

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



**LA APLICACIÓN DE LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA POR
ADOLFO WINTERNITZ EN LA PARROQUIA SANTA
ROSA DE LIMA DE LINCE: HACIA UN PARADIGMA DE
ARTE PERUANO PRECONCILIAR 1950 – 1964**

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Historia del
Arte y Curaduría que presenta:

Claudia Fabiola Cárdenas Vargadá

Asesor:

Doctor Luis Fernando Villegas Torres

Lima, 2021

Informe de Similitud

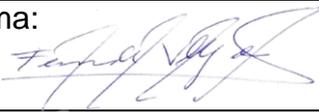
Yo, Luis Fernando Villegas Torres, docente de la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor(a) de la tesis/el trabajo de investigación titulado “La aplicación de la integración plástica por Adolfo Winternitz en la parroquia Santa Rosa de Lima de Lince: hacia un paradigma de arte peruano preconciliar 1950- 1964”, de la autora Claudia Fabiola Cardenas Vargada,

dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 14 %. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 24/01/2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la Tesis o Trabajo de Suficiencia Profesional, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha:

Lima, diciembre 01 de 2022

Apellidos y nombres del asesor / de la asesora: <u>Villegas Torres Luis Fernando</u>	
DNI:10866524	Firma: 
ORCID: 0000-0002-3899-240X	

Agradecimientos

Agradezco a “La providencia” y al profesor Winternitz que me colocó en una ruta de autoconstrucción y me ha permitido descubrir a personas que siempre están dispuestas a ayudar, motivar e impulsar a los que libran batallas diarias. Muchas gracias a Elena y Clara Winternitz, quienes amorosamente me abrieron la puerta de sus respectivas casas y me ofrecieron sin miramientos todo aquel material informativo que tenían a la mano y me dieron palabras de aliento. Gracias por permitirme ingresar nuevamente al taller del Rímac, y por buscar para mí, datos que podían enriquecer mi investigación. A la escultora Judith Ayala Martínez que me orientó sobre las técnicas que aplicó el profesor en sus vitrales y en su retablo de bronce. Al Párroco Rev. Padre Javier Solís Roque, quién amablemente me ayudó a recopilar información sobre la historia de la Parroquia Santa Rosa de Lima de Lince, y me ofreció todas las facilidades para la producción fotográfica y para la revisión de las firmas de las obras de arte del templo.

Gracias a mi padre, Daniel Cárdenas, que es mi ejemplo de vida, esfuerzo y valor, a mi querida madre Elena, y a mi hijita que es el motor que mueve desde hace ocho años mi corazón.

Gracias a la Dra. Cécile Michaud, por todo su apoyo profesional y humano. Gracias al Dr. Fernando Villegas, por su dedicación y paciencia a mi proceso de generación de una tesis.

RESUMEN

La presente investigación analiza la aplicación de la Integración Plástica en el arte sacro en la parroquia Santa Rosa de Lima de Lince (1954 – 1964), proponiendo a la obra como una presencia paradigmática en el arte peruano, debido, primordialmente, a que se trata de una obra concebida en un trabajo conjunto entre el arquitecto Ricardo Sarria y los artistas Adolfo Winternitz y Joaquín Roca Rey, con la cualidad de ser un proyecto colaborativo en el que la arquitectura y las artes plásticas intervinieron equilibradamente desde el inicio de la conceptualización del futuro templo.

Se presenta una visión analítica, que parte del surgimiento de las ideologías contemporáneas que dieron origen a la teoría de la integración del arte y a las consideraciones del artista plástico Adolfo Winternitz respecto formas y niveles de aplicación de la integración.

Al encontrarse la obra de arte en los campos del arte sacro, se plantea, además, las consideraciones de la Iglesia católica del tiempo preconiliar, y su visión frente al arte contemporáneo. El objetivo de la presente investigación es demostrar el valor artístico que tiene la aplicación total de la integración de las artes, y verificar si la aplicación total de la integración, genera efectos de mayor intensidad en el espectador en su experiencia frente al espacio sacro de la Iglesia Santa Rosa de Lima de Lince.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	07
1. ORÍGENES DE LAS TEORÍAS DE LA INTEGRACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO Y SU INGRESO A LATINOAMÉRICA.....	12
1.1 Surgimiento y desarrollo de la filosofía de la integración plástica en las vanguardias europeas.....	16
1.2 La integración en el arte sacro preconiliar.....	24
1.3 La llegada de la integración plástica y casos de su manifestación en el arte sacro latinoamericano.....	36
1.3.1 El Perú a la llegada de la integración del arte.....	60
2 WINTERNITZ Y LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA APLICADA EN EL CASO DE LA PARROQUIA SANTA ROSA DE LIMA DE LINCE.....	77
2.1 El arte sacro basado en la integración plástica lograda por Adolfo Winternitz.....	78
2.2 Historia de la edificación del templo.....	101
2.3 Proceso de Conceptualización y planteamiento de la obra	106
2.3.1 Disposición de los objetos y análisis de la espacialidad del templo.....	117
2.3.2 Narrativa de los vitrales.....	140
2.3.3 El sentido de la integración de las artes en el Templo de Santa Rosa de Lima de Lince.....	156
CONCLUSIONES.....	164
REFERENCIAS.....	169
LEYENDAS.....	181
ANEXOS.....	190
ENTREVISTA A CLARA WINTERNITZ POLLAK.....	199
ENTREVISTA A JUDITH AYALA MARTÍNEZ.....	204

**LA APLICACIÓN DE LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA POR ADOLFO
WINTERNITZ EN LA PARROQUIA SANTA ROSA DE LIMA DE LINCE:
HACIA UN PARADIGMA DE ARTE PERUANO PRECONCILIAR**

1950 - 1964

Introducción

La integración del arte es entendida básicamente como el fruto de un trabajo multidisciplinario y en conjunto de arquitectos y artistas, con el fin de crear espacios funcionales que, además, tengan la capacidad de significar el bienestar de su entorno.

El presente trabajo abordará la aplicación de la integración del arte en la parroquia Santa Rosa de Lima de Lince, como un caso que merece ser reconocido como un paradigma en el arte peruano, pues en él confluyen coordinadamente el trabajo del párroco, el arquitecto y los artistas plásticos, a lo largo del proceso completo de la obra.

La hipótesis principal radica en demostrar que la modalidad y el nivel de la aplicación de la integración del arte en la parroquia Santa Rosa de Lima de Lince, es un caso único en el Perú, especialmente durante la etapa preconiliar. El sustento para dicha afirmación está basado en la forma en la que se produjo la participación conjunta y equilibrada del arquitecto y los artistas, a lo largo de todo el proyecto.

A partir de la hipótesis se ha abordado los diferentes enfoques respecto a la integración con la finalidad de validar si, efectivamente, el hecho de haber sido un caso de aplicación al cien por ciento en la intervención multidisciplinaria, potencia el efecto de emoción o estimulación del espectador.

Inicialmente, es importante entender el enfoque de Adolfo Winternitz respecto a la integración del arte y analizar las vías de llegada de las teorías de la integración a Latinoamérica y al Perú, así como las principales modalidades en que se aplicó

Se ha investigado la evolución de la integración del arte y cómo la aplicación de la integración de las artes en los espacios civiles y sacros, resulta siendo, un producto de la conjunción de ideologías surgidas en Europa a partir de los cambios en la filosofía de la humanidad de la época de la entre guerra y la post Guerra Mundial.

Se ha evidenciado además aquellos efectos surgidos del contexto de la época que condicionaron las ideas matrices de la integración, tales como el antiacademismo, el arte total, el funcionalismo y la síntesis de las artes. Entendiendo, los procesos de Industrialización, y las necesidades de reconstrucción dejadas por las Guerras Mundiales; así como las necesidades de restauración moral y espiritual frente a la devastación.

Al pertenecer el caso abordado en la presente investigación al ámbito del arte sacro, se ha analizado la evolución en el pensamiento de la iglesia de la época, para poder contrarrestar los efectos de la secularización originados por el desencanto de las guerras y todas las complicaciones sociales y espirituales que acarrearón.

Ha sido importante visibilizar también el motivo primordial por el que la teoría de la integración de las artes se convirtió en una herramienta bastante útil para la construcción y reconstrucción de los templos de la iglesia. Ello debido al poder de exaltación y transmisiones sensoriales del espacio de arte integrado, el cual, permite a los asistentes, fluir con mayor facilidad a su espiritualidad.

El valor de la Integración del arte en el arte sacro radica entonces en su efectividad para conectar con las comunidades activando su espiritualidad, y a ello se debe que en el caso de

la parroquia Santa Rosa de Lima, se haya analizado la dialéctica que se genera a partir de la interacción de las obras de arte plástico en la estructura de base.

También se analiza el proceso de llegada de la teoría de la Integración al Perú, y se han abordado algunos casos en Latinoamérica con el afán de trazar paralelos temáticos y formales, y así evidenciar de mejor forma las distintas maneras de entender y aplicar a la integración del arte y su fenomenología en sus entornos correspondientes.

Es importante aclarar que existen diversos niveles de aplicación de la integración del arte, y ello no evita que estéticamente se logren obras que cumplan con la exaltación espiritual del asistente. Por eso, a fin de establecer la aplicación de la integración del arte en el templo de Santa Rosa de Lima como un caso paradigmático, se ha analizado la narrativa espacial y sensorial de esta edificación.

Además, es importante descubrir si las relaciones que se producen entre los elementos espaciales y plásticos generan dinámicas que impactan en la comunidad asistente y en sus relaciones con la celebración del rito litúrgico; y si el hecho de ser fruto de un trabajo de coordinación total ha potenciado el efecto espacio-hombre.

La metodología de la presente investigación ha partido de establecer la contextualización discursiva, que conduzcan al entendimiento de la fenomenología de la integración del arte, tomando como eje central a las teorías del artista Adolfo Winternitz en torno a la trasmisión y aplicación de la integración del arte. Para así, haber podido establecer los vínculos de su conocimiento y experiencia en el entorno de la integración y de la evolución del arte sacro.

Se recopiló información de fuentes primarias, teniendo la opción de acceder a material inédito que quedó organizado por Michael Perko, nieto del artista. Además de acercarse a la información que proporciona el taller del artista que ha quedado intacto

desde su muerte y que evidencia los métodos y procesos de producción del artista. En el taller aún se conservan bocetos, cartones, obras y herramientas que evidencian las singularidades del artista.

Se accedió además a un archivo fotográfico guardado por sus hijas Clara y Elena, así como la información que Clara Winternitz ha podido aportar, debido a que ella escribió el libro de las memorias de su padre, tomando apuntes que el artista, ya postrado y a pocos meses de morir, le dictó.

La parte final de la investigación está basada en el análisis del corpus, partiendo por sus orígenes, que han sido evidenciados gracias a hallazgos de datos hemerográficos que han permitido establecer la historia de la creación del templo. Se ha contado con el aporte de la administración de la parroquia, para acceder a conversaciones con personas pertenecientes a la comunidad parroquial que fueron parte del grupo de las familias fundadoras.

La narrativa de estas fuentes orales permitió evaluar la trascendencia que ha tenido el templo en la comunidad, pues revela que ésta desarrolló un sentido de pertenencia y que el templo pasó a ser parte de sus vidas y orgullo, por lo que ha sido común encontrar a varias generaciones arraigadas a la participación de la liturgia en este templo.

La investigación cuenta con dos capítulos: el primero ha sido dedicado a exponer, evidenciar y analizar los contextos generadores de la ideología que ha permitido la conformación de la integración del arte y cómo ha evolucionado en el ámbito del arte sacro. Adicionalmente, se ha expuesto las formas en las que esta teoría llegó al Perú y las maneras en las que fue aplicada.

El segundo capítulo está dedicado al caso de la presente investigación, empezando por evidenciar la forma en la que el artista evolucionó en su expresión en la aplicación de

la integración del arte y su experiencia en el arte sacro. Para luego pasar a la descripción del caso por medio de la historia y el contexto del proyecto.

Finalmente, mediante el análisis de la dialéctica del espacio, se ha logrado presentar a la obra integrada y a las interrelaciones de sus elementos como una fuente generadora de una atmósfera que orienta al espectador en la liturgia, exaltando su sensibilidad mediante el ritmo creado por la luz como el elemento que conecta y unifica en su discurrir a las obras y el espacio sacro.

CAPÍTULO 1

ORÍGENES DE LAS TEORÍAS DE LA INTEGRACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO Y SU INGRESO A LATINOAMÉRICA

La parroquia Santa Rosa de Lima de Lince es un espacio que fue concebido de forma interdisciplinaria, donde confluyeron el trabajo arquitectónico y las artes plásticas con la finalidad de erigir un templo funcional al servicio de la comunidad.

El uso de las artes integradas, es el resultado de la conjunción de varias ideas en el arte, que se formaron a principios de siglo XX. El *Arte total* de Wagner hacía eco en jóvenes artistas que propugnaban por la una formación multidisciplinaria y todo ello se sumó al proceso de industrialización que impactó en el pensamiento de la época; surgiendo así la idea del *funcionalismo de la obra de arte*.

Le Corbusier escribiría en su artículo *El espacio Inefable*: “La arquitectura, la escultura y la pintura dependen específicamente del espacio y están ligadas a la necesidad de gestionarlo, cada una mediante sus propias herramientas. Lo que aquí se dirá es, esencialmente, que la clave de la emoción estética es una función espacial.” (1946, p. 9).

Respecto a la aplicación de la Integración del arte en Latinoamérica, la arquitecta Ruth Rivera diría: “Se concibe esta integración como producto de una estrecha relación entre el arquitecto y el artista, los cuales compartidamente producen una obra arquitectónica que, por las características plásticas inseparables de su funcionalidad, cumple con el cometido previsto” (1967, p. 7).

La Concepción de la integración del Arte que Adolfo Winternitz, planteó, consiste en un trabajo multidisciplinario que debía ser articulado preferentemente en conjunto, para que, la funcionalidad de los espacios radicara en el bienestar del entorno.

El factor del bienestar social, que busca la funcionalidad de la integración del arte, se convirtió en la forma en la que Winternitz lograba además integrarse mediante su obra a la sociedad: “A mí la pintura me ofrece dos posibilidades: primero integrar mi obra con la pared, el edificio, la arquitectura. No solamente trabajar con el arquitecto, sino integrar la pintura a la vida, y hacerme necesario a la comunidad”¹ (Tamayo, Winternitz y Gironella, 2006, p. 30).

Es importante entender que las ideas respecto a la concepción de espacios poderosamente funcionales, surgieron en las escuelas de arte europeas de principios del siglo XX, y que la conjunción de los conceptos de: *síntesis de las artes*, *funcionalismo* del espacio y la fuerza de *la emoción*, se dio en la escuela *Bauhaus*, como se precisará en el desarrollo del presente capítulo.

Adolfo Winternitz, fue formado en la Escuela de Bellas Artes de Viena, teniendo como profesor al pintor austriaco Karl Sterrer, quién estaba influenciado por el Secesionismo de Múnich, y ofreció a sus estudiantes, un programa educativo multidisciplinario basado en el antiacademismo. En 1924, el último año de su formación general, Winternitz cuenta: “Sterrer intuía ya algo de la integración de las artes: nos habló de la *Bauhaus*, y nos mandó a hacer ensayos con los alumnos del arquitecto Peter Behrens²” (Winternitz, 2013, p. 32).

El arquitecto alemán Paul Linder, formado en la *Bauhaus* que llegó a trabajar al Perú en 1938, era también amigo de Gropius y escribió en su artículo llamado *La fuerza de la emoción*, lo siguiente: “A la arquitectura se la ha denominado la incitadora de los grandes sentimientos humanos” (1945, p. 121). Con ello, evidencia la visión de *la*

¹ Publicado originalmente en Tamayo, Winternitz y Gironella (1971).

² Artista Plástico y arquitecto que en ese tiempo era profesor en la Escuela de Arquitectura de Viena. Fue considerado como un pionero en la aplicación del “funcionalismo consecuente”, teoría que “se convertiría en el credo de Gropius”. Gropius fue en 1909, colaborador de Behrens y mas tarde, fundador de *la Bauhaus*. (Wick, 1993, p. 26).

Bauhaus frente a la obra edificada, en la que el espacio deja de ser un contenedor y afianza su característica funcional a partir de la trasmisión y generación de efectos sensibles.

Si bien la teoría originaria salida de *la Bauhaus* proponía la integración de todos los géneros del arte con las artes aplicadas, bajo el predominio de la arquitectura (Bürdek 1999, 33). Winternitz establecía tres niveles de participación de las artes plásticas en la obra edificada.

Un primer nivel de participación, considerado por Winternitz como el más perfecto, en el que el artista plástico era llamado a conformar el equipo antes de comenzar los planos. Un segundo nivel en el que, la participación del artista se daba con los planos ya hechos, y un tercer nivel, que según el pintor, era el más común, en el que la invitación se hacía cuando el edificio ya estaba terminado. (Winternitz 2013, p. 194).

Adolfo Winternitz dijo: “Mi idea de la integración de las Artes va más allá del concepto de Wagner. Creo que el artista no sólo integra su obra a la arquitectura, sino que, más bien, a través de ésta, se integra a la vida. Esta integración que busco creo que la he logrado, sobre todo, en la iglesia: allí, a través del diálogo con el arquitecto, el párroco y los fieles (muchas veces desconocidos para mí) — el "ambiente" que necesita mi obra” (González, 1969, p.175)

Se podría afirmar, entonces, que la integración del arte surge de una conciencia individual con la finalidad de irradiar en el medio social “con un papel integrador de los hombres” (Winternitz, 1972, p. 31).

Considerando el objetivo de la integración del arte en que el artista se integra además a la sociedad mediante su obra, toma mucho valor la afirmación de Winternitz: “La integración verdadera existe cuando arquitecto y pintor trabajan el proyecto en común. Entonces el pintor puede estar efectivamente en contacto con la gente que va a servirse del monumento, y dar con su arte algo que se necesita” (Tamayo, Winternitz y Gironella, 1971, p. 65).

El caso de la parroquia Santa Rosa de Lima de Lince, materia de la presente investigación, fue un proyecto en el que la participación interdisciplinaria del arquitecto, los artistas y el párroco fue activa desde su conceptualización. Cada decisión formal y funcional fue tomada en consenso y por ello es posible afirmar un cien por ciento de aplicación de la integración del arte.

Es importante mencionar el trabajo académico del pintor, porque en muchas de las obras de arte integrado en las que ha participado Winternitz, la producción colectiva se generó en colaboración con los alumnos o colegas docentes de su escuela.

El aporte académico que el pintor austriaco ofreció a la cultura peruana fue formar una escuela de arte en la que aplicó el conocimiento previo y la carga filosófica que llegó con él, planteando una metodología basada en el antiacademismo y la integración de las artes (La Torre, octubre 2006, p. 45).

El programa académico que el artista estructuró, incluyó como curso básico la teoría de la integración del arte y se puso en práctica en su totalidad varios años después. El programa creció con la escuela hasta llegar a ser reconocido en el año de 1979 por la UNESCO como un ejemplo para las escuelas de Arte de América Latina y el Caribe³ (La Torre, p. 6).

³ En 1979 un funcionario de la UNESCO visitó la exposición de fin de año y al ver la calidad de trabajos, solicitó a Winternitz una descripción de la forma de enseñar y en 1980 la UNESCO invitó a la entonces Escuela de Artes Plásticas a exponer en París su método educativo como modelo de la escuela de arte para Sudamérica. Textos-arte (octubre 2006. p.76)

1.1 Surgimiento y desarrollo de la filosofía de la integración plástica en las vanguardias europeas.

En 1890, un grupo de jóvenes reaccionarios a los estilos pedagógicos tradicionales del arte unieron sus formas de pensar en pos del aprendizaje de arte libre y se autodenominaron antiacadémicos, conformando lo que sería la corriente secesionista de Viena. Para 1892 ya se había expandido la filosofía del grupo a Múnich. En 1898 a Berlín, y en muy poco tiempo la corriente llegó a Dresde, Dusseldorf, Leipzig y Weimar (García, 2011, p. 12).



Figura 1: Retrato de grupo de los miembros de la Secesión realizado con motivo del XIV. exposición (1902). Moritz Nähr, Anton Stark, Gustav Klimt (sentado), Kolo Moser (a los pies de Klimt), Adolf Böhm, Maximilian Lenz Ernst Stöhr Wilhelm List, Emil Orlik Maximilian Kurzweil Leopold Stolba, Carl Moll y Rudolf Bacher. Viena.

Recuperado: <https://es.mahlerfoundation.org/mahler/locations/austria/vienna/secession/>

Para el doctor en bellas artes Antonio García, la postura rebelde del grupo y el consecuente apoyo de la sociedad burguesa de la época se debieron al descontento y frustración debido a que se empezaban a ver afectados por una crisis político-económica⁴ (García, 2011, p. 12).

El 3 de abril de 1897 se constituyó una organización nueva e independiente: la Asociación de Artistas Austriacos, cuyo presidente fue Gustav Klimt (1862- 1918). El

⁴ De ello brotó el manifiesto inicial del grupo: “No reconocemos diferencia alguna entre el arte elevado y el bajo, entre el arte de los ricos y el arte de los pobres. El arte nos pertenece a todos” (García, octubre 2011, p.12).

arquitecto Joseph Maria Olbrich, integrante del movimiento, levantó el moderno y funcional Palacio de la Secesión de Viena.⁵

Hay dos puntos importantes del Grupo de la Secesión que impactaron en la formación académica de Winternitz: la postura antiacademista y la propuesta multidisciplinaria. Por un lado, la pugna por el libre aprendizaje y, por el otro lado, la confluencia de diversos ámbitos del arte como la relación entre la música y la pintura que Klimt puso de manifiesto en el Palacio de la Secesión.

Todo este movimiento se fundamenta bajo el concepto de *obra de arte total* empleado por Richard Wagner. Debido a ello, el famoso friso de Klimt fue dedicado a Beethoven, y en él se fusionan el ritmo visual de la composición plástica con el ritmo musical (García, octubre 2011).

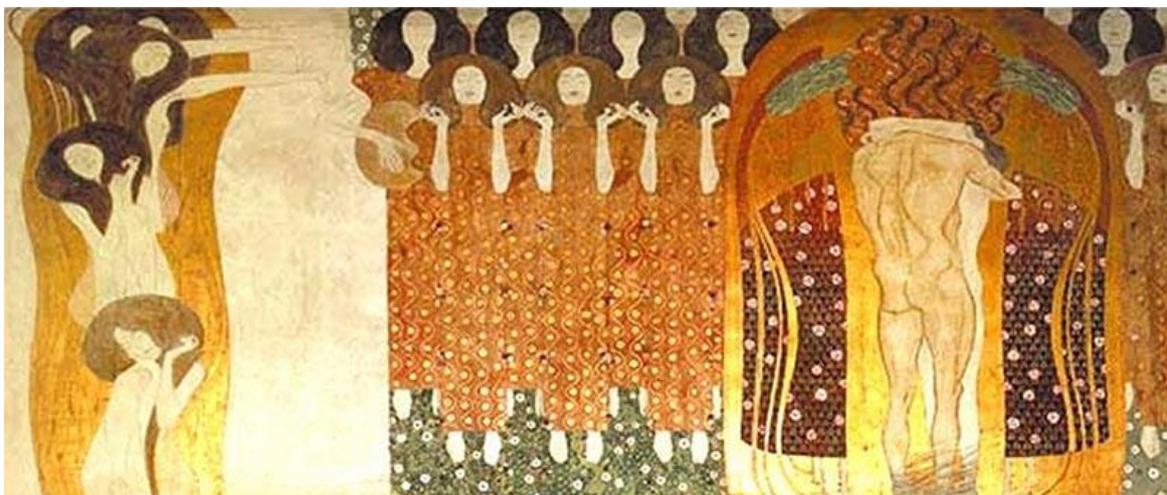


Figura 2: Gustav Klimt, *Fragmento del friso de Beethoven*, (1902), pintura mural con incrustaciones de diversos materiales, 2.15m. por 34m., Palacio de la Secesión, Viena.⁶

⁵ El nuevo palacio se convertiría en un símbolo del nuevo aire de los secesionistas, en el frontón se podía leer el lema de Ludwig Hevesi que recoge la filosofía del movimiento: “A cada época su arte, al arte su libertad”. El grupo continuó hasta 1939, cuando la presencia de un nazismo represor de las libertades del arte lo condujo a su disolución.

⁶ El friso fue dedicado a la *Canción de la alegría*, de Beethoven y varias de sus secciones fueron expropiadas por los nazis en 1938.

Joseph Maria Olbrich, quién expresó, que cada trazo de su plano era pensado en función del recinto diseñado. Fue incorporado a la colonia de artistas de Darmstadt que contaba entre sus miembros con Peter Behrens, que fue precursor del funcionalismo consecuente y había colaborado en la formación del secesionismo (Wick, 1993, p. 25).

Los artistas de Darmstadt hicieron una exposición en 1901 que consistía en un conjunto arquitectónico de viviendas⁷ basado en la idea del *arte total* de Wagner, previamente tomada por la corriente *Art Nouveau*.

En 1907, se crea la Deutscher Werkbund, asociación en la que se propuso como base ideológica el funcionalismo consecuente y que criticaba al *Art Nouveau* por su alto precio y abuso de ornamentos. La postura en contra del *Art Nouveau* constituyó uno de los orígenes de la *Bauhaus*:⁸ lo ornamental era un error y proponía crear un arte industrial, objetivo y limpio (Wingler, 1980, p. 63).

Desde 1910, Walter Gropius “sugiere la formación de una asociación para la construcción de casas, la cual actuaría bajo el principio de la división del trabajo, tal como lo habitual en la industria” (Wick, 1993, p. 31).

La escuela de *la Bauhaus* y todo su planteamiento no había salido exclusivamente de la cabeza de su fundador, sino que había recogido las ideas reformistas de toda una época. En la misma región y casi en paralelo se había reformado la Escuela Obrist-Debschitz de Múnich, la Escuela de Bellas Artes de Frankfurt, la Academia de Arte y Artesanía de Breslau, la Escuela

⁷ En el complejo de viviendas diseñadas se desarrollaron casas reales reconstruidas provistas de todo el mobiliario y listas para ser habitadas. Todo fue diseñado por los artistas, hasta los cubiertos y enseres, conformando en su conjunto una obra de arte (Wingler, 1983).

⁸ La oposición al estilo decorativo vienés era la diferencia, pero la multidisciplina, el funcionalismo y el antiacademicismo fueron los puntos en común entre el Grupo de la Secesión y los inicios de *la Bauhaus*.

Reimann de Berlín, la Escuela Nacional Unificada de Arte y Artesanía de Berlín, la Escuela Folkwang de Essen, la Escuela Itten de Berlín y la Escuela Weg de Dresde (Wick, 1993, p. 58).

Todas estas escuelas reformistas tenían fuertes coincidencias, la primera era el “antiacademismo”, ya que proponían que se debía suprimir o reestructurar la concepción de academia. El segundo punto en común estaba basado en la propuesta de fusionar la formación artística con la artesanía al considerarse en todos los casos que el conocimiento artesanal enriquece la capacidad expresiva del artista.

El fundamento para la vuelta a la artesanía era que “el arte no es enseñable” y que lo único que se entrega a un estudiante de arte es el método. El racionalismo y el funcionalismo, entonces, no fueron propuestas brotadas exclusivamente en el seno de *la Bauhaus*.

Respecto al origen del funcionalismo, el término proviene de asumir lo que en el siglo XIX dijera el arquitecto norteamericano Louis Sullivan en la escuela de Chicago: “La forma debe seguir a la función”, refiriéndose a que se debe perseguir la comodidad y luego la belleza estética en la construcción (Martínez, G. y Albis, M, 2018, p. 34).

Adicionalmente, la industrialización fue el evento que marcó cambios en el pensamiento de la época. El impacto de la crisis económica dejada por la Primera Guerra Mundial y el deterioro de la calidad de vida puso en marcha al pensamiento social para mejorarla. Se empezó a pensar en el hombre como un ser sensible que necesita espacios cómodos y agradables para su buen desempeño y vivir de manera digna, de ello surge la corriente de la funcionalidad de lo creado.

Tanto Gropius como Le Corbusier habían trabajado inicialmente en el despacho de Peter Behrens y por ello es más preciso hablar de un “estilo internacional”, un estilo de construcción purista, basado predominantemente en formas geométricas y básicas, dispuestas de manera simple que generan un efecto de mayor amplitud en los espacios.

La simpleza de la forma permite la optimización y el uso de la luz natural en los interiores diseñados. Según Argán (1951) el edificio debía representar el modelo de una comunidad en todos sus ámbitos de vida: “Toda su forma es conjuntamente teoría y práctica, concepto y acto”.⁹

Frente a la producción en serie, el *arts and crafts*¹⁰ desarrollaba piezas artísticas utilitarias en grandes cantidades, creadas basándose en su funcionalidad más que en la forma, pero de un alto valor, motivo por el cual, no podían ser consumidas por todos y no cumplían la promesa de un arte del pueblo para el pueblo.

En enero de 1916, Gropius presenta ante el Ministerio de Estado de Weimar la propuesta para fundar un establecimiento docente. La escuela sería estatal y el nombre, se eligió porque recuerda al nombre de la logia medieval de constructores, la *bauhütte* que en el medioevo significaba ‘gremio de constructores de iglesias’ que posteriormente se le conoce como barraca de la construcción y que finalmente sería Bauhaus (‘casa de construcción’) (Wick, 1993, p. 32).

Los dos objetivos de *la Bauhaus* fueron: la síntesis estética, referida a la integración de todos los géneros artísticos y sectores artesanales bajo la supremacía de la arquitectura; y la síntesis social, referida a la producción estética dirigida a las necesidades de un gran grupo poblacional. Es decir, la base de los objetivos de la teoría de la integración de las artes.

El tiempo de vida de *la Bauhaus* se dio entre 1919 y 1933, dejando de funcionar en Alemania debido a la creciente presión del partido nacionalsocialista. Primero, se le disminuyó

⁹ Según Giulio Carlo Argán, la evolución de la industrialización y la aparición de la producción en serie produjeron una pérdida de “la espiritualidad del modo de hacer artístico” y una “alarmante decadencia de la cultura y del gusto” (Argán, 1951).

¹⁰ Desde mediados del siglo XIX, para enfrentar al creciente dominio de “la máquina” y el trabajo en serie, desde la tribuna de los artistas surgieron varias posturas de rescate muy radicales como la de John Ruskin y William Morris y su *arts and crafts* en Inglaterra, donde excluían completamente la utilidad de la máquina en la creación artística.

la asignación de presupuesto, por lo que en 1932 *la Bauhaus* buscó una nueva sede, pero recibió mucha presión de la SS y la Gestapo¹¹ y el 20 de julio de 1933 se produjo su autodisolución.

Con *la Bauhaus* se activó nuevamente para la historia la propuesta del *arte total*, la necesidad de aprender y dominar todas las técnicas posibles para producir arte, así como el trabajo en conjunto de todos los artistas involucrados en una obra con la finalidad de que se trabaje en función de la comodidad y disfrute de los usuarios.

El arquitecto suizo Le Corbusier, cuya ideología es una fuente importante en la concepción de la metodología de la integración de las artes de Winternitz, primero pasó por una etapa de aprendizaje relacionándose con la vanguardia europea, inicialmente con el arquitecto Josef Hoffman¹² en Viena.

Hoffman ya había sido influenciado por las teorías de la arquitectura funcional y significó un paradigma para *la Bauhaus* debido a que participó en la fundación de los *Wiener Werkstätte* (talleres de Viena) en 1903 (Wick, 1993, p. 57)

Luego, Le Corbusier visitó los talleres de Garnier en Lyon, los talleres de Perret en París y, finalmente, de Behrens en Berlín, es decir que primero se introduce como teórico en la vanguardia. Cabe señalar que Le Corbusier primero fue pintor, motivo por el cual desarrolló su sensibilidad a la luz y el color, y a la composición pictórica:

El volumen y la superficie son elementos a través de los cuales se manifiesta la arquitectura.

El volumen y la superficie son determinados por el plano. El plano es el generador, por lo que su arquitectura está conformada por dos expresiones en paralelo que generan la

¹¹ SS es la sigla de *Schutzstaffel*, en alemán, que significa ‘cuerpo de protección’, una unidad paramilitar del partido nazi fundada en 1925 cuya función principal era proteger a Hitler. La Gestapo surge en abril de 1933 subordinada a las SS, pero su función era investigar y combatir toda tendencia que ellos considerasen contraria al Estado nazi.

¹² Hoffman redactó estatutos y un organigrama operativo para todo el grupo de más de cien participantes, entre arquitectos y artistas que lo conformaban, llegando a desarrollar su producción a escala internacional, Hoffman ha sido marcado como un precursor importante del modernismo.

experiencia pictórica, con la aplicación del cubismo, su purismo y el aprovechamiento de la luz, y la experiencia cartesiana que se refiere a la espacialidad desde el punto de vista volumétrico, modular y funcional. (Le Corbusier, 1978, p. 30)

Es sumamente importante considerar también la participación del *hormigón armado* porque la gran transformación en la arquitectura moderna fue posible justamente gracias a la puesta en uso de este material. *La Bauhaus* y el estilo internacional dieron como fruto la concepción de la teoría de *la integración del arte* y gracias al uso del hormigón armado, surgió la técnica del vidrio-cemento que adoptó Winternitz.

El hormigón armado, es un material de fácil manipulación que permite versatilidad para la armazón y promete gran resistencia debido a que la base de su estructura son barras o mallas metálicas a las que el constructor da forma a su gusto y luego baña en cemento y así produce muros dinámicos de monumentales dimensiones, tales como los graneros de Buffalo, Estados Unidos (Banham, 1989, p. 156).

Para el ingeniero Reyner Banham, escritor de *La Atlántida del hormigón*, existe una teoría interesante respecto a cómo Gropius y Le Corbusier pudieron haber considerado las bondades del uso del hormigón armado en la construcción.¹³

La raíz de la teoría del profesor Banham parte de unas ilustraciones de Le Corbusier en un número de la revista de *L'Esprit Nouveau* de 1919 y, posteriormente, consolida la aplicación de estas ilustraciones como ejemplos de sus propuestas innovadoras de construcción en 1923.

¹³ El hormigón como material que se solidifica y compuesto por piedras y un amalgamador ya había sido usado por las civilizaciones antiguas. En Roma se usó a gran escala. A partir de 1745 se vuelve a emplear en Francia e Inglaterra; en 1817, el francés Vicat propone el sistema de fabricación que se usa hasta la actualidad; y recién en 1824, Joseph Aspdin patentó el cemento Portland. En 1845, Lambot empieza a fabricar en Francia objetos en los que *combina el hormigón y el acero, surgiendo de esta forma el primer hormigón armado*. Las primeras aplicaciones del hormigón en Estados Unidos datan de 1886-87 y son pequeños pasos subterráneos construidos por Ernest L. Rasmussen. (Banham, 1989, p. 39).

Las ilustraciones corresponden a unas fábricas y graneros de los Estados Unidos, a unos bocetos de unos silos de la fábrica Kellogg. Las ilustraciones de 1913, habían pertenecido a Gropius y Le Corbusier se las pidió para usarlas en sus publicaciones, pero ambos arquitectos nunca habían estado en Norte América. Aparentemente, la familia Benscheidt de Hannover y Alfeld, quienes eran clientes de Gropius y habían visto los graneros americanos en 1910, debieron ser los que las enseñaron a Gropius¹⁴.

Banham, entonces, propone en su libro una la relación causal, cultural y consciente entre las obras maestras del movimiento moderno y las estructuras utilitarias de un cierto periodo y de un cierto tipo de la industria norteamericana, basándose esta apropiación en la pura espacialidad y funcionalidad de las estructuras (Banham, 1989, p. 19).

La conciencia respecto a la aplicación de la integración de las artes en Europa se tomó una vez que iniciaron las manifestaciones colectivas de los artistas multidisciplinarios que fueron formados en el ámbito del antiacademismo y que abrazaron la propuesta original del compositor Wagner respecto al *arte total*. Pero tomaron como ideología primordial el funcionalismo de las obras de arte, en donde el punto de partida es el ser humano y la sociedad.

El factor importante para la materialización de esta conjunción de ideologías que generaron la conciencia del arte integrado fue la aplicación de un material adecuado: *el hormigón armado*, material que ya había sido descubierto en Francia, pero cuya aplicación funcional fue importada de Norteamérica por los arquitectos gestores de la arquitectura moderna y funcional de *la Bauhaus*.

¹⁴ Aparentemente, el impacto de lo visto por el maestro alemán Gropius generó que en 1913 publicara y comentara las ilustraciones en una separata del *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*. (Banham, 1989, p. 19)

1.2 La integración en el arte sacro preconiliar

Lo primero que se debe considerar al entrar en las explicaciones de la evolución del arte sacro contemporáneo, es que en él existe una interacción permanente entre el arte y la Iglesia, en donde se generan acercamientos y alejamientos debido a una resistencia por parte de la Iglesia a aceptar su secularización y a su necesidad de adaptarse a las nuevas visiones del mundo.

Es importante analizar la ruta y los motivos por los que la integración del arte, que se aplicó en expresiones sociales y de narrativas diversas, estuvo también presente en el campo de la espiritualidad del arte sacro.

En primer lugar, surgió en Europa la necesidad de reconstrucción, luego de las guerras mundiales, entonces, la arquitectura moderna buscó una forma práctica para dar solución inmediata a aquella necesidad. El uso del hormigón armado brindaba mayor velocidad y facilidad en su manejo. El nuevo material permitió espacialidades amplias en las que la interacción con el arte debió ser más íntima para generar en el asistente, una mayor estimulación sensorial.

Una segunda motivación, que además es la que terminó por detonar en la Iglesia católica un largo proceso de evolución y apertura a las expresiones del arte contemporáneo, fue la secularización, generada por los cambios de filosofía de vida que experimentó el mundo frente a la infortunada experiencia de las guerras mundiales. (Bohoslavsky, 2013, p. 40)

Ante la reconstrucción material de las guerras mundiales se presenta la necesidad de una reconstrucción moral, y frente a la visión de tantas muertes y violencia se generó un cambio de ideologías que produjo muchos cuestionamientos, y con ellos la secularización de la Iglesia católica.

La integración de las artes entonces, logró en el arte sacro, una asociación entre arte y arquitectura cuya finalidad fue la de potenciar la emoción en el espacio que se propusiera inicialmente para las construcciones civiles.

El templo Santa Rosa de Lima de Lince fue encargado al grupo de artistas, en el año 1953 y su construcción completa se extendió hasta 1964, es decir que, el proceso de edificación se extendió a lo largo del pontificado de tres papas: Pío XII, Juan XXIII y Pablo VI. Es necesario, además, considerar el periodo del papa anterior que fue Pío XI, debido a que Winternitz trabajó para él en los Talleres del mosaico del Vaticano en dónde aprendió sobre sus consideraciones filosóficas y estéticas.

El tiempo de edificación del templo en mención, abarcó la etapa conocida en la iglesia católica como *Preconciliar*, debido a que el Concilio del Vaticano II, que redireccionó la iglesia, se culminó en 1965. Pero su preparación se inició en 1962, y abarcó las preocupaciones de la iglesia respecto a sus relaciones con el arte desde los primeros años del siglo XX.

A nivel estético, se puede atribuir, como punto de partida en la renovación del arte sacro mundial a la aparición del simbolismo, cuyos primeros manifiestos datan de 1884. El simbolismo queda relacionado íntimamente con el arte sacro debido a que el grupo de simbolistas dejó de contar con la presencia de Gauguin, quien enrumbo a Tahití. En ese momento, la dirección del grupo fue asumida por Maurice Denis.¹⁵

El pintor Maurice Denis dedicó casi toda su obra al arte cristiano y es considerado como un primer hito en el renacer del arte sacro, debido a que previo a él el oficio de decorar

¹⁵ Fue un pintor francés, escritor y miembro de los movimientos simbolismo y *les nabis*. Sus teorías contribuyeron a la fundación del cubismo, fauvismo y el arte abstracto. A partir de un viaje a Roma en 1898, dio un giro a sus propuestas estéticas, encabezando una tendencia de espíritu clasicista. Estos viajes a Italia (1895-1898 y 1907) contribuyeron a que se inspirase en la pintura religiosa anterior a Rafael, en autores como Piero della Francesca y Fra Angelico.

iglesias se había estancado en una tendencia al revival (neogótico, neorromántico, neobizantino), teoría que es descrita en el análisis de las vanguardias arraigadas al arte sacro contemporáneo que hace Plazaola (1999, p. 285).

El surgimiento de la arquitectura moderna cristiana del siglo XX se debe a la confluencia de tres causas: la primera radica en la aceptación de las técnicas modernas de construcción; la segunda se debe a la aparición del *Movimiento Litúrgico* que desembocó en la gestación del Concilio del Vaticano II, el cual sirvió como bisagra para articular las necesidades de la comunidad con los cambios que la Iglesia debía gestionar como institución. Una tercera causa fue la devastación causada por la guerra (Plazaola, 1999, p. 283).

Respecto a la primera causa, el arquitecto Auguste Perret debería ser considerado autor de la primera iglesia moderna (Ramírez, julio-diciembre 2016, p. 16) debido a la aplicación de los materiales modernos como el uso del hormigón armado y de las vigas de acero. Su iglesia es la Notre-Dame du Raincy,¹⁶ encomendada en 1919 y que para 1923 ya estaba terminada. Era la respuesta a la necesidad de un suburbio de París, donde el párroco le había encargado un templo amplio, funcional y barato.

El cemento quedó expuesto y sin revestimiento, y en vez de muros se usaron cristales bajo el concepto de una *jaula de cristal*,¹⁷ las vidrieras, que fueron instalaciones de vidrios de colores en marcos geométricos de hormigón, fueron diseñadas por Maurice Denis. mayor iluminación y capacidad

¹⁶ Su planta es un rectángulo de 70 m de longitud por 56 m de anchura. Cuatro filas de fustes de 11 m de altura y solo 43 cm de diámetro, logrando capacidad para 800 personas.

¹⁷ Concepto que ha habido sido propuesto desde el gótico.

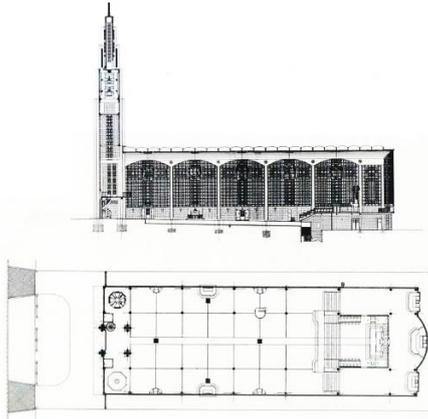


Figura 3: Gustave y Auguste Perret, *Plano de Notre-Dame du Raincy*, (1923). Recuperado de: https://www.urbipedia.org/hoja/Notre_Dame_de_Raincy



Figura 4: Maurice Denis, *Vidrieras de Notre-Dame du Raincy*, (1923). Raincy, Francia. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/32224170@N03/24074601451>

La tendencia purista de la propuesta de Perret rápidamente fue tomada por los arquitectos alemanes y austriacos debido a la versatilidad que ofrecía la combinación del hormigón armado y el cristal, además de la obtención de espacios con mayor iluminación y capacidad. El estilo influyó para que se iniciara el proceso de síntesis respecto a asumir el concepto de espacio como valor esencial de la arquitectura (Schmarsow, 1893).

El arquitecto peruano Walter León Távora considera el aporte de los hermanos Perret, quienes trabajaron con el pintor Maurice Denis, como una de las primeras manifestaciones de la integración de las artes que logró la revelación unitaria del espacio. (2016. pp. 10-17).

La aparición del *Movimiento Litúrgico* se convirtió también en un potente impulso para la evolución del arte sacro, debido a que esta organización, compuesta por teólogos, filósofos y autoridades eclesiásticas, proponía un retorno a las fuentes teológicas e históricas del culto cristiano. La propuesta formal principal consistía en dar primacía al altar como representación de la presencia de Dios, en torno al que el pueblo de Dios, en una acción cultural comunitaria, celebra la liturgia.

El *Movimiento Litúrgico* se presentaba de forma abierta a la manifestación de la fe: “cualquiera que haya realmente practicado una religión sabe bien que el culto es el que suscita

esas impresiones de alegría, de paz interior, de serenidad, de entusiasmo que son, para el fiel, como la prueba experimental de sus creencias” (Durkheim, 1982, p. 429).

El experto en filosofía de la religión, Romano Guardini, entró en contacto con el *Movimiento Litúrgico* cuando vivió la experiencia de la oración comunitaria hacia 1906 en una visita a la Abadía de Beuron. Debido a esta experiencia, reflexionó sobre el culto, la oración y el sentido de la Iglesia.

Guardini escribió varios artículos con la finalidad de rescatar la eucaristía como una acción comunitaria y de preparar a los fieles para una participación más activa en la liturgia, acercando las reflexiones y filosofía monástica a las comunidades (Maier, 1983, p. 50).

Mediante la fusión de las ideas del *Movimiento Litúrgico*, surgió la iniciativa en el papa Pío X de exigir que se tomaran acciones para lograr la “activa participación de los fieles” en la celebración de la liturgia, originándose así, entre otros cambios, la costumbre de que el sacerdote celebrara la misa con la cara frente a los asistentes. Ello condicionó un cambio en las formas para que siguieran su función (Gutiérrez, 1996, p. 495).

La Iglesia, entonces, dio inicio a una sucesión de cambios basados en el análisis de la relación del hombre con su espiritualidad y su religión conjugadas en los ámbitos de los espacios sacros.

La devastación de la Segunda Guerra Mundial se convertiría en otro potente impulso que generó en los países afectados la necesidad de reconstruir todas sus iglesias, buscando una técnica liberada de construcción que les permitiera levantarlas con mayor velocidad.

Ante la gran necesidad de reconstrucción europea, la aplicación del granito armado (hormigón) fue la ruta rápida y menos costosa de reconstrucción. En Alemania

se medían a los arquitectos por cantidad de iglesias reconstruidas, por ejemplo, Rudolf Schwarz reconstruyó ochenta iglesias, mientras que a Otto Bartning se le atribuyen más de cien. Y en Francia la historia fue similar, puesto que entre 1950 y 1960 se construyeron 650 iglesias (Plazaola 1999, p. 292).

Los tres motivos que generaron la aplicación de la arquitectura moderna en el arte sacro se materializaron mediante un proceso evolutivo, el cual es clasificado en tres momentos en el trabajo de investigación de la profesora Clara Inés Gorostiaga (agosto 2012), que además se sustenta en traducciones de las publicaciones de Maurice Denis.

La profesora Gorostiaga sostiene que el primer momento está marcado por la ruta que toma la expresión artística a partir del pintor Maurice Denis, quien se acerca a la libre expresión artística abordando a nivel filosófico varios aspectos de las necesidades planteadas por la Iglesia. En una primera acción, en 1917, funda junto a Maurice Storez, la asociación *L'Arch*, relacionando el concepto de “el arca de Noé” como un medio de salvación de lo que queda de vida en medio de un diluvio.

Como lo cuenta el arquitecto Víctor Fernández de Moya en su libro *Arte y fe: belleza que transforma*, también se fundaron *los talleres de arte sacro*, cuya estructura fue inspirada en los antiguos gremios medievales y cuya misión fue crear un arte religioso renovado

El enfoque filosófico que Maurice Denis plantea, se materializa en su obra *Théories*, publicada en 1910 y también en varias otras que escribió y publicó en 1922. De estas publicaciones surgen dos grandes interrogantes que plantearían el cambio de enfoque del arte sacro: “¿Cuándo decimos que una obra es religiosa o que no lo es? ¿No es una opinión estrictamente personal, subjetiva, incomunicable?”; el segundo cuestionamiento es: ¿son necesarias las convicciones personales del artista con respecto a las verdades de la fe?

Para el primer cuestionamiento afirma que la respuesta proviene de la cultura, el intelecto y el conocimiento de la historia para apreciar la obra, y que la apreciación netamente estética de lo externo bloquea su valor.

Para el segundo cuestionamiento, Maurice Denis afirma que no es necesario ser hombre de fe para hacer arte sacro y lo argumentó poniendo de ejemplo a los varios artistas del renacimiento que incluso renegaron de la religión católica.

Es interesante un ejemplo respecto al cuestionamiento de Maurice Denis, el caso de Henry Matisse, quien diseñó los planos y desarrolló todo el arte que acompañaría a la capilla del Rosario de Vence en Provenza, compuesta por vitrales y objetos de culto. Pero cuando le preguntaron sobre su obra y la fe dijo: “Empecé por lo profano y he aquí que, al final de mi vida, de la manera más natural, termino por lo divino” (Matisse, 2010, pp. 276 y 284).

El simbolismo en el arte sacro que Maurice Denis aplicó y orientó a utilizar, se encaminó a una búsqueda cuyo objetivo era generar correspondencias por analogías entre las formas que están en la naturaleza y las emociones, conceptos y sensaciones mediante combinaciones rítmicas y de color.

Pero Maurice Denis siempre advirtió que el simbolismo aplicado al arte sacro debía mantenerse distanciado de toda subjetividad, porque el peligro era hacer de la obra una expresión particular y egocéntrica del artista.

El expresionismo cristiano se despertó a partir de la Primera Guerra Mundial, los artistas sintieron la necesidad de expresar su dolor acentuando los detalles dolorosos y obviando lo intrascendente frente a la consternación humana por la violencia, destrucción y muerte. Se permitieron las deformaciones y cambios de proporciones.

La idea era eliminar toda sensación pasiva y armoniosa, de bienestar de una iglesia y por ello tomaron mucha fuerza los temas de la pasión, crucifixión y muerte de Cristo con crucifijos con Cristos retorcidos y torturados. En muchos casos generaron resistencia en la Iglesia a tal punto de ser retirados de los recintos e ignorados, como fuera el caso de la obra de Emil Nolde, cuyas escenas del Evangelio han quedado en museos o colecciones privadas (Reuther, 1997, p. 15).

Frente a la explosión de la reconstrucción y ante la gran necesidad del arte para la Iglesia, a esta no le quedó otro camino que iniciar una serie de congresos, reuniones, concilios y tratados teológicos con la finalidad de abrirse a las rutas del arte moderno y contemporáneo.

Entonces, aparece un segundo hito en el camino del arte sacro contemporáneo, el sacerdote y crítico de arte sacro Marie-Alain Couturier advierte que a partir de los años treinta el arte empezaba a caer en la repetición y en una cierta polarización, porque había quienes defendían la idea de que los artistas de arte sacro debían ser creyentes y los que opinaban que los artistas no necesariamente deberían ser creyentes.

A partir de 1937, Couturier fue elegido director de la revista *L'Art Sacré* e inmediatamente señala que el problema es la secularización de la Iglesia, la cultura ya no es religiosa y, en cambio, el arte debe seguir la ruta de la cultura, entonces se hace nuevamente visible la separación entre el arte universal y el arte sacro.

Couturier asume que no es el problema del arte, sino de la religión, pero además observa que, si bien es posible hacer arte sacro sin ser creyente, en la coyuntura del arte puro y simple que se separa de las formas de origen, es más fácil expresarse en la trascendencia del arte sacro si el artista es creyente.

Entonces dentro de su influencia se generaron importantes encargos para obras religiosas. Entre las más notables en Francia se encuentran: la iglesia de Notre-Dame-de-Toute-Grâce en Assy (1937-1946), que es uno de los exponentes más completos de arte religioso contemporáneo, porque concentra obras de

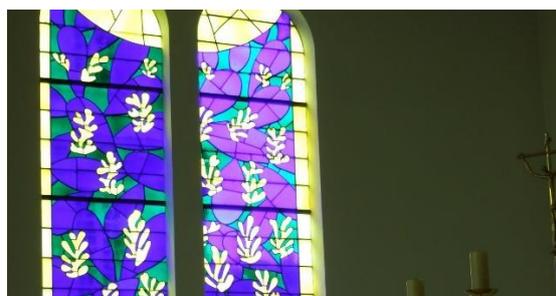
Fernand Léger, Georges Braque, Georges Rouault, Pierre Bonnard, Marc Chagall y Henri Matisse, entre otros. La capilla de Vence (1948-1951), realizada por Henri Matisse; el monasterio dominico de La Tourette, construido por Le Corbusier entre 1957 y 1960. (Gorostiaga, agosto 2012)



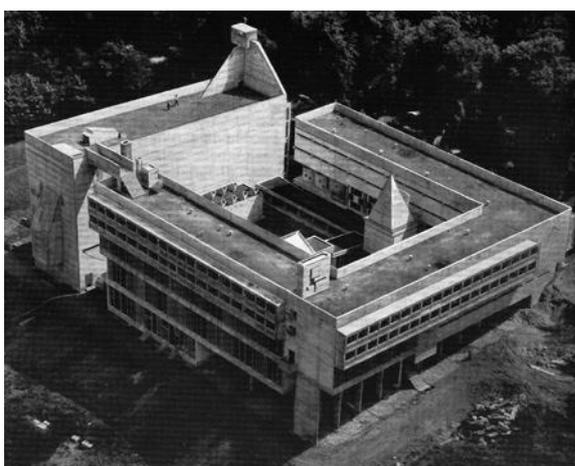
Figura 5: Maurice Novarina, *Iglesia de Notre-Dame-de-Toute-Grâce en Assy*, (1937-1946). Passy, Francia.



Figura 6: Jean Lurcat, *Tapiz de Apocalipsis*, Abside Iglesia de Notre-Dame-de-Toute-Grâce en Assy, (1948). Passy, Francia.



Figuras 7 y 8: Henri Matisse, *Capilla de Vence*, (1954). Saint Paul de Vence. Francia.



Figuras 9 y 10: Le Corbusier, *Monasterio dominico de La Tourette*, (1957-1960). Lyon. Francia.

Couturier, además, advertía que no todos los artistas tenían el perfil para hacer arte sacro, pero que tenían que ingresar a lo más profundo de los temas que querían transmitir, preocupándose además por la finalidad de su obra.

No faltó la aparición de obras que no eran aceptadas por la Iglesia,¹⁸ como fuera el caso del Cristo en cruz hecho por Germain Richier como parte del complejo artístico creado para la iglesia de *Notre-Dame-de-Toute-Grâce en Assy*. En la obra participaron el arquitecto Maurice Novarina; los vitrales polémicos fueron también de Georges Rouault; la discusión respecto al crucifijo de Richier, acusado de desdibujar a Cristo, culminó con la orden de ser retirado de la iglesia.



Figura 11: Germain Richier. *Cristo en la cruz*, (1950). Escultura en metal, Francia.

La problemática del arte sacro, además, se debía a que la comunidad cristiana se resistió a la recepción y aprecio estético de una arquitectura sagrada que integrara tanto las formas que venían impuestas por las nuevas técnicas y sugeridas por la nueva sensibilidad estética como por las exigencias del *Movimiento Litúrgico* (Cingria, 1930, p. 10).

Pero las vanguardias, y especialmente la arquitectura moderna sacra, fueron buscando los mejores caminos y las mejores soluciones, haciendo frecuente el trabajo multidisciplinario y en conjunto, en el que la integración de las artes era aplicada y lograda, pues las intervenciones plásticas partían en la concepción del espacio que los arquitectos diseñaban.

¹⁸ El mismo Couturier, había diseñado dos vitrales para la reconstrucción de la Catedral de Nôtre-Dame de Paris que habían sido destruidos durante la guerra, una vez terminados, fueron tan criticados que también se dio la orden de retirarlos.

La propuesta arquitectónica del brutalismo expuesta en un primer momento por Le Corbusier¹⁹ y que se nutrió del funcionalismo, tomó gran fuerza. Así como el purismo²⁰ geométrico nacido a partir del cubismo y expresado especialmente en escultura. Las formas abstractas se impusieron en la arquitectura, al tiempo que se asumió el concepto de espacio como valor esencial de la arquitectura (Schmarsow, 1893).

Quedó abierta a la posibilidad al abstraccionismo en los tratados filosóficos de Maurice Denis, pero que se abrió paso en la expresión artística cristiana como resultado de ir pasando, de la imagen al signo, en dónde la emoción sobrepasa la narrativa.

En 1947, el papa Pío XII promulga la encíclica *Mediator Dei* promoviendo la participación de la comunidad en la acción sagrada. En 1950, se dio el Primer Congreso Internacional de arte religioso, posteriormente, en 1955, por iniciativa del cardenal Lercaro se convocó el Primer Congreso de Arquitectura sagrada. Las acciones del vaticano, buscaron un retorno a la importancia de la liturgia y los temas básicos del culto.

Clara Inés Gorostiaga (2012), además, señala que un tercer hito en la relación del arte contemporáneo con la sacralidad del templo llegó por parte de la Iglesia. Desde muy joven, Giovanni Battista Montini (Pablo VI), participó como colaborador de la revista *L'Arte* y en 1954 fue nombrado arzobispo de Milán. Su aporte al arte sacro se centró en el análisis de la problemática de la estética y el entendimiento de la simbología como punto de partida de la trascendencia.

“Los verdaderos artistas de todos los tiempos, sean o no conscientes, caminan en una dirección en la que los preceden los místicos. Nos enseñan a ver el mundo como un inmenso símbolo donde todo se

¹⁹ Es importante recordar que la formación artística previa con la que contaba Le Corbusier, le permitía desarrollar espacios pensados en los efectos de luz y color desde sus inicios.

²⁰ El Purismo es un movimiento posterior al cubismo que se inicia con la publicación del libro *Après le cubisme (Después del Cubismo)* Se inspiran en la pureza y la belleza que se encuentran en las formas de las máquinas y se guían por la convicción de que las fórmulas numéricas clásicas son capaces de producir una sensación de armonía y, en consecuencia, de felicidad (Dempsey, 2002)

comunica y se responde como lo hacen los instrumentos de una orquesta en una sinfonía”. (Pablo VI, 1967)

Fue elegido papa el 21 de junio de 1963, conocido a partir de entonces como Pablo VI, en pleno desarrollo final del Concilio Vaticano II y se propuso “[...] volver a tejer las relaciones entre la Iglesia y el mundo, sobre todo allí donde el diálogo estuviera debilitado o directamente herido” (1989, p. 5).

Advertía que el arte contemporáneo se había alejado de lo esencial que podía ser útil para representar al arte sacro, pero proponía a los artistas que recibieran encargos religiosos, que desarrollaran sus obras como un culto a Dios que tenían la responsabilidad de representar a la comunidad en oración sin perder la capacidad artística: la Iglesia necesita santos y también necesita artistas.

Por su discurso, Pablo VI, admiraba al arte contemporáneo, pero aceptaba que era desconcertante, advertía que los artistas exploraban mucho más en su interior que en su exterior, lo cual recorría el camino de la subjetividad que Maurice Denise había tachado en sus escritos de filosofía del arte religioso. Esta vez, la Iglesia se presentaba abierta al subjetivismo, entendiendo que en esas rutas de abstracciones y búsquedas internas se podía llegar al espíritu.

Cuando se finalizó el Concilio del Vaticano II, que se dio entre 1959 y 1965, se procedió a una revolución en el seno de la Iglesia católica. Pablo VI también recibió a los arquitectos jóvenes y les dijo que los templos que el Concilio recomienda deben ser lugares agradables al hombre, donde su cuerpo y espíritu se abra a la alegría y a la luz.

Recomendó también la aplicación de formas y materiales en la pureza de su estado natural, evitando todo tipo de camuflaje, de modo que el cemento quedaría expuesto y las betas de la madera a la vista, mostrando su realidad material (Fernández, 2000, p. 98).

Si bien los cambios de la visión humana y la consecuente secularización generaron un distanciamiento entre religión y cultura, y el arte se fue por las rutas de la cultura, es importante entender los procesos de autoevaluación, cambio y evolución que sufrió la Iglesia para tomar la ruta de acercamiento al arte universal y que este, con sus nuevos estilos y filosofías, calzara en los espacios de la sacralidad.

1.3 La llegada de la integración plástica y casos de su manifestación en el arte sacro latinoamericano. Una de las rutas en la aplicación de la integración de las artes que se dio en Latinoamérica fue la búsqueda en las redefiniciones de las identidades nacionales frente a la unión de lo moderno con lo tradicional,²¹ abordando la construcción interdisciplinaria del artista local contemporáneo “a partir de los conceptos de nativismo, identidad nacional, mestizaje y contemporaneidad” (Rebaza, 2017, p. 19).

Un segundo camino a la integración está marcado por el éxodo de la arquitectura moderna. El investigador chileno David Maulén, profesor de Historia de la Arquitectura en la Universidad UNIACC, afirma que sabe de 32 artistas y arquitectos de *la Bauhaus* que arribaron a Latinoamérica²² a medida que *la Bauhaus* tuvo que dejar de funcionar en Alemania.

Maulén, además, afirma que, frente a los procesos de industrialización, la utilización de nuevos materiales y las necesidades de vivienda, “los estudiantes de arquitectura exigían una formación práctica que les permitiera abordar los problemas más urgentes de sus países”, por lo que el impacto mayor se inició en los aspectos académicos y es así como en Chile, por ejemplo, el plan de estudios cambió implantándose la idea del *arquitecto integral*.²³

²¹ Canales (2013, p. 71), respecto a los libros de Obregón Santacilia publicados en 1939 y 1947.

²² El éxodo de *la Bauhaus* llegó a Argentina, Chile, Brasil, Colombia, Uruguay, México, Venezuela y Perú, y una clara huella de ello, por ejemplo, es la formación de una generación de arquitectos que desde sus diversas naciones, preocupados por la vivienda social, lanzaron los programas de las *unidades vecinales*.

²³ Programa instaurado en el plan de estudios de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile desde 1946 por el arquitecto húngaro Tibor Weiner (refugiado en Chile desde 1939). El plan tenía tres ejes principales: el ser humano, la naturaleza y la materia.

La arquitectura moderna “[...] fue el impulso para que Latinoamérica encontrara una nueva forma de hacer arquitectura, ya que estos países tendían a seguir el estilo clásico predeterminado, en donde el espíritu de hacer una práctica nueva y con relación a su región se había perdido.” (Fassi, 2016, p. 24).

En Latinoamérica, otro factor importante en el ingreso de la integración del arte, fue el cuestionamiento a la Iglesia y la creciente secularización, que obedecían a orígenes de profundidad social, pues las grandes diferencias sociales de los pueblos latinoamericanos habían generado notorias brechas, curtidadas por el abuso de poder, el autoritarismo, el racismo y la extrema pobreza de los sectores marginados.

Frente a la búsqueda de igualdad y afianzamiento de las identidades nacionales había un arte de vanguardia tendiente a conciliar los discursos sociales con las nuevas técnicas de construcción.

Como Gianni Vattimo (1990) ha señalado: “Una cultura secularizada no es simplemente una cultura que haya dado la espalda a los contenidos religiosos de la tradición, sino la que continúa viviéndolos como huellas o como modelos encubiertos y distorsionados, pero profundamente presentes” (p. 129).

La relación existente entre la integración del arte aplicada al ámbito sacro y al que no lo es, converge en varios puntos. El eje unificador es la evolución de la arquitectura en el que la obra del arquitecto funciona como un soporte para la expresividad artística de escultores y pintores.

Es importante en éste punto, explicar que la fenomenología de la integración del arte en general y la aplicación de la misma en el arte sacro, partieron del mismo principio: El trabajo en conjunto se genera con la finalidad de lograr la funcionalidad del espacio que se está produciendo,

los creadores se preocupan por proponer espacio y formas que se relacionen con el sentir del público usuario.

Esa característica es, justamente, la que engrana la aplicación de la integración del arte no sacro con la integración del arte en el ámbito de lo sacro. La integración del arte repotencia el efecto de la emoción en el espectador, y es ésta característica la que convierte a la integración del arte en una herramienta bastante funcional para las edificaciones sacras.

Para el caso de México, la arquitecta Ruth Rivera Marín²⁴ desarrolló una postura nacionalista, prestando sus esfuerzos a irradiar el conocimiento de la arquitectura mexicana, así como al análisis de la fenomenología que dio forma a la integración del arte.

Al dedicarse a la docencia, la arquitecta partió del análisis histórico y generó muchas investigaciones en el campo de la teoría de la arquitectura y el urbanismo. Analizando a fondo el desarrollo de la propuesta de la integración de las artes plásticas en México, asegurando también que se trató de una corriente dentro de la arquitectura que, además de integrar al arte, fusionó los valores culturales y fundamentales de su sociedad, y que llegó incluso a “reflejar verdaderamente el sentir de la sociedad” (Rivera, 1967, p. 5).

En México se evidenció una postura integradora de las artes que intuía la importancia de unificar la escultura y la arquitectura. En un artículo que se publicó en la revista *Forma* –dedicada a las artes plásticas–, en noviembre de 1926, el escultor José Fernández Urbina

²⁴ Hija del pintor Diego Rivera y la escritora Guadalupe Marín, fue la primera mujer en ingresar a la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional de México. Desde 1959 hasta su muerte fue la jefa del Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Fue presidenta de la Unión Internacional de Mujeres Arquitectas y vicepresidenta de las Arquitectas Mexicanas. En su gestión se publicaron los *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico* del INBA, que ofreció un suplemento llamado *Cuadernos de Arquitectura*, del cual fue directora. Fueron publicados veinte ejemplares de estos cuadernos entre los años 1961 y 1967, y el *Cuaderno de Arquitectura* N° 20 (1967) estuvo dedicado al tema de la integración plástica en México.

afirmó que no se había podido hacer escultura revolucionaria porque no había arquitectura revolucionaria, revelando así la inquietud de los artistas por integrar al arte.

En 1928, el pintor Ramón Alva de la Canal escribiría un artículo titulado “La escultura en México”, en el que afirmaba que una escultura fuera de la arquitectura era un objeto disfuncional e incómodo, y culpaba a los arquitectos de la época. Además, afirmaba que la manera de solucionarlo era convertir artistas en arquitectos.

Existía una separación intencional entre los arquitectos y los artistas plásticos debido a que la gran mayoría de arquitectos sobresalientes provenían de familias adineradas y eran considerados “niños bien” por los artistas plásticos, quienes venían influenciados por la búsqueda de la igualdad social. Casi todas las vanguardias eran anti burguesas (Alva de la Canal, 1928, p. 6).

La arquitecta Rivera (1967, p. 28) afirma que la brecha entre arquitectos y artistas plásticos no se debía solamente a un celo gremial. Evidenciaba también que, al pertenecer la mayoría de arquitectos a la clase burguesa, ellos se encontraban alejados de las problemáticas sociales, mientras que el gremio de los artistas plásticos, que en su mayoría era de origen popular, estaban cercanos a las necesidades de superaciones sociales.

Para la historiadora Leticia Torres (2008, p. 11), la denominación *integración plástica* apareció en el arte mexicano en general recién en la década del cuarenta del siglo pasado, justo cuando el movimiento muralista empezaba su etapa final. A nivel político, la visión en México había cambiado.

En 1948, los arquitectos Guillermo Rosell y Lorenzo Carrasco retomaron la revista de arquitectura *San Carlos*, la renombraron *Espacios* y se convirtió en una de las publicaciones más importantes para arquitectos y artistas de la época, en ella resaltaron que aún se mantenía un carácter incompatible entre la pintura y la arquitectura.

El artista David Alfaro Siqueiros escribiría sobre obras de integración plástica realizadas entre 1950 y 1955, con afirmaciones muy crítica y polémicas, al igual que la conferencia que dictó en 1954 en la Casa del Arquitecto de la ciudad de México, con motivo del encuentro sobre integración plástica que tituló “Arquitectura internacional a la zaga de la mala pintura” (Siqueiros, 1955).

En la conferencia, el pintor afirmó que existían dos estilos arquitectónicos visibles: el *lecorbusiano* y el que se inclinaba a mexicanizar la arquitectura internacional, recubriéndola con “vestidos, huipiles y camisas mexicanas”. El reclamo profundo de Siqueiros²⁵ era que los proyectos arquitectónicos se hacían sin considerar a los artistas plásticos, incluso acusaba a los nuevos arquitectos de construir sin tomar en cuenta la necesidad de la coordinación plástica entre ambos gremios (Torres, 2008, p. 10).

Carlos Mérida escribió el artículo: “En torno a la integración”, en 1954. dónde reflexionaba sobre los conceptos de la pintura funcional, sobre la integración, e insistía sobre la cooperación entre artistas y arquitectos. Sin embargo, terminó por señalar de modo radical, que en el nuevo tipo de integración o el arquitecto prescinde del artista, o el artista debe aprender a unirse al ritmo de la espacialidad, para así actuar no solo como agente de provocación dinámica, sino también emocional (Mérida, 1954).

Una afirmación final sumamente interesante de Ruth Rivera es la separación de la aplicación de la integración del arte en dos modalidades: en la primera modalidad explica que la integración se da cuando artista y arquitecto trabajan de forma común y cada quien hace su oficio, logrando producir de manera conjunta una obra de características inseparables a su funcionalidad.

²⁵ Siqueiros afirmaba que la arquitectura tenía que ser práctica, realista por sus características y proyecciones sociales y no una expresión artística del más barato cosmopolitismo o neoprehispanismo. Debía tener un sentido popular, no aristocrático ni intelectualista disfrazado de popular. “Una arquitectura sin lo escenográfico [...] sin lo espectacular, sin lo porfiriano, sin lo falso monumental” (Siqueiros, noviembre 1954 - febrero 1955).

La segunda modalidad de integración del arte es cuando los arquitectos logran producir recintos con “francas características plásticas” como el caso del edificio para las oficinas del Instituto Nacional Indigenista del arquitecto Alejandro Caso en 1963, en el que “logra más que construir, esculpir una escultura habitable” (Rivera, 1967, p. 7).

Se considera la iglesia La Purísima (Monterrey, 1941-1946) como la primera iglesia moderna en México. El arquitecto diseñador Enrique de la Mora obtuvo con esta obra, el Premio Nacional de Arquitectura (setiembre de 1946). El proyecto desarrollado sobre una planta cruciforme tradicional.

Está compuesta por tres naves de bóvedas, sostenidas por delgadas columnas y de la planta se elevan a los costados formas parabólicas. La fachada tiene una torre forrada en piedras laja. La propuesta de integración contó con la participación de los artistas Adolfo Laubner Mayer, Jesús Guerrero Galván, Federico Cantú Garza, Jorge González Camarena, y el conjunto escultórico de bronce de los 12 apóstoles y el Cristo monumental realizado por el artista alemán Herbert Hoffman Ysenbourg.²⁶



Figura 12: Enrique de la Mora, *Iglesia de La Purísima*, (1946), Monterrey, México.

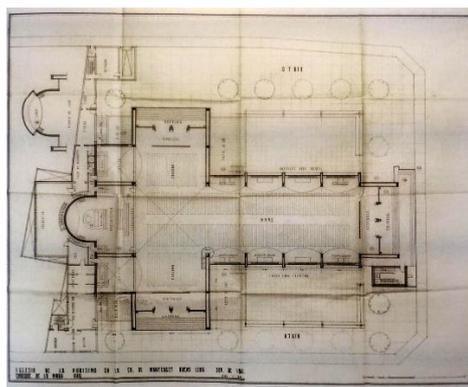


Figura 13: Enrique de la Mora, *Plano de la Iglesia de la Purísima*, (1941), Monterrey.

²⁶ Se produjo una polémica y mucho rechazo del sector tradicionalista de la Iglesia debido a que el escultor Hoffman, creador de las esculturas de la fachada de la iglesia de La Purísima, fuera judío.



Figuras 14 (Izq.): Enrique de la Mora, Vista aérea, planta de cruz romana, (1946), Monterrey, México.

Figura 15 (Der.): Herbert Hoffman, *Los doce Apóstoles*, (1946), instalación escultórica compuesta bronce, Monterrey, México.

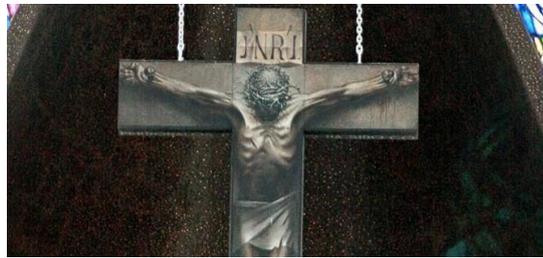


Figura 16 (Izq.): Ernö Koch, (1950)²⁷, *Vitral de Ábside*, emplomado y coloreado, Iglesia de La Purísima, Monterrey, México.

Figuras 17 (Der.): Jorge Gonzalez Camarena, *La crucifixión*, (1946), pintoescultura suspendida sobre el altar sujeta por cadenas, con las siete palabras escritas a lo largo del borde. Óleo sobre madera con 4m de alto por 2,5m de ancho.

Es importante mencionar que la Integración del Arte es evidente y a nivel arquitectónico, la estructura funciona como una gran escultura.

A partir de la primera obra de arte sacro, en México se generó una tendencia de *arquitectura emocional* y las manifestaciones no solo se dieron en las parroquias o iglesias, sino también en instituciones gubernamentales, centros médicos, restaurantes y hasta casas

²⁷ Los vitrales fueron instalados a mediados de los años cincuenta, varios años después de la consagración del templo al artista noruego Ernö Koch.

particulares. Todo ello apoyado por las reflexiones del arquitecto, pintor y vitralista Mathías Goeritz,²⁸ apodado “el Gran Inspirador” (Zúñiga, 1963, p. 62).

Se considera que el diseño de los vitrales de Goeritz se orientaba a satisfacer las necesidades de un mundo espiritual, y sus obras expresaban las inquietudes religiosas en forma anónima y con gran humildad, como se hace en una oración (Ibarra, 2009, p. 70).

En la iglesia de Virgen de la Medalla Milagrosa (México D. F., 1953-1955), el ingeniero español Félix Candela aplica a una planta basilical convencional elevaciones triangulares de concreto que se abren al exterior, permitiendo grandes espacios de ingreso de luz.

Candela se asoció con otros dos arquitectos, Arturo Sanz de la Calzada y Pedro Fernández Miret. La obra genera un gran efectismo con alto contenido expresionista, especialmente en la parte interior, que fue inspirada en paraguas invertidos. El diseño de las vidrieras estuvo a cargo del arquitecto José Luis Benllure.

Para el caso de la Virgen de la Medalla Milagrosa, la aplicación de la integración del arte se cumplió al constituir el espacio a su comunidad: “No hay mejor remedio para un ateo o para quienes se niegan a ir a la iglesia, que visitar esta” (Vázquez, 2016, p. 40).

En tanto, el trabajo en conjunto se dio entre ingeniero y arquitectos, se trató de personas multidisciplinarias que excluyeron la participación de artistas plásticos. Candela se permitió moldear en hormigón armado la cruz que corona, la fachada principal de la iglesia, algunas bancas y las escaleras de caracol que dirigen hacia el coro.

²⁸ Goeritz fue un artista multidisciplinario polaco, nacido en el seno de una familia protestante, que llegó en 1949 a México donde fue profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guadalajara y desarrolló muchas obras de índole religiosa.



Figura 18: Félix Candela, Arturo Sanz de la Calzada y Pedro Fernández Miret. Iglesia Virgen de la Medalla Milagrosa, (1953-1955). México DF.

Figura 19: Interior, Iglesia Virgen de la Medalla Milagrosa



Figura 20: José Luis Benllure, Vitral de la fachada de la iglesia, vitral emplomado, Virgen de la Medalla Milagrosa, (1955). México DF.



Figura 21: José Luis Benllure, Vitrales de la nave, (1955), vitral emplomado, Virgen de la Medalla Milagrosa, México DF.



Figura 22, Félix Candela, Escaleras de Caracol. modeladas en granito armado, (1955). Virgen de la Medalla Milagrosa, México DF.

La capilla de Nuestra Señora de la Soledad (Coyoacán, México D. F., 1956-1958) fue realizada también por Félix Candela en colaboración con el arquitecto Enrique de la Mora. La edificación tiene una planta con forma deltoide convexo que fue cubierta por lo que Candela llamó cubiertas ala, a modo de cascarones de concreto (Vázquez, 2016, p. 39).

El efecto de perspectiva en la planta agudiza el infinito del punto de fuga y al mismo tiempo, con la disposición del altar ubicado en la punta de la forma romboidal en el que se elevan y convergen todas las diagonales estructurales, consolida la centralidad y frontalidad del espacio.

Participaron en este proyecto los artistas plásticos y esposos Hebert y Kitzia Hoffman. Kitzia, especializada en vitrales, planteó un vitral que sirviera de escenografía²⁹ del oficio de la liturgia en el que representó la epifanía del Espíritu Santo.

La figura central del atrio es una escultura de Herbert Hoffman que representa a la Virgen de la Soledad, con una silueta muy estilizada y alargada que evoca el estilo gótico. También es de Herbert, la cruz procesional del atrio, que resuelve creativamente el acceso de los fieles al templo (Navarro, 2019. p. 24).

Respecto a la integración del arte en este proyecto, existe un hecho muy importante que evidencia que nuevamente el trabajo entre arquitectos y artistas plásticos quedaba separado en el momento de la concepción estructural. El arquitecto Enrique de la Mora no quería la instalación de un vitral, sino una cortina de vidrio que permitiera a los asistentes observar las copas de los árboles “para vincular a los fieles con la naturaleza y la divinidad”.

El arquitecto Luis Barragán, asesor de obra y que trabajaba sus proyectos asistido siempre por la filosofía de la arquitectura emocional de Goeritz, opinó que no se iba a una iglesia a contemplar la naturaleza, sino a estar en un espacio místico y por ello se colocó el vitral (Vázquez, 2016, p. 42).

²⁹ La capilla Nuestra Señora de la Soledad representa un ícono regional a nivel religioso, porque fue la primera en la que se tomó la decisión de que el sacerdote oficiara la liturgia frente a los asistentes y por ello la escena del vitral de Kitzia tomó mayor protagonismo al convertirse en el escenario de la actividad central del templo.



Nuestra Señora de la Soledad (o del Altíllio)
Enrique de la Mora y Félix Candela, Coyoacán-México DF (México), 1956

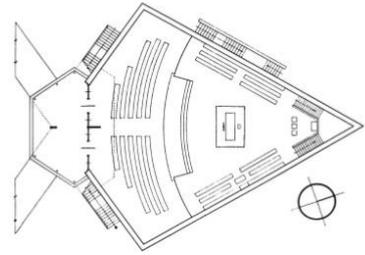


Figura 23: Félix Candela y Enrique de la Mora, Capilla Nuestra Señora de la Soledad, (1956-1958). Coyoacán, México. **Figura 24:** Félix Candela y Enrique de la Mora, Plano Capilla Nuestra Señora de la Soledad, (1956-1958), Coyoacán, México.

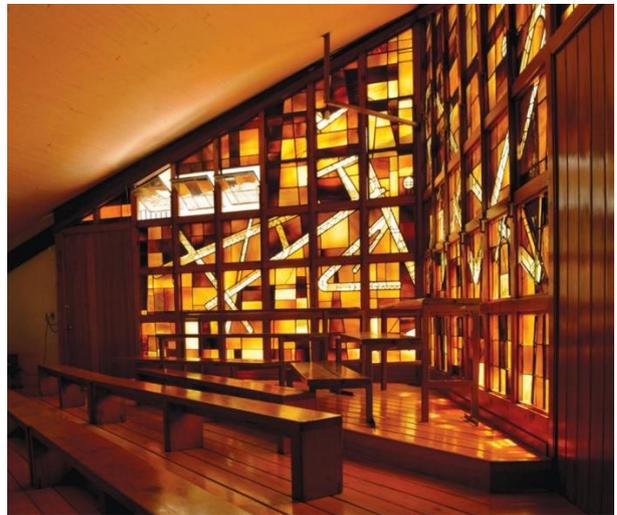


Figura 25: Kitzia Hoffman, Vitral Epifanía del Espíritu Santo, (1956), vitral emplomado, Nuestra Señora de la Soledad, Coyoacán, México
Figura 26: Herbert Hoffman, Virgen de la Soledad, (1956), Escultura metálica, Nuestra Señora de la Soledad, Coyoacán, México.



Figura 27: Herbert Hoffman, Cruz Procesional del atrio, (1955). Estructura de madera con enchapes de Bronce, Nuestra Señora de la Soledad, Coyoacán, México

Figura 27: Herbert Hoffman, Las estaciones de la cruz, (1956), Vitral emplomado, Nuestra Señora de la Soledad, Coyoacán, México.



La primera iglesia moderna que diseñó el arquitecto Luis Barragán fue el Calvario, en Guadalajara (1955-1956). La propuesta se diferenciaba a lo creado por Candela debido a una búsqueda de la introspección por encima del efectismo orientado a la admiración de la creación divina.

Los vitrales del proyecto estuvieron a cargo del artista Mathías Goeritz, su presencia generó un mayor análisis y exploración de los espacios místicos, pues sus obras en el ámbito de la sacralidad fueron abundantes: “[...] capillas abiertas, crucifijos, vitrales, y relieves en planchas metálicas. Toda la obra de Goeritz era abstracta y su objetivo central era generar reflexión e introspección” (Ramírez, 2016, p. 31).

Barragán y Goeritz también desarrollaron la Capilla de las Capuchinas de Tlalpan (1953-1960) en el interior de un convento por lo que no cuenta con una fachada directa. La capilla en realidad está separada en dos espacios alternados por patios que permiten efectos de luz que ingresa color ámbar, generando un ambiente cálido.



Figuras 28 y 29: Mathías Goeritz, Vitral lateral oculto, (1960), vitral ámbar en vidrio cemento, Capilla de las Capuchinas de Tlalpan, México.



Efecto de luz ámbar logrado por el ingreso direccionado de luz natural de un patio contiguo.

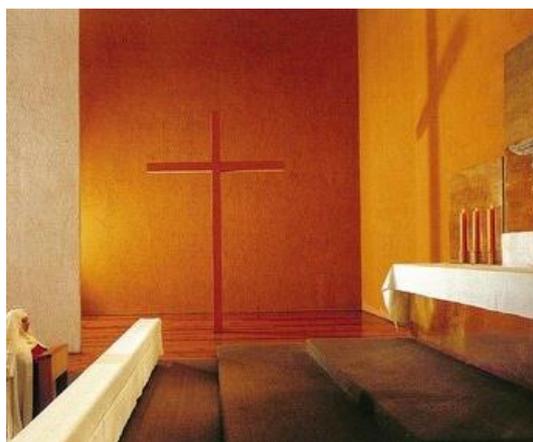


Figura 30: Luis Barragán y Mathías Goeritz, Capilla de las Capuchinas de Tlalpan (1954-1960). Mexico

La señal de un trabajo en conjunto para lograr la integración del arte se encuentra en el efecto que logran al hacer que se dibuje una cruz contra el fondo de la capilla ocupado por un retablo dorado de tres cuerpos. El efecto de la cruz proviene de una cruz oculta en un costado en una especie de capilla lateral que toma la luz de un patio.³⁰

Las primeras fotografías de los templos que iniciaron su funcionamiento, aún sin contener vitrales. Las construcciones tomadas como ejemplo son en sí mismas obras de arte

³⁰ Los recursos efectistas de luz de Goeritz y Barragán generan un ambiente de misterio que favorece, por encima de todo, la oración y la contemplación.

en las que los arquitectos planificaron la experiencia de los asistentes sin considerar la amplitud de posibilidades que tenía la transformación a color de los ingresos de luz natural que ellos habían planificado en sus proyectos.



Figura 31: Félix Candela, Capilla Nuestra señora de la Soledad (1958). Se oficiaba misa sin el vitral ni la virgen.

Figura 32: Iglesia de La Purísima, (1946). Arriba, en funcionamiento, sin los vitrales instalados; y abajo, con los vitrales.



Había, como bien lo han dicho varios analistas de la aplicación de la integración plástica en México, una resistencia al trabajo en conjunto de ambas disciplinas, lo cual, a fines de los años cincuenta, se fue diluyendo.

La Iglesia católica en México tomaba medidas para evitar la secularización y por ello cabe mencionar que se adelantaron a nivel regional al iniciar con la Capilla de Nuestra señora de la Soledad la propuesta de la liturgia ofrecida por el sacerdote de cara a la feligresía. Esta medida recién se hizo universal cuando se celebró el Concilio del Vaticano II, diez años más tarde, a pesar de que el *Movimiento Litúrgico* ya se encontraba en pleno proceso evolutivo para acortar distancias entre la Iglesia y el pueblo (Ramírez, 2016, p. 19).

Es importante mencionar otra vía en el arte sacro por medio de la que se practicó la integración de las artes y esta fue mediante renovaciones de iglesias, llamadas “reacondicionamiento litúrgico” (Espino, 2015, p. 12).

Ante la necesidad de intervenir las iglesias antiguas, el obispo de Cuernavaca, Sergio Méndez Arceo, autorizó las renovaciones en su jurisdicción, y nombró al monasterio de Santa María de la Resurrección de Cuernavaca un centro de experimentación litúrgica, siendo el primer lugar en el que se ofició misa en español.

El arquitecto fray Gabriel Chávez de la Mora fue encomendado para el reacondicionamiento litúrgico de la Catedral de Cuernavaca y Goeritz, para instalar vitrales en la catedral de México D. F. Los reacondicionamientos e intervenciones de los espacios sacros antiguos fueron duramente criticados y rechazados, al punto de iniciarse procesos administrativos para el retiro de varias obras.

La integración del arte en México ha tomado diversas formas de materialización, en todas se ha evidenciado, de una u otra manera, las grandes distancias entre los sectores socioculturales y la necesidad general por afianzar la identidad cultural mexicana. En el campo de la sacralidad, la necesidad de renovación litúrgica abrió la puerta a la modernidad y a la exploración mística de los espacios (Afana, 2015, pp. 167-169).

En Brasil, en el año de 1934, la Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira organizó un concurso para un conjunto habitacional en Monlevade. El arquitecto Lucio Costa presentó un proyecto de iglesia que tenía clara influencia de la iglesia de Raincy de Perret, para ser construido en concreto armado y contaba con tres naves sostenidas por delgadas columnas y una torre en la fachada. (Ramirez, 2016, p. 21)

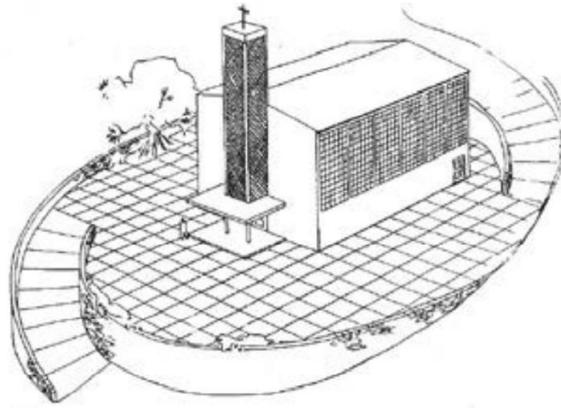


Figura 33: Lucio Costa, Proyecto de iglesia para Monlevade (1934),

En el inicio de la aplicación de la integración del arte en Brasil, es importante analizar la forma en la que la integración del arte brota, nacida de un franco proceso de ingreso a la modernidad que a la vez también significó un mestizaje cultural y que se materializó con la edificación del edificio del Ministerio de Educación y Salud Pública (1936 – 1945), conocido como el edificio Capanema,³¹ (Fernández, 2016, p. 31).

El asesor constructivo fue Le Corbusier, generando un proyecto bastante horizontal para el que el arquitecto, solicitó mayor cantidad de terreno asignado, pero fue negado por el gobierno brasileiro. El proceso de diseño del Capanema, acabó en 1937, Lucio Costa dejó la dirección del grupo y la asumió Oscar Niemeyer.

³¹ El Estado convocó a un concurso para la creación de un edificio para el Ministerio de Cultura de Brasil, el concurso lo ganó el Archimedes Memória y Francisque Cuchet, pero el ministro de educación, Gustavo Capanema, pagó los honorarios de los ganadores y se encargó de modificar el pedido para que el arquitecto Lucio Costa desarrolle el proyecto, quién arma un equipo de trabajo conformado por un grupo de sus alumnos y él, y como arquitecto consultor Le Corbusier.

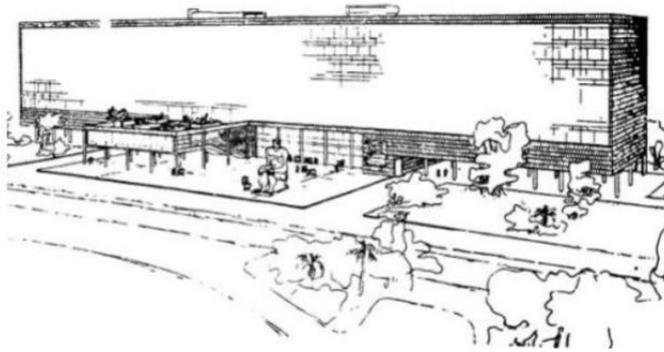


Figura 34: Le Corbusier, Proyecto original edificio Capanema, (1936), Ilustración de asesoría.1936

Figura 35: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Carlos Leão, Ernâni Vasconcelos y Jorge Machado Moreira, Edificio Capanema,(1936- 1945).

Brasil inició su transformación a la modernidad en el año de 1922³² dando dos pasos en simultáneo: por un lado, se abrió a las teorías y posibilidades constructivas de *la Bauhaus* (Le Corbusier, Walter Gropius y Mies Vander Rohe).

Por otro lado, luego de la exposición de 1922, quedaron evidenciadas las filtraciones de las vanguardias europeas en las artes plásticas brasileñas, también quedaron expuestas las sólidas bases de la identidad nacional mediante obras que podrían ser consideradas “costumbristas” como las de la pintora Anita Malfatti en las que quedaba claro que el arte brasileño no estaba dispuesto a renunciar a sus raíces africanas e indígenas frente a las vanguardias (Philippou, 2013).

El torrente nacional expuesto en 1922, especialmente en la obra de Anita Malfatti, inspiró al poeta y dramaturgo Oswald de Andrade, quien propugnaba una estética primitivista y revaloraba la tradición cultural brasileña a. escribir el *Manifiesto antropófago*.³³

Para la concepción de la integración del arte en Brasil, el *Manifiesto antropófago* es fundamental para que los Arquitectos Lucio Costa, Oscar Niemeyer y Affonso Reidy marcaran

³² La Semana de Arte Moderno es considerada el punto de partida del movimiento conocido como modernismo brasileño. Fue un acontecimiento cultural y multidisciplinario de las artes que tuvo lugar en el Teatro Municipal de la ciudad de Sao Paulo, entre el 11 y el 18 de febrero de 1922.

³³ El manifiesto fue publicado en 1928 y se convirtió en el eje teórico del movimiento cuyo nombre, antropofagia o canibalismo, se remitía a la antigua práctica de los aborígenes y propone el devorarse a la cultura europea que los colonizó, la liberación del elemento primitivo en el hombre siguiendo algo de la corriente surrealista de Bretón, y mantener el arte autóctono y la identidad.

el origen del Movimiento Moderno Nacional. Ellos se revelaron a las formas constructivas tradicionales y tomaron las influencias de la tendencia internacional llegada de Europa, pero la adecuaron a la identidad y características culturales de Brasil (García, 2016, p. 42).

Los arquitectos brasileños “lograron traducir la arquitectura europea, en la que se fundaron, a un idioma más libre y espectacular”. El principal y más abundante exponente fue el arquitecto Oscar Niemeyer, quien para el historiador del arte y la arquitectura Sigfried Giedión (1953, p. 96) tomó el sentido y tendencia constructiva de la arquitectura internacional, pero la transformó y adecuó a un sentido estético que exaltaba lo exótico y lo primitivo, que llegó a altos niveles de exuberancia y fantasía funcionalista.

La nueva sede del Ministerio, que había asumido el reto de formar al “nuevo hombre, brasileño y moderno”, planteó una arquitectura con esas mismas características, obedeciendo los principios de la escuela nacional de arte plasmados por Oswald de Andrade en el “Manifiesto de Poesía Pau-Brasil” (1924), y siguiendo la estrategia anticolonialista de la antropofagia salvaje. (Philippou, 2004, pp. 18-19)

La vinculación visual más importante a la antropofagia se encuentra en los jardines tropicales creados por Roberto Burle Marx, quien con su técnica de superposición de formas usando vegetación salvaje y conjugando su cromatismo, lograba invadir los espacios arquitectónicos con formas voluptuosas, exóticas y exuberantes.

En el edificio también se encuentran integrados los murales de Cândido Portinari, quien aplicaba unos azulejos muy característicos en varias de las construcciones de Niemeyer y que representaban la presencia de los moros como una innegable sombra de la inocultable época de la colonia (Philippou, 2013, p. 9).

Se partió de bocetos de Le Corbusier, muy horizontales y con una linealidad y limpieza absolutas, pensados en un funcionalismo total, en su materialización. El edificio tomó nuevas

dimensiones rescatando los fundamentos que los artistas brasileños consideraron indispensables “[...] es decir, un modernismo europeo canibalizado” (Philippou, 2013, p. 8).

En 1943, Oscar Niemeyer diseñó la capilla de San Francisco de Asís, a orillas del lago de Pampulha en Belo Horizonte, por encargo del alcalde. La obra culminó en 1945. Fue concebida como un programa de integración plástica en la que trabajaron conjuntamente el ingeniero de estructuras y poeta Joaquim Cardoso, el artista brasileño Cándido Portinari y el arquitecto paisajista Burle Marx, encargado del diseño de los jardines exteriores.

La propuesta es completamente asimétrica y está compuesta por elevaciones parabólicas formadas en hormigón armado. El uso de la bóveda parabólica permite que un único elemento forme la cubierta y las paredes. La pared del fondo está cubierta por un mural de San Francisco, pintado por Candido Portinari.

La bóveda hace estrecha hacia el altar para concentrar la atención en el mural de fondo, que destaca por un juego de luz entre el coro iluminado y la madera oscura de la nave. La fachada trasera está cubierta por una composición blanca y azul de azulejos, realizada también por Portinari, así como por el viacrucis. La torre, con forma de campanario hueco. Los murales abstractos en el exterior de las bóvedas de Paulo Werneck y los pavimentos y jardines de Roberto Burle-Marx.

Pero la iglesia esperó por catorce años para ser consagrada debido al rechazo del arzobispo Antonio do Santos Cabral, quien la consideró un simple galpón incompatible con el culto católico, llamándola “el refugio de la bomba del diablo” (Hengelaar, 2017).



Figura 36: Cándido Portinari, Escenas de la vida de San Francisco, (1943-1945), Mural de azulejos, Capilla de San Francisco de Asís Pampulha, Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.



Figura 37: Oscar Niemeyer, Capilla de San Francisco de Asís, (1943-1945), Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

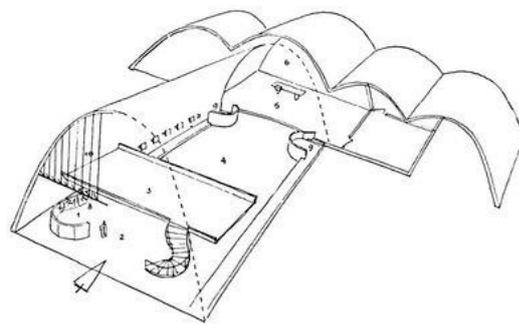


Figura 38: Oscar Niemeyer, Plano Capilla de San Francisco de Asís (1943-1945). Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.



Figura 39: Roberto Burle-Marx, Pavimentos y Jardines, Capilla de San Francisco de Asís (1943-1945). Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.



Figura 40: Cándido Portinari, *São Francisco se despojando das vestes* (1945). Mural en témpera sobre madera, 10.6m. por 7.7 m. Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

En Brasil, la integraci3n del arte se gener3 con el mismo trabajo en conjunto que se estaba dando en las edificaciones civiles, y casi en paralelo. Con igual tipo de expresi3n, y mismos recursos técnicos y preceptos espaciales.

Oscar Niemeyer fue internacionalmente reconocido como el protagonista de lo que Henry-Russell Hitchcock describi3 como la “creaci3n de un nuevo idioma nacional dentro de la lengua internacional de la arquitectura moderna” (Hitchcock, 1955, p. 12).

Cabe destacar, que, si bien existe evidenciado el equilibrio en el trabajo conjunto y multidisciplinario de la teoría de la integración del arte, los factores estéticos primaron por sobre la funcionalidad del espacio pues la obra no se encontró alineada a la iglesia, y por ello el templo solo pudo funcionar catorce años después.

En Chile, la integración del arte se afianza en las edificaciones no sacras por dos rutas: la primera fue por una necesidad de expresión político-social. Y la segunda ruta se dio con la llegada a Chile de varios artistas de la Bauhaus, quienes luego de su clausura en Alemania viajaron a la región huyendo de la Segunda Guerra Mundial.

El motivo de la primera forma de integración que llegó a Chile, fue porque, la economía chilena había sufrido en los primeros años del siglo XX fuertes impactos negativos producto de la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión de 1929. La economía chilena había estado basada en la exportación del salitre y a que una gran parte de la industria chilena habían sido adquirida por Estados Unidos.

Muchas empresas se fueron a la bancarrota y ello originó desempleo y descontento social debido, además, a extremas medidas de austeridad impuestas por el Gobierno (Villalobos, Estelle, Silva, y Silva, 2006 p. 879).

Para 1940, llegan a Chile los muralistas mexicanos David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, quienes a partir de las necesidades de manifestación política social generaron gran influencia en la expresión mural chilena. Siqueiros fue asistido por los pintores muralistas chilenos Fernando Marcos y Osvaldo Reyes en la elaboración del *Manifiesto de Integración Plástica*, realizado con motivo del Congreso de la Cultura.

En noviembre de 1952, en Santiago de Chile, se firma el manifiesto que contó además con la presencia y firma de Diego Rivera. En este documento se plantea la necesidad de que la creación artística nazca del fondo mismo del pueblo.

Los planteamientos de este movimiento artístico coinciden en Chile con el momento en que se trata de conseguir del Gobierno un proyecto de ley destinado a proporcionar fondos para la decoración de edificios públicos y municipales. Como objetivo, se trataba de que los artistas contribuyeran a divulgar la cultura con un arte al alcance de todos. Esto se materializa cuando el Presidente de la República, don Pedro Aguirre Cerda,³⁴ solicita a las organizaciones de artistas proyectos destinados a la producción de obras de arte. (Bellange, 1995, p. 22)

El *Manifiesto de Integración Plástica*, evidencia el sentido netamente social que toma la expresión *integración de las artes*, referido por completo al trabajo en conjunto de los muralistas y sus esfuerzos por mantener la carga social en sus obras.³⁵

La segunda ruta tomada por Chile hacia la integración de las artes fue en el campo del desarrollo de su arquitectura moderna. El país había recibido el éxodo de varios de los alumnos y profesores de la Bauhaus cuando fue cerrada en Alemania en 1933. Para David Maulén su influencia se evidenció entre los años de 1930 y 1960. En viviendas sociales, mercados, casas particulares, colegios, centros comunitarios, hospitales, industrias y otro tipo de edificios públicos.

El arquitecto Tibor Weiner, de la Bauhaus, trabajó en Chile entre 1939 y 1948 y se le atribuye su participación en la reconstrucción de las ciudades de Chillán y Concepción. El arquitecto, pintor, escultor y diseñador gráfico suizo Max Bill tiene obras en conjunto con arquitectos chilenos en Valparaíso y hasta existen planos desarrollados por el arquitecto alemán Paul Linder³⁶ para una iglesia de la congregación Ursulina, en Maipú, que no llegó a construirse (Messer, 2018).

³⁴ Aguirre Cerda fue electo presidente de Chile para el periodo 1938-1944. Siendo miembro del partido radical, impulsó la educación y fundó la Corporación de Fomento de la Producción (Corfo). Su gobierno sería el primero de los tres gobiernos radicales que existirían en el país hasta 1952.

³⁵ Los artistas nacionales (chilenos) que siguen los fundamentos y características de Siqueiros, son Fernando Marcos, José Venturelli y Orlando Silva. Fernando Marcos fue ayudante en México de Diego Rivera. (Bellange, 1995, p.24)

³⁶ Arquitecto alemán de *la Bauhaus*, que, en el éxodo de *la Bauhaus*, busca exilio debido al origen judío de su esposa y a tener un pasado socialista.

A partir de 1945, la Universidad de Chile con Tibor Weiner y, desde 1949, la Pontificia Universidad Católica de Chile reformaron sus planes de estudio, siguiendo las principales tendencias de *la Bauhaus*. Por el lado de la Universidad Católica, el rescate del estilo y por el lado de la Universidad de Chile más bien el concepto de considerar las necesidades del pueblo sobre las necesidades de lujo (Prinz, 2019).

La primera manifestación de integración de las artes plásticas en el arte sacro chileno, se dio en 1939, luego de que un terremoto devastara la ciudad de Chillán, y el obispo de la ciudad encomendara al arquitecto Hernán Larraín Errázuriz el diseño de la nueva catedral que fue construida entre 1941 y 1950.

La propuesta arquitectónica era el proyecto de Larraín para su titulación en la Pontificia Universidad Católica de Chile, en donde desde 1923 se venía cambiando el programa formativo de arquitectos, alineándose a las nuevas técnicas constructivas y las filosofías de vanguardia (Prinz, 2019).

La propuesta se apoyó en la de Eugene Freyssenet, en sus hangares de dirigibles para el Aeropuerto de Orly (1923), constituidos por arcos parabólicos autoportantes que eliminaron la separación entre soporte y cubierta (Ramírez, 2016).

Se buscaba una estructuración funcional que fuera de la mano con las nuevas nociones de arte sacro de Guardini y que aprovechara la luz natural que lograba ingresar al interior, gracias al abocinamiento, generando una experiencia sensible no antes vista en la arquitectura chilena.

La concepción arquitectónica del edificio rompió con el modelo tradicional de los grandes templos católicos: columnas, naves, torres, capillas. Se diseñó un solo gran espacio de veinte metros de ancho, cincuenta y dos de largo y veinte de alto, sostenido por once arcos parabólicos. (Witker, 2002, p. 25)

En la aplicación de la integración del arte, el pintor muralista Alejandro Rubio Dalmati pintó el mural de la fachada, este artista usó su obra para la denuncia social respecto a la justicia y la igualdad diciendo: “Ahora Dios tendría que predicar contra las multinacionales, contra los imperios y las dictaduras. Si Dios viniera en persona seguiría estando junto a los humildes, los pobres, los desvalidos y estorbaría a muchos, como estorbó antes” (Arias, 2011, p. 54).

En el mural de la catedral de Chillán que fue instalado en 1965, cinco años después de la consagración del templo, Rubio plasmó historias de Jesús, generando una tensión entre la vida y la muerte, teniendo a la resurrección como una presencia liberadora.

El interior cuenta con esculturas de madera de los escultores Peter Horn y Ferdinand Stufleser, que fueron traídas directamente de Europa. Junto a la catedral se construyó una cruz de hormigón armado de 36 m de altura, en conmemoración de las víctimas del terremoto de 1939.

Es importante establecer que en esta obra la aplicación de una integración del arte, basada en el estilo del manifiesto de la integración del arte de Siqueiros, está presente la denuncia social y si bien el mural tiene una ubicación protagónica, fue concebido luego del concepto central de la estructuración de la catedral de Chillán.

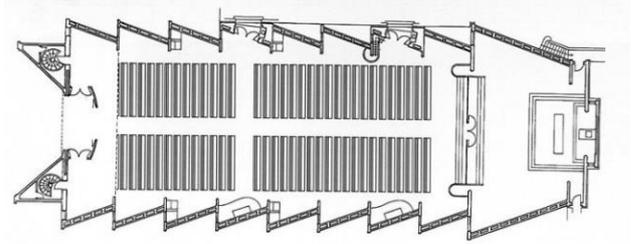


Figura 41: Hernán Larraín Errázuriz, Catedral de Chillán, (1941-1950). Chillán, Chile.

Figura 42: Hernán Larraín Errázuriz, Plano de vista en planta, (1940), Chillán, Chile.



Figura 43: Hernán Larraín Errázuriz, Arcos Parabólicos de Catedral de Chillán, (1940), Chillán, Chile.

Figura 44: Hernán Larraín Errázuriz, Ingreso de luz en los Arcos Parabólicos de Catedral de Chillán, (1940), Chillán, Chile.



Figuras 45 y 46: Artista Alejandro Rubio Dalmati, *Relato de la historia de Jesús*, (1965). Mosaico en piedra.

En Chile, al igual que en México, quedaron separados los arquitectos de los artistas plásticos, quienes generaron su propio manifiesto respecto a la integración del arte entendida como una yuxtaposición, pues para Chile el valor primordial de su arquitectura fue la funcionalidad de los espacios al servicio de su sociedad.

1.3.1 El Perú a la llegada de la integración del arte.

La aplicación de la integración del arte en el Perú, no encontró en el ámbito del arte civil, una ruta de encuentro en el mural y la integración del arte, pues no se abría paso en el arte y tampoco era una consideración para la arquitectura a pesar de que estaba entrando en una época fructífera y de gran desarrollo.

El Dr. Fernando Villegas, ponente principal en la conferencia “José Sabogal, el arte popular y la pintura mural en el Perú. Hacia una visión comparativa con Mexico” afirma que el muralismo peruano no intervenía los espacios públicos, se quedaba en recintos privados y sería recién a partir de los años cuarenta que se evidenciaría nuevamente su presencia en locales de las instituciones públicas (Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 9 de agosto de 2019).

El 5 de enero de 1939 llegó Adolfo Winternitz al Perú. En ese momento, cuando justamente era aún presidente el general Óscar R. Benavides, el 1 de setiembre de 1939, estalla la Segunda Guerra Mundial y su impacto redujo las importaciones, generó el aumento en la producción interna y la exportación, que fue fortalecida por leyes de protección a la industria. Las medidas políticas y financieras permitieron que el país no cayera en la crisis que se presentaba a nivel mundial (Ponce, 2020, p. 367).

A nivel pictórico e intelectual, Adolfo Winternitz llegó a Lima como portador de un conocimiento artístico europeo que no estaba ligado directamente a la evolución artística parisina o española, que era de donde había llegado en esos años el conocimiento del arte que se gestaba en la nueva generación modernista cosmopolita peruana.

Cabe aclarar que Adolfo Winternitz propugnó una corriente de pensamiento y método educativo que respetara la libertad estilística del estudiante; pero, en realidad, Winternitz era completamente ajeno a la actualidad social o política del Perú en ese momento.

Winternitz se mantuvo al margen de las disputas identitarias del arte peruano, porque, si bien trabajaría en el campo del intelectualismo centralizado y europeizado que criticaba severamente al indigenismo, el pintor austriaco tomaba el camino del arte sacro.

Una prueba de esa actitud ajena a los grupos e intereses políticos y culturales en pugna se dio en el hecho de que pocos meses después de su arribo a Lima presentó, a fines de marzo, su primera exposición en los salones de la biblioteca de la Sociedad *Entre Nous*, del jirón Ica 325, en el centro de Lima. La exposición era de arte religioso y algunos retratos y composiciones que él había traído de Europa.

Carlos Raygada diría el domingo 9 de abril de 1939, en un artículo que escribió en el diario *El Comercio*, que Winternitz se presenta en tres aspectos bien definidos de su actividad: retratista, paisajista y pintor religioso, y que sus obras religiosas eran el reflejo directo e inconfundible de un sentir religioso sincero y definido de un espíritu místico. (Raygada, 1939)



Figura 47: Adolfo Winternitz, *Retrato de Grümmer*, (1937), dibujo al carbón y bistro sobre papel, 40cm. por 60cm. exposición Sociedad *Entre Nous*. Lima, Perú.

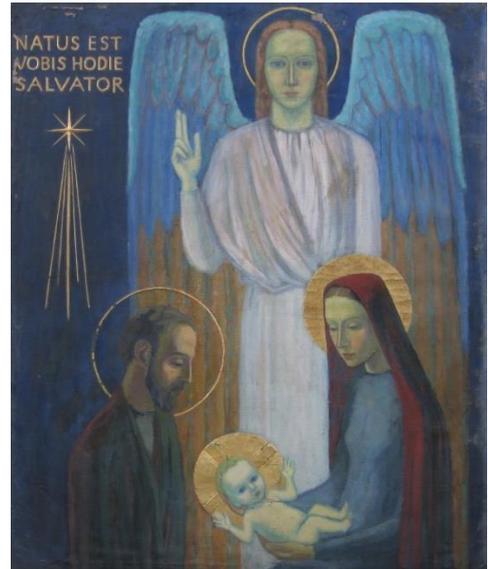


Figura 48: Adolfo Winternitz, *La Sagrada Familia*, (1938), témpera sobre cartón, 120cm por 145cm. exposición Sociedad *Entre Nous*. Lima, Perú.

En diciembre de 1939 juramenta como presidente Manuel Prado Ugarteche y en 1940 se funda la Academia de Arte Católico (nombre que se le asignó casi por error de traducción). Al año siguiente, Winternitz aprovech  el valor oficial para cambiar el nombre a Academia de Arte de Lima, cuyo plan educativo se basó en el antiacademismo,³⁷ la libertad del estudiante y la integración de las artes plásticas.

La academia se convirtió en un centro promotor de las artes, con la organización de ciclos de conferencias, conciertos de música de cámara con los músicos de la recién formada Orquesta Sinfónica Nacional y exposiciones de arte. (Winternitz, 2013, p. 65).

Entre los años de 1942 y 1943, el Ministerio de Relaciones Exteriores encargó a Adolfo Winternitz la dirección en la decoración y el proyectismo en la iluminación

³⁷ El crítico Carlos Raygada la bautizó como la “academia antiacad mica” debido a que desde entonces el método de enseñanza está basado en la plena libertad del alumno. Consiste en el conocimiento de los cuatro elementos fundamentales: la línea, la forma plástica, la perspectiva y el color. Los estudiantes, además, aprenden sobre la figuración, la no figuración y la abstracción, y tienen la libertad de elegir su camino expresivo. Adicionalmente, la Sociedad Filarmónica da conciertos en la escuela de forma didáctica y con conferencias, porque una escuela de arte debe crear en la sociedad un ambiente artístico y cultural (La Torre, 1979, p.45).

en la Gran Exposición Amazónica que se presentó en el entonces parque Matamula. La convocatoria fue generada por el arquitecto Luis Ortiz de Zevallos, el director general de la exposición fue Raúl Porras Barrenechea (Winternitz, 2013, p. 70).

En la muestra participaron Leonor Vinatea, Antonio Espinoza, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Federico Reynoso, Ernesto Gastelumendi, Sabino Springett, Joel Marroquín, Sérvulo Gutiérrez, Carlos Roca Rey, Alejandro Gonzales, Ricardo Grau y Carlos Quizpez Asín, quien mediante la técnica del mural al seco elaboró siete murales, dos de grandes dimensiones y cinco pequeños, representando los temas: la labor misionera del Amazonas y el costumbrismo en la Amazonía, además de pequeñas decoraciones de fauna tropical (Bernuy, 2008, p. 150).

Para la integración del arte se podría haber dicho que esta fue una gran obra conjunta de un logro plástico de alto valor, que recibió muy buenas críticas, pero todos los murales de la exposición fueron destruidos al término de la misma. El Ministerio de Relaciones Exteriores se justificó diciendo que su mantenimiento sería muy costoso (Bernuy, 2008, p. 152).

Es importante el análisis del significado de esta exposición en la visión de la integración del arte en el Perú de esta época, porque queda clara la gran capacidad artística de los expositores del arte peruano de los cuarenta y se evidencia también la apertura de las entidades a la expresión artística en los espacios públicos.

Pero queda tristemente expuesto que en el Perú de esos años no se valoraba la significación de la obra mural y de las propuestas conjuntas, no existía una

conciencia real respecto a la expresión del arte mural y, por ende, la integración del arte estaba lejos de ingresar al repertorio social de apreciación del arte civil.

El ingreso de la arquitectura moderna en el Perú y la visión integradora de las artes desde la tribuna arquitectónica se fueron formando a partir de tres agentes activos. Un primer agente fue, al igual que en el vecino Chile, que el Perú en 1938 recibió parte del éxodo de *la Bauhaus* con la llegada del arquitecto Paul Linder a Lima (Prinz, 2019).

Un segundo agente llegaría de la mano de los arquitectos y profesionales peruanos formados en universidades extranjeras y que tendían a valorar las modas europeas y norteamericanas por encima de la propuesta nacional. Finalmente, un tercer agente se basó en las crecientes inquietudes de los estudiantes de la Sección de Arquitectos Constructores de la Universidad Nacional de Ingeniería.

A partir de 1945, los estudiantes de la Sección de Ingeniería formaron su centro de estudiantes e hicieron oír sus protestas, solicitando la reforma de los estudios de arquitectura. Para el inicio del año académico 1946, los estudiantes lograron la reestructuración y el incremento de docentes.³⁸

Para 1947, la promoción de arquitectos saliente que había logrado la reestructuración del programa académico se dedicó a editar una revista de arquitectura y arte moderno, pues no se encontraba de acuerdo con la propuesta de la

³⁸ El personal docente se triplicó, los nuevos cursos y sus respectivos profesores fueron: Taller de Diseño, Arq. Juan Benites, Arq. Enrique Seoane Ros y Arq. Rafael Marquina; Análisis de la Función Arquitectónica, Arq. Luis Miró Quesada; Problema Nacional de la Vivienda, Arq. Fernando Belaunde Terry; Materiales y Procedimientos de Construcción, Arq. Carlos Morales Macchiavello; Estética de la Arquitectura y Filosofía del Arte, Arq. Paul Linder; Planeamiento Urbano, Ing. Luis Dorich (Córdova, 2019, p.13).

revista ya existente fundada por Belaunde Terry, llamada *El arquitecto peruano*. La nueva revista sería dirigida por Luis Miró Quesada (Córdova, 2019, p. 14).

El arquitecto Luis Miró Quesada convenció a los participantes de formar primero una agrupación y de producirle un manifiesto, el cual lanzaron el 15 de mayo de 1947, momento en el que nace oficialmente la Agrupación Espacio, por lo que la revista se llamó *Espacio*.³⁹

El diario *El Comercio* fue el soporte que se encargó de difundir la expresión de principios de la Agrupación Espacio, se trataba de una institución libre y sin compromisos que utilizó la palabra “espacio” en alusión a este componente en la arquitectura (León, 2004, p. 105).

Era un grupo multidisciplinario, conformado por jóvenes artistas, arquitectos, músicos, pintores, escultores, escritores, quienes defendían las ideas de la modernidad y proponían dejar atrás el arte figurativo, “este grupo de vanguardia denunció el atraso y el anquilosamiento de la arquitectura y demás manifestaciones artísticas” (Bernuy, 2008, p. 52).

El grupo planteaban la problemática del arte moderno en el Perú y su aporte principal se basó en acercar al Perú a las nuevas pautas del movimiento moderno, que luego de la Revolución Industrial dieron lugar a un nuevo pensamiento universal y una nueva forma de sentir y construir la arquitectura (León, 2004, p. 103).

Luis Miró Quesada (1945), en su texto *Espacio en el tiempo*, plantea el tema de la arquitectura moderna como un fenómeno cultural que busca la verdad en las nuevas

³⁹ El grupo Espacio gestó su primer manifiesto en dos lugares: el primero, la antigua Escuela de Ingenieros, en donde Miró Quesada era profesor; y el segundo lugar fue, justamente, la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Se generó con esto un gran impacto en el ambiente cultural de Lima, reforzado además por el apoyo mediático de las publicaciones en el diario *El Comercio*.

y puras formas estéticas: “Colocar una piedra sobre otra es construcción, es equilibrar la materia en un orden, es lógica, es ingeniería; no obstante, hacer que ambas piedras reflejen un sentimiento, es arquitectura, es la manera de incluir la espiritualidad” (Miró Quesada, 1945, p. 26).

En los años cuarenta y cincuenta se hizo evidente que había artistas que proponían dejar atrás el arte figurativo. En ese contexto se desarrolló un debate entre Salazar Bondy y Luis Miró Quesada. Cada uno en su tribuna mediática (Salazar Bondy en *La Prensa*), generando un “[...] enfrentamiento entre el arte abstracto y el arte figurativo por la búsqueda de una nueva identidad nacional en el arte” (Schreier- Barreto, 2016, p. 136).

Para el proceso de modernización de la arquitectura en el Perú es importante la llegada del arquitecto Paul Linder, no solo porque se trataba de un experimentado arquitecto formado en *la Bauhaus*, sino por los varios roles que desempeñó en la arquitectura mundial, y especialmente en la peruana.

Así lo explica el arquitecto Joaquín Medina Warmburg (2004), quien comenta el recorrido profesional de Paul Linder, afirmando que además de ser arquitecto, Linder era crítico de arte y, a partir de 1942, también educador en la Escuela de Artes Plásticas en la Pontificia Universidad Católica del Perú a cargo del curso de Historia del Arte. Luego, en 1945, ingresaría a ser docente en la Universidad Nacional de Ingeniería “[...] en la Sección de Arquitectura, a cargo de los cursos de Estética de la Arquitectura y Filosofía del Arte” (Córdova, 2019, p. 13).

Linder llegaba al Perú con amplia experiencia como crítico de arte y arquitectura, pues periódicamente se publicaron sus artículos en la revista española *Arquitectura* entre los años 1924 y 1933, los “[...] que abarcaron temas diversos,

siempre dirigidos a acercar a los lectores españoles la pluralidad de los debates alemanes” (Medina, 2004, p. 73).

Debido a su experiencia como crítico, ni bien llegó fue invitado a escribir para la revista *El Arquitecto Peruano*⁴⁰ en donde es muy importante destacar que mantuvo una posición conciliadora frente a las disputas del momento peruano respecto a la identidad nacional. Linder opinaba que había una fusión entre la cultura indígena y la española, con lo que consideraba que la arquitectura colonial peruana podía ser genuina en el país.

Desde la óptica de Joaquín Medina, lo más importante de su presencia en el Perú fue “La influencia que Linder ejerció sobre varias generaciones de arquitectos peruanos que se debió, sobre todo, a su poder de sugestión como maestro en los campos de la historia del arte y la teoría estética” (Medina, 2004, p. 79).

Lo cierto es que, para el desarrollo del arte sacro en el Perú, la presencia de Linder también tuvo mucha importancia, debido a que, a través de su obra se puede evidenciar que a lo largo de las décadas del treinta y del cuarenta del siglo XX, se vivió un tiempo de transición, marcado por el enfrentamiento de la resistencia al cambio versus las ideas modernistas. Lo interesante de este tiempo fue su presencia conciliadora y cómo su trabajo evidencia el proceso de asimilación de ambas posturas (Montestruque, 2013, p. 77).

Linder llegaba al Perú con la experiencia de haber conocido de cerca los movimientos de reforma litúrgica europeos, así como las expresiones de una moderna

⁴⁰ Revista fundada por Fernando Belaunde Terry en 1937.

arquitectura sacra, todo ello evidenciado en la construcción de la iglesia Santo Tomás en Berlín en 1932.⁵⁰

En su obra constructiva, Linder se asocia con el arquitecto Héctor Velarde y se dedicaron a la construcción de numerosos templos y locales para diversas organizaciones católicas en las que se evidencia con mucha claridad el proceso de asimilación de las técnicas constructivas asociadas a “las nuevas preocupaciones del *Movimiento Litúrgico* activo, en sus esfuerzos de renovación” (Linder,1947).

La evidencia de la transición se hace clara analizando la secuencia, cambios y características de las obras religiosas de ambos arquitectos, ya sea por separado o en trabajo asociado. La posición de ambos defiende el valor de “una fusión única e intransferible de las aportaciones indígenas y españolas” (Medina, junio 2004, p. 75).

Cronológicamente, la primera obra conjunta fue la iglesia y colegio Santa Úrsula, en 1939, con línea historicista. En la obra se valora la sobriedad y la limpieza de las formas, superando el exceso de ornamentación, acercándose a lo moderno. Para efectos de la integración del arte, la coordinación y resolución formal entre las madres ursulinas y los arquitectos fue efectiva.

Pero para incluir las obras de arte, solo quedaron los espacios asignados y pasaron varios años para que se completaran. Entre 1946 y 1947, Winternitz produce cuatro mosaicos en mármol, y es recién en 1953 que Linder le encarga el rosetón en vidrio cemento que es el primer vitral que el artista produjo (Winternitz, 2013, p. 86).

⁵⁰ El análisis del arte sacro de Linder, queda íntimamente emparentado a la obra de Adolfo Winternitz, por lo que será abordado a fondo y en forma comparativa en los siguientes capítulos de la presente investigación.

En 1942, los arquitectos Velarde y Linder desarrollaron el proyecto de la Nunciatura Apostólica, el cual es acusado de retroceder en estilo por sus reminiscencias historicistas “haciendo uso de todo un arsenal decorativo que incluía balcones, portadas y galerías coloniales sobre una volumetría de ponderada asimetría” (Medina, 2004, p. 77).



Figura 49: Arq. Paul Linder. Fachada St. Thomaskirche, (1933), Berlín-Charlottenburg.



Figura 50: Héctor Velarde y Paul Linder, Nueva residencia de la Nunciatura Apostólica, (1940-42), Lima, Perú.

Al respecto, el arquitecto Paulo Dam,⁴¹ en su ponencia en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid con motivo del lanzamiento del libro de Joaquín Medina sobre Linder,⁴² cuestiona varios aspectos contradictorios. Las primeras construcciones de Linder en el Perú son de carácter historicista y con rasgos neocoloniales: ¿cómo era

⁴¹ Decano de la Facultad de Arquitectura y urbanismo de la PUCP.

⁴² Joaquín Medina Warmburg prosigue por años sus investigaciones hasta que llega al Perú, entra en contacto con el archivo familiar de Paul Linder y genera el proyecto para un libro de producción colectiva que editó y que fue lanzado con motivo del centenario de *la Bauhaus* en 1919: *Paul Linder 1897-1968. De Weimar a Lima: antología de arquitectura crítica*. Madrid: Lampreave.

considerado Linder en Lima si lo hacían construir edificios religiosos historicistas? ¿Qué hace Lima de los años cuarenta con un arquitecto así? (COAM, 2019).

Una de las explicaciones es que se trata de un local supeditado a su función representativa, y “La Iglesia católica, como entidad religiosa, debía (y posiblemente pedía), mantener una imagen clásica y burguesa para expresar su poder en una ciudad que empezaba a desarrollarse” (Montestruque, 2013, p. 81).

Es importante considerar que, al presentarse la oportunidad de construir un nuevo local para la Nunciatura de Lima, era necesario poner en primer lugar el criterio de la necesidad de representatividad como institución y por ello el recurso historicista era más efectivo, porque no quebraba la tradición de poder de la Iglesia.

La gran necesidad de la iglesia por mantener el historicismo como símbolo de poder, se debía a las varias medidas políticas⁴³ que como parte de un agresivo proceso de secularización se habían tomado en los años anteriores y que restaban poder y participación a la iglesia (Klaiber, 2016, p. 8).

Cuando miramos una iglesia recién construida deberíamos esforzarnos por no juzgar de su forma exterior, fácilmente captable, sin haber penetrado un poco más en el tema, básico. Deberíamos averiguar primero, en qué grado los constructores supieron sintetizar la ley canónica las exigencias litúrgicas y el ansia religiosa de nuestro tiempo. (Linder, 1947, p. 23).

⁴³ En 1923, Haya de la Torre organizó, una marcha que en realidad no era contra la Iglesia, era contra el Presidente de la República, Augusto B. Leguía, quien era muy cercano al entonces arzobispo Emilio Lissón. Pero aquella marcha generó un creciente reclamo social a la iglesia católica, hasta llegar al año 1933 en que, la Asamblea Constituyente, en el artículo 85 de la Constitución, dispuso que se prohibía el derecho a voto de los miembros de las congregaciones religiosas, y en el artículo 100 se indicaba que ningún clérigo podría ser elegido al Congreso (Klaiber, 2016, p. 8).

En 1945, Paul Linder construye la iglesia San Felipe Apóstol y en ella aplica el concepto religioso que se venía aplicando en Europa y que era parte de la renovación del *Movimiento Litúrgico*, llamado el arte religioso *Cristocéntrico*.

En el arte *Cristocéntrico* toda la producción artística se pone a disposición de la necesidad litúrgica de ubicar al altar como el centro de la gravedad de toda la obra, en el que converge la atención del espectador (Linder, 1947, p. 23).

Debido a esta teoría, las naves laterales desaparecen y el templo se convierte en un solo cuerpo. Debido al fuerte arraigo que tenía la comunidad católica con el estilo barroco, en el diseño de la nave Paul Linder propone una planta con reducidas naves laterales que sirven de pasillo. Linder opinaba que el pasado indígena y español coexistían y eran fenómenos específicos y genuinos del país (Medina, 2004, p.76).

Respecto a la integración del arte, nuevamente, Linder recogió cuidadosamente todas las inquietudes del *Movimiento Litúrgico* que por esos años empezaba a fortalecerse en el Perú. El arquitecto recepcionó y procesó también todas aquellas reflexiones de los sacerdotes a cargo de la obra de san Felipe Apóstol; adicionalmente, consideró los antecedentes culturales de la comunidad.

Con la suma de las consideraciones de Linder se puede afirmar la presencia de una clara aplicación de la integración del arte, pero que no llega al cien por ciento debido a dos elementos básicos: Linder no experimentó un acercamiento real a la feligresía y tampoco desarrolló una propuesta que considerase los puntos de vista de los artistas.

El plan de las intervenciones de las obras de arte fue desarrollado por el mismo Linder, estableciendo que “Toda futura instalación y decoración se ejecutaran según

el trazo litúrgico y artístico establecido de antemano para conseguir al final una obra unida” (Linder, 1947, p.25).

En 1948, el arquitecto Héctor Velarde aplica la teoría del arte *Cristocéntrico*, al diseñar un edificio con una sola nave, con los recursos bizantinos del altar en forma semicircular, un ábside rectangular que genera una vista en planta de cruz y el techo abovedado que, para ese tiempo, también era un recurso en la arquitectura moderna (Catedral de Chillán, 1941).

Con un exterior que mantiene el estilo neoclásico, pertenece al grupo de edificaciones historicistas de aquel tiempo, pero que revelaban el tránsito a la arquitectura moderna y las intenciones de la reforma de la acción católica⁴⁴ (Montestruque, 2013, p. 81).

En 1948, el arquitecto Linder realiza la parroquia Nuestra Señora de Lobatón, que es señalada como su primera propuesta sacra que está libre de reminiscencias históricas y más cercana a los ideales reformistas. La planta está basada en una composición de un prisma.

El edificio se compone de tres piezas que definen el perímetro de la manzana: el prisma del campanario, el octágono de la capilla de diario y el bloque de la “casa de las madres”, envueltos por una misma piel exterior, oscura y rugosa. Sus diferentes alturas perfilan una silueta quebrada, pero continua. Desde el interior de este cuerpo horizontal surge, inscrito en la manzana, un segundo sólido, cristalino, vertical y luminoso. El proyecto vive así de la tensión entre estos dos cuerpos. (Medina, 2004, p.77)

⁴⁴ Revista El arquitecto peruano, N° 129. Año XII, abril 1948, pp. 18-21
<http://arquitecturacontemporanealima.blogspot.com/2012/01/41.html>

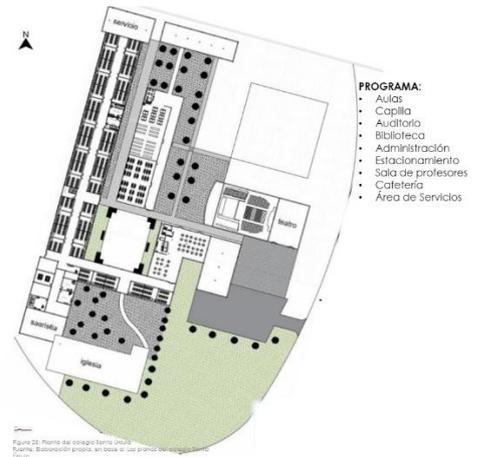


Figura 51: Héctor Velarde y Paul Linder, Capilla del Colegio Santa Úrsula, (1939), Lima, Perú.

Figura 52: Héctor Velarde y Paul Linder, Plano Capilla del Colegio Santa Úrsula, (1939), Lima, Perú.

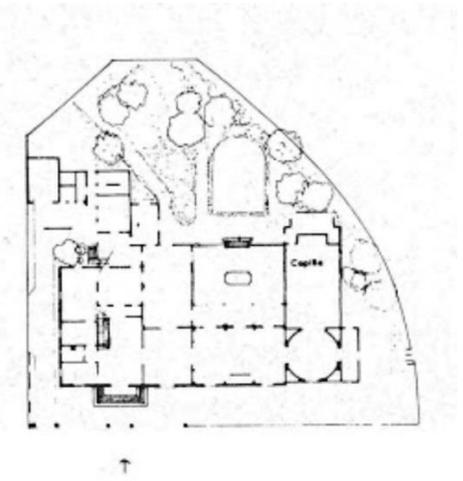


Figura 53: Paul Linder y Héctor Velarde. Nunciatura Apostólica Lima, (1942).

Figura 54: Paul Linder y Héctor Velarde. Plano Nunciatura Apostólica Lima, (1942).

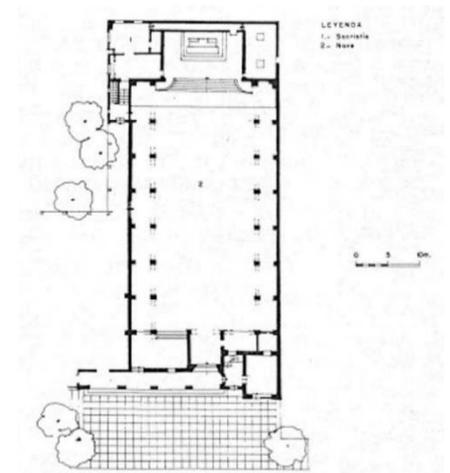


Figura 55: Paul Linder, Iglesia San Felipe Apóstol, (1945). Lima, Perú.

Figura 56: Paul Linder, Plano Iglesia San Felipe Apóstol, (1945). Lima, Perú.

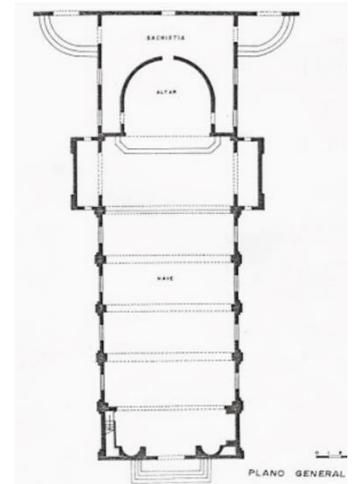


Figura57: Héctor Velarde, Capilla del Seminario de Santo Toribio, (1948). Lima Perú.

Figura58: Héctor Velarde, Plano Capilla del Seminario de Santo Toribio, (1948). Lima Perú.

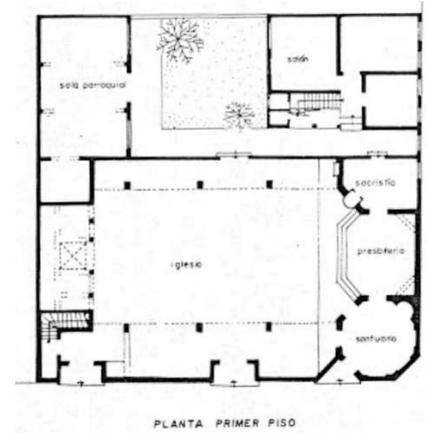


Figura 59: Paul Linder, Parroquia Nuestra Sra. de Lobatón, (1948).

Figura 60: Paul Linder, Plano Parroquia Nuestra Sra. de Lobatón (1948).

Observando cronológicamente la producción de los arquitectos Velarde y Linder, se hace evidente una especie de avances y retrocesos respecto al paso del estilo historicista al moderno. Una explicación puede ser que las construcciones sacras se encontraban supeditadas a su función representativa y a las diferentes necesidades litúrgicas de cada congregación.

Las madres ursulinas representaron el más antiguo encargo para los arquitectos Velarde y Linder, pero esta congregación había llegado al Perú recién en el año 1936, huyendo de la persecución nazi. Habían sido invitadas por el arzobispo Farfán para que fundaran un colegio católico alemán (Klaiber, 2016, p. 37).

Quedaría explicada, entonces, la aplicación de un estilo arquitectónico más cercano al estilo moderno europeo. Sin embargo, el proyecto no podía abandonar del todo el estilo historicista debido a que la gestión para la construcción del colegio y su parroquia la hicieron familias, en su mayoría peruanas, que tomaron con agrado la opción de educar a sus hijas en una institución de procedencia alemana.

En el Perú existieron dos edificaciones sacras en las que es evidente la aplicación de la teoría de la integración del arte: La capilla del Colegio Santa Úrsula y la iglesia de San Felipe Apóstol, ambas llevadas a cabo por el arquitecto Paul Linder, quién al pertenecer a la primera promoción de estudiantes de la *Bauhaus* y, además, haber tenido una experiencia previa en la construcción de un templo en Múnich, pudo planificar ambos proyectos.

Pero, existen dos motivos por los que, se podría considerar una aplicación incompleta, el primer motivo se debe a que ambas edificaciones se generaron en el tiempo de tránsito a la Arquitectura Moderna, y por ello, no pudieron abandonar del todo los rasgos historicistas en sus estructuras.

Un segundo motivo, que en realidad está relacionado con su formación académica, es el haber proyectado en ambos casos las estructuras espaciales sin una coordinación previa con los artistas que desarrollarían la parte de las artes plásticas. El mismo rasgo se puede ver en los proyectos de otros Arquitectos que trabajaron en Latinoamérica.

Y es que, la teoría de la integración salida de *la Bauhaus*, tiene por objetivo la síntesis de las artes, con supremacía de la arquitectura, esta mención permite hasta cierto punto, entender a la arquitectura como la disciplina predominante, no podría quitársele la razón, pero en la evolución de ésta teoría, Le Corbusier diría: “Quien

aborda la arquitectura (esa que nosotros entendemos y no la de las academias) debe ser un artista plástico impecable y un conocedor viviente y vivaz de las artes” (1946, p. 7)

Es entonces cuando se puede entender la cercanía entre los conceptos respecto a la integración del arte de Le Corbusier y de Adolfo Winternitz. Lo que ocurre es que Le Corbusier fue primero pintor, y su dominio de las artes plásticas le permitió integrar en sí mismo las tres artes. De tal forma que, al planificar los espacios, su dominio respecto a la luz y el color, le permitieron desarrollar proyectos integrados a las artes plásticas.

En ese caso, se cumple la afirmación de Winternitz respecto a que, la situación más óptima en la integración del arte es cuando las tres disciplinas trabajan juntas desde el inicio del proyecto.

CAPÍTULO 2

WINTERNITZ Y LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA APLICADA EN EL CASO DE LA PARROQUIA SANTA ROSA DE LIMA DE LINCE

El tiempo preconciliar en el mundo fue un tiempo de reconstrucción material y espiritual en el que los grandes conflictos bélicos pusieron en duda la fe de la comunidad católica, y ello trajo como consecuencia la secularización de la iglesia. Por su parte, la organización eclesiástica, decidió tomar acción al respecto y evolucionar.

La integración de las artes en el arte sacro, resulta siendo una de esas medidas que se tomaron para volver a acercar la iglesia a la comunidad, pues fue utilizada como una herramienta en la construcción de espacio sacros, la cual, aseguraba la emoción en el espectador y, por consiguiente, mayor exaltación espiritual en el disfrute de dichos espacios.

En el Perú, la resistencia de la comunidad católica retrasó la materialización de proyectos que aplicaran la arquitectura moderna en toda su magnitud, pues se aferraron a los espacios sacros historicistas hasta pasado casi medio siglo XX. Lo curioso es que como producto del éxodo que generó la Segunda Guerra Mundial, el Perú recibiría a dos personas que se dedicarían a afianzar la evolución en el arte sacro: El arquitecto Paul Linder y el artista plástico Adolfo Winternitz.

La Parroquia Santa Rosa de Lima, representa la materialización de la integración del arte al cien por ciento, debido a que el grupo interdisciplinario que se formó generó el proyecto de manera conjunta desde el inicio del mismo.

La comunidad del barrio de Lobatón, a diferencia del ritmo de secularización que sufría la iglesia católica a nivel mundial, estaba conformada por familias que anhelaban tener

un templo en su barrio, llegando a ser más de quinientas personas las que pidieron permiso para officiar misa en una casa y luego en un local prestado. Posteriormente, solicitaron un templo al Cardenal de aquel entonces (Cardenal Guevara). Pero su pedido no fue atendido.

Cuando se generó la oportunidad de construir un templo, los miembros del grupo que quedaron a cargo de la creación del mismo se sintieron comprometidos a idear un templo cuya funcionalidad constituyera un gran aporte para la comunidad. Adolfo Winternitz se acercó a estas familias y los observó por meses, analizó de cerca las características de estas personas y pensó sobre cuáles eran sus necesidades para con el templo.

2.1 El arte sacro basado en la integración plástica lograda por Adolfo Winternitz.

Habiendo abordado ya la problemática de la evolución del arte sacro contemporáneo, es importante iniciar la cronología del arte sacro de Adolfo Winternitz, recordando que en sus épocas de estudiante su obra se origina en la *nueva objetividad*, estilo proveniente de su tutor artístico Karl Sterrer (De Ferrari, Guzmán-Barrón y Krüger, 2006, p.18).

El estilo dominó Austria en los años veinte y treinta, mas no el expresionismo (Albrecht, 1995 p.37). La *nueva objetividad* se caracterizó por una paleta de colores fríos y diáfanos con un dibujo muy realista en el que se conserva la línea de los bordes. Las características descritas se hacen presentes en las primeras obras del artista.

Winternitz era originalmente protestante⁴⁵, pero se sentía poderosamente atraído por la estética y la dialéctica de los muros de las iglesias católicas. Desde niño, admiraba lo que llamó “Una atmósfera piadosa” (Winternitz, 2013, p. 26)

⁴⁵ Clara Winternitz, hija del artista, ha sido novicia y sigue de cerca la teología. Ella cuenta que en la iglesia luterana los muros están vacíos y que cuando su padre, de niño, entró a un templo católico, encontró el diálogo de la imagen en el espacio y ello lo impresionó mucho. El templo que visitó quedaba cerca de la casa de su abuela, por lo que el artista asistía a él con frecuencia (Clara Winternitz, comunicación personal, 2019).

En 1938, El artista vivía en Roma y recibió la visita de su maestro Sterrer. El maestro se había convertido al catolicismo y había llegado a Roma para observar la técnica del mosaico. Ambos contactaron al obispo Alois Hudal, de ascendencia austriaca con el que se reunieron y abordaron diversos temas respecto a los fundamentos del catolicismo, y las tendencias del papa Pío XI.

El acercamiento al obispo Hudal permitió que Winternitz accediera a literatura católica, el obispo le recomendó leer sobre la veneración a la Virgen y los santos, puesto que ello no está presente en la religión luterana.

Las visitas al taller de mosaico del Vaticano le permitieron conocer a Celso Constantini, director de propaganda y de las manifestaciones artísticas del Vaticano, y recibió su primer encargo de arte sacro, que fue el mosaico de la Asunción para las madres alemanas en el Monte Mario en 1938.



Figura 61: Adolfo Winternitz. *Mosaico de La Asunción*, (1938). Monte Mario, Roma.

En noviembre de 1938 expuso detalles y pinturas del mosaico que había realizado para Monte Mario y en la inauguración el Monseñor Constantini le recomendó salir

inmediatamente de Europa debido a la inminente guerra. Le ofreció, además, la posibilidad de viajar al Perú debido a que tenía contacto con Los Salesianos y podrían ayudarlo en Lima.

Para entender la filosofía que el artista construyó respecto al arte sacro, es importante mencionar que él era creyente y que atribuía todo lo que le ocurría a la idea de la acción de *La Providencia*,⁴⁶ una creencia que se convirtió en un punto focal en el accionar de la vida del artista y aporta al entendimiento de la forma en la que Winternitz enfocaba su trabajo.

Adolfo Winternitz y su familia se convierten al cristianismo en 1938, antes de viajar al Perú. Respecto a la conversión al cristianismo, no se trató de una medida de emergencia o que la convicción de fe se formó a partir de la visita de su maestro.

Al respecto, Winternitz afirmó: “Yo no era católico, mi familia era protestante. Me cambié de religión al ver que el protestantismo no me llenaba. Ahora soy más católico que cualquier católico” (Mascarenbas, 1991, p.21).

Al llegar Winternitz al Perú, mediante la gestión directa del monseñor Constantini, fue recogido por el nuncio apostólico Fernando Cento, quien había recibido cartas del monseñor Pacelli, futuro papa Pío XII, y de monseñor Montini, futuro papa Pablo VI en las que recomendaban al pintor. Motivo por el que hasta le habían reservado una sala de la sociedad *Entre Nous*, para una exposición a los pocos días.

Mediante el nuncio conoció a Víctor Andrés Belaunde, quien presentó la muestra de arte con un prólogo. La exposición se inauguró el 31 de marzo de 1939 y en ella había un retrato de monseñor Cento.

⁴⁶ Clara Winternitz: “Mi padre vivía seguro que nada ocurría por casualidad, pensaba que las cosas tenían que ser como Dios quiere y citaba una frase de San Ignacio de Loyola: ‘Haz todo lo que tienes que hacer de la mejor manera que puedas con todo tu esfuerzo, como si todo lo que estás haciendo dependiera de ti y después suéltalo y déjalo a la providencia, si sale, es porque así debía ser’ (la frase real es: “Haz las cosas como si todo dependiera de ti y confía en Dios como si todo dependiera de él”) (Clara Winternitz, comunicación personal, 12 de diciembre 2019).

Paralelamente, mediante Belaunde, Winternitz conoce al monseñor Dintilhac y así, presentó su programa educativo y iniciándose con el dictado de un cursillo preparatorio de cuatro meses. El curso fue anunciado como un “Cursillo de Arte Religioso” impartido por el Centro de Estudios Católicos (CEC), que iniciaría en agosto y culminaría con una exposición de los trabajos logrados al final del curso. (De Arte, 1939, p. 11).



Figura 62: Folleto del primer curso de Winternitz (1939), Lima, Perú.

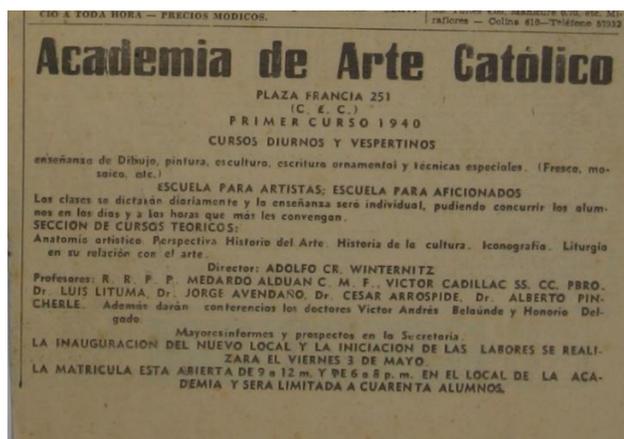


Figura 63: Anuncio de periódico sobre el inicio de la Escuela de Winternitz (1940), Lima, Perú.

En diciembre, se expuso el trabajo de los participantes y luego de ello le permitieron la formación de la Academia de Arte Católico que se inició en mayo de 1940, recibiendo incluso un telegrama del Vaticano con una bendición papal.



Figura 64: Bendición para la escuela. Mensaje Santo Padre, 1940, p.9)

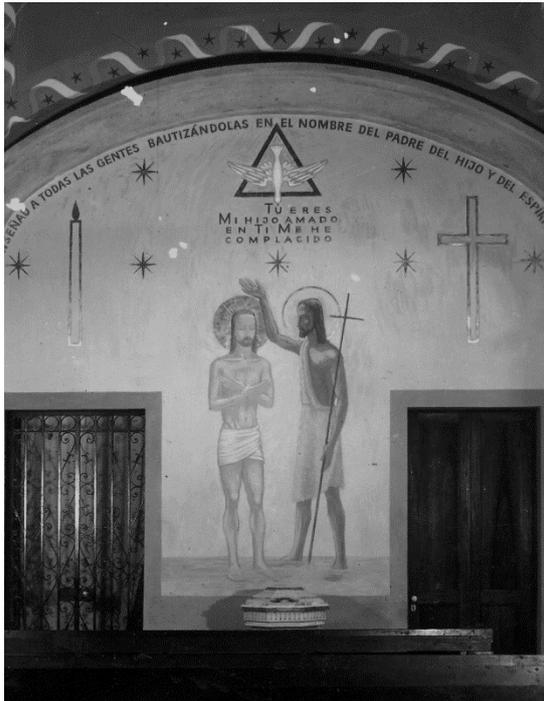


Figura 65: Adolfo Winternitz. *Bautismo de Jesús*, 1940, Mural, Parroquia Santa Teresita, Lima. Archivo: Winternitz



Figura 66: Adolfo Winternitz. *Ábside parroquia Santa Teresita*, 1940, Mural, Lima. Archivo: Winternitz.

La segunda obra de arte sacro encargada consistió en dos murales en la iglesia parroquial Santa Teresita, uno en el ábside y el otro en la pared posterior con el tema *Ángeles con la cruz y ofrenda acompañados por el niño Jesús* y el segundo mural era el *Bautismo de Jesús*, pero fueron borrados.

Es entendible porque era el fenómeno del momento frente al arte sacro, no solo la restricción de la Iglesia, que no fue el caso, sino que también las dificultades en la comunidad para recibir arte innovador en los campos de lo espiritual. “Se trata de una demostración de las relaciones estructurales y visuales resultantes de un sistema absolutamente desconocido con anterioridad” (Borsi y Godolo, 1978, p. 16).

Una parte muy importante en el arte sacro de Adolfo Winternitz es la música; en su obra se impone la fuerza rítmica de su composición para enseguida percibir la melodía de color. (Sologuren, 1978, p. 12).

Winternitz muchas veces se convirtió en el eje propulsor de pequeños conciertos de cámara. Él era violinista y su esposa, pianista. Winternitz se relacionaba con artistas cercanos al ámbito musical que le permitían pintar en su taller durante el día, y luego, al llegar a su casa ejecutar piezas musicales durante las tardes y noches, de tal forma que convivían en él ambas artes.

A su llegada a Lima, en este proceso de inserción social, conoció a muchas personas del mundo de la música en Lima, como el crítico de arte y de música Carlos Raygada. Por medio de Raygada, estableció contacto con muchos músicos del medio como el doctor César Arróspide de la Flor, musicólogo y crítico de arte, y varios músicos de la flamante y recién fundada Orquesta Sinfónica Nacional.

El maestro vienés Theo Buchwald, director de la orquesta, y cuyo primer concierto había sido el 11 de diciembre de 1938. La casa de Winternitz, se fue transformando en un centro visitado por los grandes músicos que pasaban por Lima; entre ellos, los más afamados directores del momento o pianistas como Wilhem Backhaus y Claudia Arrau.

Para el año 1942, ya se anunciaba el quinto concierto de cámara, perteneciente a un ciclo musical llamado “Fides” cuyas presentaciones siempre acompañaban muestras de arte sacro que el artista organizaba. En dichos conciertos participaban los músicos antes mencionados, además de Hannah de Winternitz, quién para la ocasión, interpretó al lado del profesor Hans Lewitus, piezas de Schubert y de Max Reger para piano a cuatro manos. (Florestan, 1942, p. 6).

En esa coyuntura, su esposa formó un quinteto con el que hicieron un concierto de Mozart en el Teatro Municipal. Es importante para el arte sacro de Winternitz, la mención de la fuerte presencia de la música en la vida del artista, porque al estilo de muchos artistas plásticos, como su antecesor Klee, Winternitz practicaba “Las maneras de trasladar los

elementos constitutivos del lenguaje musical al ámbito pictórico a través de un juego de correspondencias elementales” (Pérez, 2013, p. 12).

En la obra artística de Winternitz se hace evidente el ritmo musical, casi siempre las piezas musicales de Bach lo acompañaron y sobre ellas, plasmó muchas escenas de su arte sacro. Como por ejemplo, el caso posterior de la interpretación del *Magnificat* de Bach, cuyo ritmo fue plasmado en el vitral lateral de la nave de la iglesia San Antonio de Padua.

Cabe aclarar que para el caso de la parroquia Santa Rosa de Lima de Lince, las capacidades musicales del artista, se materializaron en “Las correspondencias elementales” entre las obras de arte, generando un ritmo visual que refuerza el recorrido *Cristocéntrico* del templo.

Mediante el sabio manejo de las armonías y contrastes, el maestro generaba ritmos visuales, componía mediante las relaciones y tensiones, su obra obedece a una permanente relación compositiva en la que las intensidades eran usadas como si se tratara de sonidos altos y bajos, intensos y suaves que van dando forma a una melodía. (Ayala, comunicación personal, 10 de diciembre 2019)

El concepto de la interpretación a nivel plástico de la música no fue esquivo para la Iglesia, tan es así que en varios discursos del papa Pablo VI se encontraba la mención y la analogía de la correspondencia de las obras de arte con las sinfonías (Pablo VI, 1967).



Figura 67: Adolfo Winternitz. Cuarteto de cuerdas 1940. Lima, Archivo: Winternitz.

En 1940, Winternitz desarrolló un mural en el ábside de la parroquia Virgen del Pilar, que duraría muy poco tiempo porque el templo fue sustituido por otro.

Entre el 5 y el 13 de octubre de 1940, en el colegio de La Inmaculada, se apertura la exposición de arte religioso en la que se evidenciaba la tendencia en el arte sacro que llegaba de la mano del artista, la obra principal de ésta exposición era “La Virgen de la Eucaristía”, cuadro que se encontraba en el altar de la capilla. La obra presenta un diálogo directo que describe a la propuesta de Winternitz como:

“Al auténtico arte cristiano, elevado y noble, sobrio y sincero, que ha sucedido a esa abigarrada mezcla de elementos profanos y religiosos que se exhiben en nuestras iglesias, donde se confunden y adulteran todos los estilos y se recarga con adornos postizos los altares, convertidos en escaparates” (Álvarez, 1940, p.1).

En la exposición también se incluía una proyección de las obras del arquitecto Paul Linder, evidenciando entonces una propuesta diferente en una escuela nueva, que se encontraba alineada a las recomendaciones del Vaticano, y que, como Academia de Arte Católico, “ponía de manifiesto sus propósitos, que eran los de orientar a aquellos que sientan la posibilidad de ser los continuadores en el arte religioso” (La Exposición de Arte Religiosos Contemporáneo, 1940, p. 7).

Respecto al arte sacro de Winternitz, es relevante mencionar que en 1940 se dio el Congreso Eucarístico Nacional en Arequipa entre el 23 y el 27 de octubre, en el que participó porque presentaron la Primera Exposición Colectiva de Arte Religioso Moderno.⁴⁷ (La Semana Litúrgica, 1940, p.8)

⁴⁷ La exposición de arte religioso contemporáneo estuvo conformada por los trabajos de la escuela de arte católico y la participación de artistas nacionales e internacionales. Winternitz expuso cómo el arte sacro contemporáneo de los templos debe invitar a la meditación (El Pueblo, 25-10-1940, p. 8, Arequipa. La Exposición fue atacada por un grupo conservador y el padre Guevara, editor del periódico *El Deber*, y que en 1945 llegaría a ser el arzobispo principal en Lima, defendió el trabajo expuesto oponiéndose a los ataques del entonces obispo de Lima, Pedro Pascual Farfán. Guevara diría: “Le voy a ayudar siempre, y defenderé sus esfuerzos en pro del arte sacro” (Winternitz, 2013, p. 67).

Winternitz dictaba unos talleres de preparación artística para el Seminario de Santo Toribio, donde creó un *Movimiento Litúrgico*. En 1942, en el mismo local, en una de las aulas, el artista instaló una capilla. El Seminario ya contaba con una capilla antigua y bastante maltratada, a la cual los seminaristas habían dejado de asistir.

En 1947, Winternitz ejecuta su siguiente encargo de arte sacro para el Colegio Militar Leoncio Prado, desarrollando un mosaico en mármol con el tema *Cristo Rey*. Entre 1946 y 1947 también desarrolló cuatro mosaicos en mármol con los temas de Santa Ángela, La Virgen, Santa Úrsula y uno abstracto, todos para decorar el púlpito.

En 1949 fue invitado por la galería Müller de Buenos Aires a participar en una exposición. Mientras hacía escala en Santiago de Chile, asistió a una reunión con el compositor Domingo Santa Cruz, decano de Ciencias, Música y Arte de la Universidad de Chile. Para esa misma noche, aún en Santiago, unos estudiantes que lo encontraron en la cena, lo invitaron a visitar a la mañana siguiente al arquitecto Sergio Larraín, decano de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Winternitz, 2013, p.74).

Fue invitado para dar dos charlas a los estudiantes sobre el arte colonial de Lima y “Las relaciones entre el arte colonial peruano y el arte europeo hasta la época actual” (Regreso de Adolfo Winternitz, Director de la Academia de Arte de Lima, 1949, p.3).

El 24 de agosto de 1950 Winternitz iniciaba un viaje como representante del Ministerio de Educación Pública del Perú, para el Primer Congreso Internacional de arte religioso que se realizaría en Roma, “Asimismo, desarrollaría un ciclo de conferencias en las ciudades de Milán, París, Roma y Viena relativas al desarrollo de las artes en nuestro país” (De Arte, Viaje del profesor Winternitz, 1950, p.10).

Las ponencias preparadas por el artista para el congreso de Roma fueron: “Crisis de una cultura sin esperanza”, “El arte, fuente de nueva esperanza”, y “Cómo se debe entender la función social del arte”. (De Arte, Agasajo al maestro Winternitz, p. 11).

La participación de Winternitz en el Congreso de Roma le permitió ser miembro fundador del SIAC y, además, descubrir la nueva técnica del vidrio cemento con la que se venían haciendo los vitrales de los templos en la reconstrucción de posguerra.

En su alocución, el Papa Pío XII solicitó rescatar el valor expresivo en el arte, pidió mantener el valor signo de las obras. También solicitó a los artistas, que sus obras sirvieran de alas al espíritu hacia lo bello y verdadero hacia Dios, y debido a la desesperanza de la post guerra, consideró que el arte era una fuente de “nueva esperanza” (Pío XII, 1950, p. 1).

Por medio de otro asistente al congreso –el arquitecto suizo Ferdinand Pfammatter, estando ambos en Suiza–, se encontraron para ir a misa en la capilla moderna Dreikönigskirche construida por el mismo Pfammatter.⁴⁸ Con un ábside circular de grandes y relucientes vitrales (Fischer, 1974, p. 197).

Los vitrales eran de Paul Monnier, pero Pfammatter le informó que era una nueva técnica de hacer vitral llamada *vidrio-cemento*, y que se lograba con bloques de vidrio de tres centímetros de espesor instalados directamente en el cemento armado, y luego cincelados a mano para producir los prismas que hacen centellar los vitrales (Winternitz, 2013 p.79).

El viaje de 1950 afianzaría la concepción del arte sacro de Winternitz y lo colocaría frente a la nueva técnica, cuyo efecto de los vidrios imperfectos de los vitrales del siglo trece. Abrirían paso al artista para dedicarse a crear vitrales bajo esta técnica.

⁴⁸ Capilla Dreikönigskirche, 1949-1951, Arquitectos Ferdinand Pfammatter y Walter Rieger, con vitrales de Paul Monnier, fue consagrada el 24 de junio de 1951



Figura 68: Adolfo Winternitz y el Arquitecto Ferdinand Pfammatter. Setiembre, 1950. Por estos días ambos artistas se reunían con frecuencia debido a su participación en el primer congreso de arte religioso de Roma.

Pfammatter además, le informó del taller llamado Chiara, en Lausana, una localidad cercana a Zúrich. “Providencialmente”, la hermana de Winternitz vivía en Lausana, y él la visitaría al día siguiente.

El artista asistió al taller de Chiara & Cía.⁴⁹ para establecer un primer contacto en octubre de 1950 y el taller se convirtió en el único lugar con el que Winternitz haría sus vitrales por el resto de su vida. En 1953, el taller tomó el primer proyecto de artista. El proceso de trabajo con el taller Chiara es explicado por la escultora Judith Ayala Martínez.⁵⁰

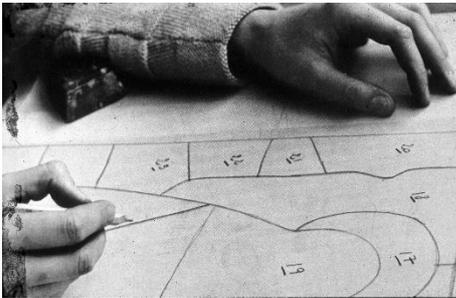


Figura 69: Proceso en la casa Chiara, trazado sobre boceto numeración

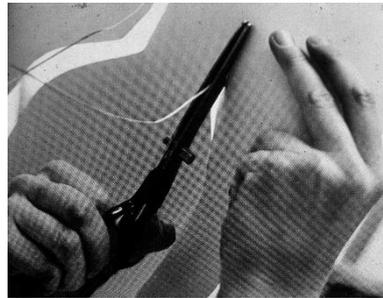


Figura 70: Proceso en la Casa Chiara, recorte de molde

Winternitz elaboraba el boceto en cartones pintados a tamaño exacto, el taller Chiara & cía. copiaba, numeraba y recortaba cartones que le servirían para cortar los vidrios, que luego eran horneados, cincelados y armados colocando varillas de hierro en los espacios, luego cubrían los vidrios con papel, para poder vaciar el cemento en los espacios.

Los crisoles que deben obedecer con exactitud a la forma de del cartón remitido. Una vez terminados estos bloques de vidrio son cincelados por los bordes para generar la



Figura 71: Proceso en la Casa Chiara, Uso de molde para corte de vidrios.

⁴⁹ El taller Chiara es una empresa familiar que funciona desde 1882. Pierre Auguste crea el departamento del vitral en 1904 en el taller de su padre. El taller sigue funcionando bajo el nombre de Burlet-Vitraux.

⁵⁰ Alumna de Winternitz, profesora de escultura de la Facultad de Arte de la PUCP y encargada de la restauración de los vitrales que hizo Winternitz en la iglesia de Paita, en Piura.

sensación de irregularidad que luego refleja la luz en forma de destellos. (Ayala, J. comunicación personal, 10 de diciembre 2019). Imágenes archivo: Winternitz.

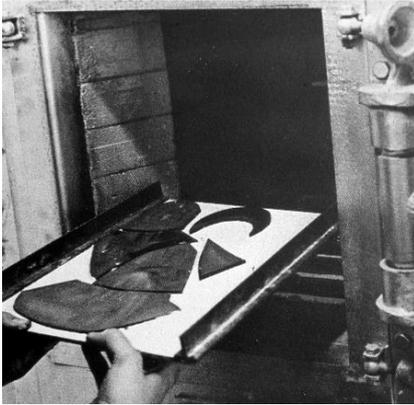


Figura 72: Proceso en la Casa *Chiara*, Horneado de los vidrios ya trozados.

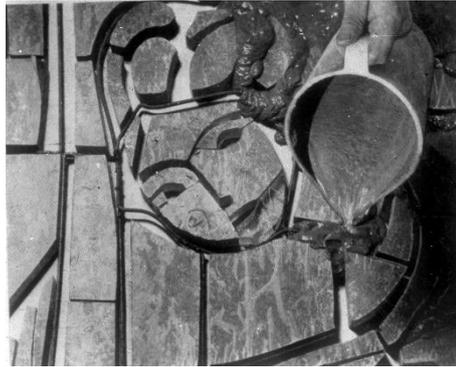


Figura 73: Proceso en la Casa *Chiara*, Vaciado de cemento sobre los espacios, nótese las varillas de metal colocadas entre los vidrios y el papel que los cubre.



Figura 74: Proceso en la Casa *Chiara*, Cincelado de vidrios de forma manual para generar los efectos de prisma.



Figura 75: Proceso en la Casa *Chiara*, Vitral emplomado, preparación de los biseles.



Figura 76: Proceso en la Casa *Chiara*, Vitral emplomado, Ensamblaje de vidrios y biseles.

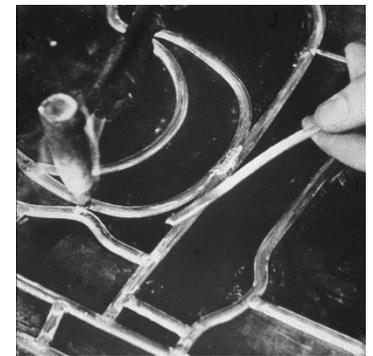


Figura 77: Proceso en la Casa *Chiara*, Vitral emplomado, colocación biseles por la otra cara.

En 1951 desarrolló un mosaico circular para la capilla del Colegio Mayor de San Pablo en Madrid con el tema de *San Pablo, el apóstol*.

Entre 1952 y 1953 desarrolló seis mosaicos en mármol con los temas: *La resurrección, La sagrada familia, Jesús en el templo, Jesús pescador de hombres, La resurrección de Lázaro y Jesús sacerdote*.

En poco tiempo Winternitz desarrolló la capacidad de trabajar con mucha velocidad y fluidez los temas bíblicos, hasta ese momento con una fuerte influencia del estilo bizantino de los mosaicos de Palermo que él admiraba, y había explorado muy poco al arte abstracto,

por lo menos aplicado al arte sacro, quizá esto debido al tipo de encargos que hasta el momento había recibido.

A nivel pictórico, para aquel entonces ya había cambiado su paleta de color a contrastes y pigmentos más intensos, y sus obras de arte no sacras eran expresionistas. Contó que una de las veces que pasó por Viena y visitó a su maestro Sterrer, quien para aquel entonces era el rector de la Escuela de Bellas Artes, al enseñarle un autorretrato pequeño que cargaba en su maleta éste exclamó: “Pero si esto es mejor que Nolde” (Winternitz, 2013, p. 81).

El cambio en la paleta y el estilo de pintar del artista, aparentemente se debió a factores “admosféricos”. Clara Winternitz explica:

“Le impactó mucho la luz tropical, los contrastes e intensidades, comparado todo ello con Florencia o Venecia... en general con Europa en dónde hay una atmósfera diferente. Al llegar aquí, se prohibió a sí mismo pintar, estuvo como cerca de un año que se prohibió pintar, hasta que absorbió, la luz, el ambiente, la atmosfera y la atmósfera humana; porque hay diferencias sociales también, luego se permitió plasmar paisajes y retratos”. (Clara Winternitz, comunicación personal, 1919)

Se puede decir que la expresión en el arte sacro de Adolfo Winternitz era limitada al muralismo y a los mosaicos, de los cuales tenía ya bastante experiencia iniciada en su paso por el Vaticano. Ya perseguía la integración artística y una prueba de ello es que como propuesta académica estaba incluida en el plan de estudios que presentó para su escuela de arte en la Universidad Católica.

En 1953 recibió el primer encargo de vitral para las Madres Ursulinas de Lima. Consistía en un Rosetón en vidrio cemento de 4 m de diámetro creado de acuerdo con el arquitecto de la obra, el señor Paúl Linder. Era completamente “no figurativo”, representando el tema de “la gloria”, con ritmo envolvente e intenso color.



Figura 78: Adolfo Winternitz. *Gloria*, 1953. Rosetón en vidrio-cemento, 4.5m. por 4.5 m, arquitecto Paul Linder. Iglesia del Colegio Santa Úrsula, Lima, Perú.

El artista se estrenó en vitrales con un tema abstracto de envolvenzas musicales y éste trabajo sirvió para que el Arquitecto Ricardo Sarria invitara al pintor a participar del proyecto de la Parroquia Santa Rosa de Lima de Lince, proyecto que es el corpus de la presente investigación.

En paralelo, en 1955 Winternitz entregó dos mosaicos en mármol para el cementerio Baquíjano del Callao con los temas de la *Resurrección* y los *Símbolos de la resurrección*, se puede apreciar que la *no figuración* se hacía cada vez más presente en la obra del artista.

En 1957, entregó un mosaico en mármol para la capilla del Seminario Santo Toribio de Mogrovejo de 2,20 m de ancho por 3,30 m con el tema de *Cristo sacerdote*.



Adolfo Winternitz. Capilla Seminario Santo Toribio, 1957, Lima. Archivo: Winternitz.

Entre 1957 y 1959, el artista preparó siete vitrales en vidrio cemento con los temas: *El Espíritu Santo*, *San Jorge*, *La Virgen del Apocalipsis*, *San Miguel Arcángel*, *Jonás*, *La*

muerte y La resurrección, además de un mosaico en mármol del Cristo resucitado, el crucifijo, el diseño del altar y las bancas.

En 1960, visitó Lima el arquitecto Sergio Larraín, decano de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Winternitz lo invitó a ver sus vitrales de la parroquia Santa Rosa de Lima y el rosetón del Colegio Santa Úrsula.

Larraín, al ver estas obras, le dijo: “Hemos terminado en Santiago la capilla del Verbo Divino y los padres han llamado a un concurso internacional para seis vitrales de 12 m de alto por tres de ancho cada uno. Debe usted participar en ese concurso”⁵¹ (Winternitz, 2013, p.90).

El tema de la propuesta era libre, pero debían incluir una escena de la Anunciación y otra de Pentecostés. Winternitz investigó y encontró que los padres se dedicaban a la investigación y a las misiones. El artista planteó la siguiente solución: al lado este, recibiendo la luz fría de la mañana, el Espíritu Santo en un círculo que representa la perfección; al oeste, recibiendo la luz cálida de la tarde, bajo el símbolo de Cristo, un grupo compacto con los doce apóstoles marchando por el mundo.

Al sur, donde había poca luz, puso a un Moisés con las tablas en colores claros acompañado de dos personajes que representan el temor a los mandamientos. Al norte, con mucho sol, la trasfiguración de Cristo, con los sacramentos, y los apóstoles con gestos de gozo.

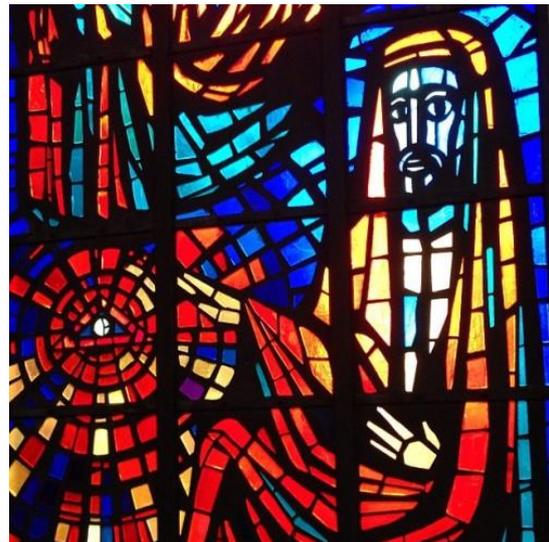
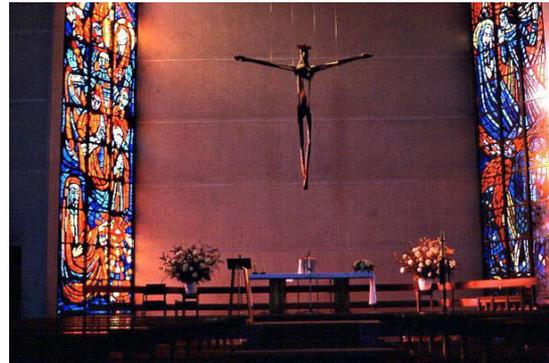
Para las decisiones que se toman basadas en el manejo de la luz natural es importante recordar que la luz del sol de la mañana es azulada y perteneciente al rango de los colores fríos, y que la luz del sol por la tarde se va tornando anaranjada y hasta roja, ubicándose así en el

⁵¹ Aquellos vitrales debían reflejar la misma cantidad de luz, pero estaban ubicados dos al norte y recibían mucho sol y mucha luz. Dos vitrales al sur, con poca luz y sin sol, un vitral al este, con la luz fría de la mañana y el último al oeste con la luz cálida y fuerte de la tarde.

rango de los colores cálidos. Por ello una obra del arte integrado pertenece al soporte y espacio en el que fue producida, y debido a esto el artista Winternitz decía:

Creo que es importante hacer comprender que la obra artística “integrada” no es menos libre, imaginativa e inspirada que cualquier obra de arte llamada “libre” (por ejemplo, el cuadro de caballete) es movable, puede ser llevada hoy aquí y mañana allá, la obra “integrada” es inamovible, creada para un determinado sitio, una determinada arquitectura y destinada a determinadas personas, entidades. Comunidades, etc. (Winternitz, 17 de setiembre de 1972, p.31)

Es importante recordar que la planificación y boceto se hacen a témpera sobre cartón, y que las entregas preliminares son a escala. Pero al taller se mandan los cartones a tamaño real, Winternitz dijo en 1993: “Hoy no me explico la energía que tenía en ese tiempo”. Cuando quedaron instalados, el éxito en Santiago de Chile fue inesperado.



Figuras 79, 80 y 81 Adolfo Winternitz. Iglesia del Colegio Verbo Divino, (1961). Seis vitrales en vidriocemento. Arquitectos: Larraín, Duhard, Piwonka y Pérez de Arce. Santiago de Chile.

En 1960, antes de quedar terminada la construcción del Templo Votivo de Maipú,⁵² el arquitecto a cargo de esta construcción, Juan Martínez Gutiérrez,⁵³ vio fotografías de los vitrales antes de ser instalados en El Verbo Divino y le dijo al artista que lo propondría para hacer los del templo que estaba terminando de construir (Winternitz, 2013, p. 90).

El 17 de octubre de 1966 se le encarga oficialmente a Winternitz la construcción de los vitrales del Templo Votivo de Maipú. El final de la construcción e instalación, en realidad, quedaron a cargo de los arquitectos Sergio Larraín y Rodrigo Márquez de la Plata debido a la muerte del arquitecto Martínez («Templo Votivo de Maipú», 2019).

Para cumplir el pedido tuvo que romper el techo de su taller y elevarlo porque el vitral principal mide 29 metros de alto por 12 metros de ancho. En total desarrolló doce vitrales para las capillas laterales, catorce vitrales laterales para la nave, un vitral central para el frontis, diez vitrales emplomados en el arco central, dos vitrales en el frontis y doce vitrales en la rampa. Es otra obra de la *integración del arte* que, a pesar de su representatividad y abundancia, pertenece al grupo de obras artísticas que son creadas e instaladas luego de la culminación del trabajo del arquitecto, es decir que, en el proyecto espacial, el proceso arquitectónico, deja los espacios para que el artista los llene.

Es importante que la temática completa quedara en el ámbito de la libertad del artista, pero no había participado en la propuesta espacial no arquitectónica del templo. Si bien es un

⁵² El templo Votivo de Maipú es importante porque está levantado en dónde se dio la victoria de la Batalla de Maipú y días antes, el sábado 14 de marzo de 1818, en la catedral, las tropas se habían encomendado a la Virgen del Carmen prometiendo que dónde se diera la victoria, construirían un templo, el 5 de abril, el General de San Martín proclamó que el triunfo y entre octubre y noviembre de 1818 el Bernardo O'Higgins colocó la primera piedra. (<http://santuaronacional.cl/historia/>)

⁵³ El arquitecto Juan Martínez Gutiérrez, español pero desarrollado profesionalmente en Chile, luego de graduarse como arquitecto en 1928, viaja a Europa, donde asiste a la segunda Bauhaus y estudia la obra de Peter Behrens, Le Corbusier y Gropius. Construyó en Chile, varias facultades para la Universidad de Chile, la Escuela Militar, El templo Votivo, y diseñó el Pabellón de Chile en la Exposición Universal de Sevilla

trabajo en conjunto en el que el arte complementa la obra, no se trata de una aplicación al cien por ciento de la integración de las artes.

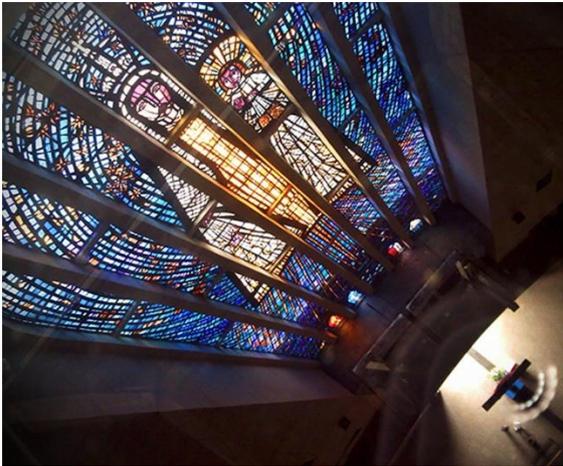


Figura 82: Adolfo Winternitz, Virgen del Carmen, (1966-1972), Vitrail en vidrio cemento, 29m. por 12m. Templo Votivo Nacional de Maipú, Chile.

Figura 83: Adolfo Winternitz. Templo Votivo Nacional de Maipú, (1966-1972). 53 vitrales en vidrio-cemento. Arquitectos: Martínez, Larraín, Rodrigo Márquez de la Plata, Chile.

Figura 84: Adolfo Winternitz. Instalación de los vitrales a la par con la construcción, (1966-1972).. Arquitectos: Martínez, Larraín, Rodrigo Márquez de la Plata, Chile.



La capacidad de trabajo en grandes formatos llevó al artista a solucionar pedidos de arte sacro con mucha velocidad, sin desatender su escuela de arte y sin dejar de producir pintura en una multiplicidad que llamó la atención de congregaciones y arquitectos en España, Estados Unidos, Austria y Chile.

Winternitz aprovechaba las vacaciones universitarias para viajar a Europa con su familia y en uno de esos viajes conoció al reconocido arquitecto Miguel Fisac, quien en ese momento era el máximo representante de la expresión de la vanguardia en España. El

arquitecto que tuvo más oportunidades y capacidad para contribuir en España a la instauración de una nueva arquitectura sagrada fue Miguel Fisac.

Para Fisac, la sacralidad de la iglesia no reside en las cualidades materiales del templo como objeto, ni en su consagración, ni en la divinidad, ni siquiera en el hecho de servir de espacio para la actividad litúrgica. Fisac opinaba que la sacralidad de la iglesia dependía de las impresiones subjetivas que provoca el templo en el espectador.

Debido a su forma de ver el espacio sacro es que sus proyectos se basaban en el dinamismo espacial y en lo que él llamaba “muro dinámico”, que consistía en disponer muros curvos de forma ininterrumpida y envolvente, por ello la forma orgánica en planta de la iglesia San Pedro Mártir del Teologado de los predicadores dominicos en Alcobedas (Fernández, 2000, p. 445).

Respecto a la integración de las artes, Fisac resolvía primero los fenómenos estructurales, no creaba pensando con relación a determinada pintura o vitral, era acusado de dejar para el último esas decisiones (Fernández, 2000, p. 448). Se encontraba terminando la construcción de esta iglesia cuando Winternitz le presentó las fotografías de los vitrales de la parroquia Santa Rosa de Lima de Lince.

Inmediatamente, Fisac propuso a los dominicos que le encargaran la ejecución del vitral que ocuparía el fondo del ábside, el cual mide 8 m de altura y que contiene 300 m² en total. Los dominicos solicitaron que el artista desarrollase el tema de “La Glorificación del Martirio” y dedicado a San Pedro de Verona, primer mártir dominico (Fernández, 2000, p. 468).

En setiembre de 1959, Winternitz describe su vitral como una gran cantata musical de solistas, grandes y pequeños coros, instrumentistas y órganos, se desarrolla con figuras y

símbolos de diferentes tamaños y dividiendo la vidriera horizontalmente en tres zonas principales.

La vidriera, compuesta de nueve paneles, se divide en dos partes por las figuras centrales: *La santísima trinidad*, *La santísima Virgen como reina de los mártires (La Pietá)* y *San Pedro mártir*. El vitral central está rodeado con las escenas de la pasión de Cristo en sus fases espiritual y corporal: Gethsemaní, el beso de Judas, Cristo ante Pilatos, y la coronación de espinas, la flagelación y la crucifixión.

En los paneles de la izquierda aparecen mártires del Antiguo Testamento Abel, Job, Tobías y personajes que profetizan el martirio de Cristo. Las figuras de la derecha representan a San Juan Bautista, los apóstoles y mártires del Nuevo Testamento.

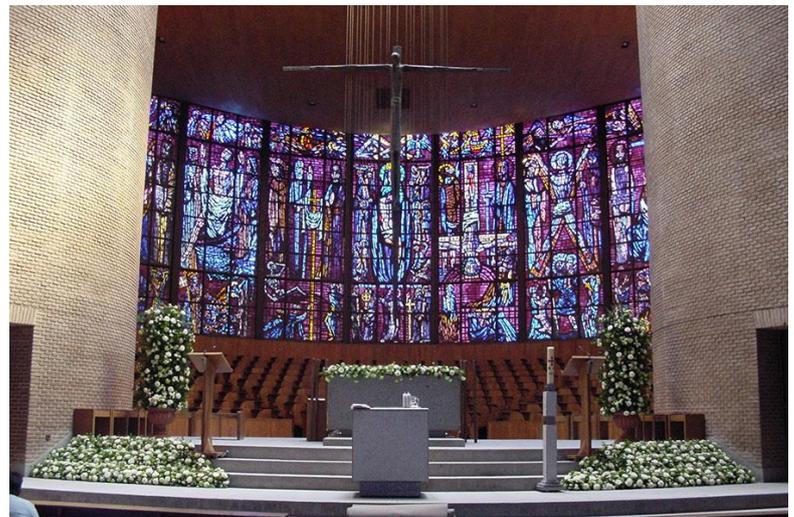
La parte alta está dedicada a las figuras representativas que simbolizan las apariciones celestiales, referentes al Antiguo y Nuevo Testamento y se disgregan en forma ordenada hacia derecha e izquierda.

Las escenas fueron trabajadas con el estilo de los vitrales de Santa Rosa de Lima, es decir, expresionista intermedio y figurativo para que le permitiera plasmar las escenas de todos los mártires y sus martirios desde los del Antiguo Testamento hasta los mártires dominicos del siglo XIX, para lo que el artista tuvo que leer y consultar las historias y leyendas de los mártires.



Figura 85: Adolfo Winternitz. *La glorificación del martirio*, (1957-1960), Vitral vidrio cemento, 300 m², Iglesia del Teologado de los dominicos en Alcobendas, Arquitecto: Miguel Fisac, Madrid, España.

Figura 86: Miguel Fisac, Iglesia del Teologado de los dominicos en Alcobendas, Madrid, España,



Se trataba de un encargo muy grande y por ello Winternitz tuvo especial cuidado en documentarse y recurrir a sus consultores teólogos para enfocar de la manera más acertada un tema que representaba una novedad iconográfica para él. Se dedicó a hacer los primeros bocetos en España, el boceto original, luego en escala de 1:20 y hasta 1:4, pero los cartones a tamaño original los trabajó en Lima porque en Madrid no contaba con un espacio disponible con estas magnitudes.

El relato de las tres iglesias sucesivas que se encargaron a partir del rosetón de Santa Úrsula sirve para evidenciar que el arte sacro que Adolfo Winternitz desarrolló era auténtico, vital y que tuvo vigencia a nivel mundial. Sus propuestas terminaron por superarse a sí mismas y al arte sacro que revivía estilos pasados, logrando entonces el nivel de un arte sacro contemporáneo.

Respecto a la cronología del arte sacro de Adolfo Winternitz, su trabajo fue abundante, incluyendo vitrales instalados de manera póstuma. Pero ha sido importante enumerar la secuencia de proyectos que se desencadenaron a partir del desarrollo de los vitrales de la parroquia Santa Rosa de Lima, porque esta propuesta sirvió de muestra para que fuera convocado.

Para acercarse a la expresión artística de Winternitz es necesario revisar sus conceptos personales. Él explicaba estos conceptos a sus estudiantes en el curso Introducción al Arte. En el libro *Itinerarios hacia el arte* ha quedado registro de ellos. Por ejemplo, basado en el filósofo Martín Heidegger, quien afirmaba que toda obra de arte es un ser viviente creado por primera vez, Winternitz decía, además, que estos seres vivientes son los que pueblan el mundo del arte y nos rodean para siempre.

También tomaba las palabras de Platón: “Los artistas son instrumentos en las manos de los dioses” y las del filósofo Nicolai Berdyaiev: “El arte es la prolongación de la creación de Dios” para establecer que las obras de arte las crea Dios a través de hombres elegidos por vocación; así, es posible continuar la creación de Dios.

Winternitz, frente a estas teorías, recomendaba la humildad, pues el artista debía asumir que él no era el creador, era el ejecutante de la acción divina y debía olvidarse de sí mismo para permitir con mayor facilidad hacerse en él la voluntad de Dios.

Ello puede de alguna manera explicar la forma vehemente en la que el artista ocupó su tiempo trabajando en varios proyectos de arte sacro a la vez y sin dejar de lado sus actividades como docente.

La profunda fe en la religión católica de Winternitz le permitió involucrarse con facilidad en las sagradas escrituras, las cuales aprendió de memoria. Este dominio facilitó el ingreso del artista a los campos de la reflexión, logrando crecer en el conocimiento del mundo

del arte cristiano: “hablo de Dios, no hablo de una religión, hablo de una fuerza creadora que existe y existirá siempre” (Winternitz, 1993, p. 46)

A nivel iconográfico, Winternitz afirmaba que la interpretación plástica de la imagen se podía producir en tres niveles: arte figurativo, arte abstracto y arte no figurativo. El arte figurativo no es una reproducción de la naturaleza, Winternitz decía que se trataba de recrearla a través de la sensibilidad del artista. (Winternitz, 1993, p. 75)

Las representaciones de Winternitz tomaban el lenguaje visual necesario para la función que debían cumplir, para el caso de los vitrales de la parroquia Santa Rosa de Lima de Lince, el lenguaje figurativo se debió al rol didáctico que el artista les asignó.

En cambio, el retablo del altar se maneja en el campo de la abstracción o síntesis, en la que forma humana del Cristo es simplificada y estilizada para dar paso a su significación. Pero en una misma obra, Winternitz podía plantear composiciones de la no figuración también y así componer un discurso unitario que evidencia que el artista producía en el ámbito del funcionalismo: “La forma debe seguir a la función”.

La facilidad que tenía Winternitz para plantear los temas del arte sacro y dar forma a los mensajes visuales se debió a que él tenía un amplio dominio de la biblia, tenía por costumbre incluir en su conversación diaria a los profetas o personajes de ambos testamentos. Clara Winternitz afirma, habiendo sido novicia y luego estudiosa de la teología, no había alcanzado el dominio de las escrituras que tenía su padre.

Sumado al riguroso estudio de las escrituras, Winternitz tenía por costumbre dialogar con filósofos, teólogos y sacerdotes que además de ser sus amigos, lo asesoraban respecto a las composiciones de arte sacro que él producía, el padre Mariano Siller, rector del Seminario de Santo Toribio, era uno de esos amigos, además le permitió usar la capilla del jirón Virú en el Rímac como taller (Winternitz, 2013, p. 92).

El arte sacro es una manifestación al servicio de la liturgia y al servicio del hombre, y la integración del arte es la integración de la obra a la vida, a la sociedad y los espacios que habitamos. La arquitectura moderna encontró en la integración del arte la forma de perfeccionar el encuentro entre el hombre y su espiritualidad.

En su enfoque respecto a las formas de hacer integración del arte, Winternitz clasificó los casos de aplicación de la integración del arte en tres niveles: Un primer nivel, que él consideró “El más perfecto” en el que el artista es llamado antes de iniciar los planos, el segundo nivel, que es cuando “los planos ya están terminados, pero aún no ha comenzado la construcción, y todavía es posible introducir cambios”. Y finalmente, un tercer nivel, en el que la invitación se da cuando el edificio ya está terminado, caso que “es más difícil y complicado” (Winternitz, 2013, p. 194).

El valor de la obra en la que las artes trabajan equilibradamente explota de manera más eficiente las posibilidades espaciales, ello debido a que, en la estructuración de un espacio, se están atendiendo las posibilidades de luz y las transmisiones de color, y forma,

En la obra que hay participación de la pintura y la escultura desde el principio, las consideraciones estructurales recaen completamente en la proyección del arquitecto, y entonces, es necesario que las capacidades de expresión plástica del arquitecto sean altas, como el caso de Le Corbusier, quien era también artista plástico. Desde ese punto de vista, *la Bauhaus* ofrecía y propugnaba la formación interdisciplinaria, para, de alguna manera, aplicar la integración del arte en el interior de sus estudiantes.

2.2 Historia de la edificación del templo

En 1954, Adolfo Winternitz es invitado por el arquitecto Ricardo Sarria a participar al lado también del escultor Joaquín Roca Rey en un concurso para desarrollar un proyecto de integración del arte en la creación de la parroquia de Santa Rosa de Lima

en Lince. El sacerdote John Lawler, perteneciente a la Sociedad de los Padres de Maryknoll, era el párroco asignado a esa jurisdicción y estaba a cargo de la construcción de la parroquia. (Winternitz, 1213, p. 86).

Inicialmente, la gestión de la comunidad fue primordial debido a que, para el año de 1947, el sector aún no contaba con una parroquia cercana, por lo que en agosto del mismo año solicitaron al cardenal Juan Guevara un permiso para oficiar misa en algún local. El obispo auxiliar, monseñor Federico Pérez Silva, fue autorizado para oficiar misas en la escuela japonesa situada en la cuarta cuadra del jirón Velarde, en Lince. (Clifford, R. 1950).

A las misas asistían, aproximadamente, 500 personas debido a la proximidad de los vecinos del barrio de Lobatón, que pertenecían a las manzanas comprendidas entre la Av. Arequipa y la calle Garcilaso de la Vega en la jurisdicción del recientemente fundado distrito de Lince el 18 de mayo de 1936. (Batalla, 2016).

El numeroso grupo se dirigió nuevamente al cardenal Guevara para solicitarle la construcción de una parroquia. Lamentablemente, la gestión no generó el efecto deseado y la comunidad se organizó para buscar alguna otra solución.

Fue entonces cuando los vecinos tomaron conocimiento de que la Sociedad de los Padres de Maryknoll, establecidos en Puno desde 1943,⁵⁴ deseaba tener en una sede parroquial en Lima. Los vecinos, entonces, se dirigieron al reverendo padre Bernardo Ryan, que presidía en la casa de tránsito que los Maryknoll tenían en Lima, quien se encargó de elevar el pedido al coordinador provincial, reverendo padre Raimundo Bonner (Klaiber, 2016, p.102).

Los padres de Maryknoll prepararon y presentaron la propuesta al arzobispo de Lima, cardenal Juan Gualberto Guevara, para hacerse cargo de la generación de la

⁵⁴ La congregación Maryknoll había iniciado su acción pastoral en Puno debido a la escasez de sacerdotes, donde había 55 parroquias para 28 sacerdotes (Klaiber, 2016, p. 101).

parroquia y solicitando que se le designe a la sociedad de Maryknoll un área de terreno para desarrollar en ella un templo.⁵⁵

En 1950, y luego de dos años de gestiones de los vecinos, lograron que el gobierno del presidente Manuel A. Odría,⁵⁶ cediera a la comunidad 7000 m² que fueron unidos a 1000 m² donados por la Compañía Urbanizadora Risso. Con lo cual, completaron una manzana, que sería destinada a la construcción de la esperada Parroquia. (Araoz, 1960, p.2).

Luego de la obtención del terreno, el cardenal firmó un contrato con el superior general de la Sociedad de Maryknoll, monseñor Lane para la construcción de un complejo parroquial que incluiría una escuela. En el contrato, además, se puso a la nueva parroquia en la advocación de Santa Rosa de Lima. (Clifford, 1950, “Historia de la parroquia”, párrafo 3).

El reverendo padre John Lawler, quien había estado trabajando en Cochabamba, Bolivia desde 1942, fue convocado para convertirse en el primer párroco del templo por el que la comunidad de Lobatón tanto había esperado. El padre Lawler llegó a Lima el 20 de noviembre para hacerse cargo del proyecto (Klaiber, 2016, p. 103).

A partir del 4 de diciembre de 1950 se anunció a la comunidad la buena nueva mediante un volante –que la parroquia conserva– en el que se ofrecía a partir de la fecha misas diarias y asistencia religiosa permanente del padre Lawler en la dirección de León Velarde 344, y se anunciaba la conformación del coro y la misa de media noche por Navidad. (volante, archivo de la parroquia).

⁵⁵ Además, propusieron la construcción de la casa parroquial, una escuela y un convento para religiosas. Anexando la solicitud de contar con una residencia en la que pudieran habitar hasta que estuviera lista la casa parroquial.

⁵⁶ La donación del terreno corresponde al marco de donaciones de terrenos que Manuel A. Odría haría para el Plan de Educación Nacional aprobado el 13 de enero de 1950 (Real, 14 de diciembre de 2007, p. 15).

La activa participación de la comunidad se incrementó luego de que el párroco se hiciera cargo del proyecto y anunciara la futura fundación de la parroquia, logrando que más de 800 familias se inscribieran para contribuir con la cuota mensual que se estableció para las múltiples obras parroquiales.



Figura 87: Terreno asignado a la Sociedad Maryknoll, (1952). Vista panorámica con las primeras edificaciones de la congregación (nótese el área del terreno donde se construiría la parroquia.

El plan de construcción de los edificios parroquiales se dio por etapas, iniciándose el proyecto integral con la colocación de la primera piedra del colegio parroquial el 2 de setiembre de 1951, en la cuadra 21 del jirón Almirante Guise con la presencia del Cardenal Guevara, el Embajador de los Estados Unidos, el Alcalde de Lima, señor Eduardo Dibos; el alcalde de Lince, señor Carlos Campodónico y dirigentes de la Acción Católica Peruana. (Escuela parroquial. 1951, 3 de setiembre, pp.3-5).

Luego de una serie de actividades y esfuerzos de la comunidad, compuesta por las familias de los estudiantes del colegio parroquial y los vecinos, se procedió a la ceremonia de colocación de la primera piedra del templo el 14 de noviembre de 1954. (Primera piedra de nueva parroquia, 1954, 15 de noviembre, p.2)

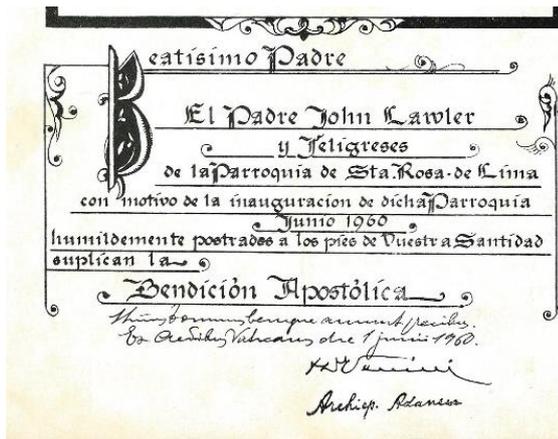


Figura 88: Acta de bendición Apostólica del templo a nombre del Papa Juan XXIII, 1960. firmada el 1 de junio, por el arzobispo Diego Venini, delegado por el papa para firmar las indulgencias y bendiciones. Fuente: Clifford, R. (1960)

Figura 89: Bendición del arzobispo, 1954. En noviembre Monseñor Juan Landázuri Ricketts bendice el terreno y se coloca la primera piedra del templo. Fuente: Archivo fotográfico de la parroquia.

La construcción se extendería hasta el 29 de junio de 1960, día en que por primera vez la parroquia abrió sus puertas, convirtiéndose en el primer templo parroquial con la advocación a Santa Rosa de Lima en su ciudad natal. Y ese día se oficiaron cuatro misas en las que la asistencia llenó por completo el templo. (Padres Maryknoll Culminaron su templo, 1960, p.6).

El costo de la obra solo en el templo es de más de 2 millones 500 mil soles, logrados con el aporte de las familias de la zona.

Cabe resaltar que los aportantes en su mayoría estaban conformados por las familias de los 850 alumnos con los que contaba para ese entonces el colegio parroquial. Además de la Cooperativa de crédito Santa Rosa de Lima Ltda. que fue fundada el 23 de junio de 1958 por gestión de la misma agrupación parroquial, y que, para la inauguración del templo contaba con 500 socios. La suma de todos representa un total 15,000 aportantes (Araoz, 1960, p.2).

La Cooperativa fue reconocida oficialmente el 8 de julio de 1959 y se convirtió además en una fuente económica importante para los aportantes quienes entre al año 58

y el 59, recibieron el 6.5% de interés a sus aportaciones. (Clifford, 1950, “Cooperativa de crédito”, párrafo 1).

El costo total del conjunto de todas las obras parroquiales asciende a 7 millones de soles de los que el 60% ha sido cubierto por el conjunto de aportantes antes mencionados y el 40% es cubierto con donativos norteamericanos. Pero la labor religiosa, educativa y social de las 15,000 personas que han participado activamente, representa una admirable labor (Araoz, 1960, p.2).

Si bien, el templo abrió sus puertas por primera vez el 29 de junio de 1950, esto representó una actividad excepcional, debido a que, en esta fecha, se conmemora el aniversario de la fundación de la congregación Maryknoll (29 de junio de 1911). Pero la inauguración oficial, sería recién el 30 de agosto de 1950. (Ayer se ofició la primera misa en la nueva iglesia de Santa Rosa, en Lince, 1960, p.4).

El 30 de agosto de 1950, a la 1.15 de la tarde, llegó el Cardenal Richard Cushing, Arzobispo de Boston, acompañado del Nuncio apostólico Monseñor Rómulo Carboni y el Arzobispo, Monseñor Juan Landázuri Rickett a la parroquia Santa Rosa de Lima para officiar la ceremonia de bendición e inauguración del templo.

Luego de la misa entregó la bendición papal remitida por el papa Juan XXIII (anexo2) y luego, entró al párroco Lawler un cheque de “5 mil dólares (135 mil soles), para pagar parte de las deudas contraídas por la construcción del templo” (anexo 3). (Se inauguró ayer en Lince primer templo parroquial dedicado a Santa Rosa, 1950, p. 11).

2.3 Proceso de conceptualización y planteamiento de la obra

Meses antes de colocar la primera piedra, el reverendo padre John J. Lawer Cairns convocó al arquitecto Ricardo Sarria y Salas, graduado en Filadelfia, en la Universidad

de Pensilvania, y que en ese momento trabajaba como arquitecto técnico en la Feria del Pacífico, para que tomara el proyecto de diseñar y construir el templo.

El perfil artístico del arquitecto estaba alineado a la vanguardia, puesto que Ricardo Sarria era esposo de Nelly Varela, hermana de Blanca Varela y, por consiguiente, era cuñado de Fernando de Szyszlo, con quien había trabajado muchos años en proyectos artísticos que no se encontraban dentro del campo de la arquitectura, pero sí de la creatividad.

Sarria era parte de un grupo de trabajo conformado, además, por los escultores Joaquín Roca Rey, Fernando de Szyszlo y Jorge Piqueras, y se dedicaron a desarrollar proyectos artísticos y hasta técnicos, en un afán por ganarse la vida (De Szyszlo, 2016, pp.126-127).⁵⁷

El arquitecto Ricardo Sarria y Fernando de Szyszlo se asociaron e inauguraron una tienda de muebles de diseñador en las galerías Boza del Jirón de la Unión, la tienda se llamó *Forum*, pero al poco tiempo quebraron porque, según Szyszlo, el público no apreciaba este tipo de trabajos.

En el libro *Apuntes inéditos: Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas* (Pinilla, p.45), Ricardo Sarria es mencionado como parte de los asiduos visitantes y participantes de las exhibiciones de arte y rescate del arte popular de la galería Pancho Fierro, donde se reunían con varios artistas de diversas corrientes artísticas dentro de la vanguardia.⁵⁸

⁵⁷ Se dedicaron a producir carros alegóricos de grandes dimensiones, en promedio de siete u ocho metros de largo, durante más de cuatro años consecutivos, “en un año llegamos a hacer más de diecisiete carros alegóricos”, en los cuales trabajaban contra el tiempo y por muchas horas, debido a que la base eran camiones y los dueños de los camiones que usaban para carros preferían trabajar hasta el último con sus camiones, de tal forma que los entregaban uno o máximo dos días previos a los desfiles (De Szyszlo, 2016 pp. 126-127)

⁵⁸ Su esposa Nelly Varela, Fernando de Szyszlo, Blanca Varela, Julia Codesido, Emilio Westphalen, su esposa Judith Ortiz, Ricardo Tenaud, José María Quimper y César Moro, quien era amigo muy cercano y visitaba con frecuencia a Sarria.

Además, Sarria es mencionado como parte del grupo que llegaba a la casa de Arguedas, al cual admiraba mucho, y llegó incluso a construir una casa a pedido de su cuñado de Szyszlo a la espalda de la casa de Arguedas, en Supe (Pinilla, 2007, p. 44).

En 1950, Sarria había publicado un artículo de aporte dentro del marco de las publicaciones del grupo Espacio, y si bien no aparecía enlistado entre los integrantes del grupo, sí era de la misma corriente y ello queda evidenciado en el estilo arquitectónico exhibido en el proyecto de la parroquia de Santa Rosa de Lima.

En 1952, la participación de Sarria en el mundo del arte cinético quedó grabada mediante el cortometraje *Esta pared no es medianera*, que se produjo con la dirección de Szyszlo y con el guion de Sarria, José Malsio y Szyszlo. El material audiovisual⁵⁹ fue realizado con una cámara de 16 mm que había adquirido Ricardo Sarria. El cortometraje es descrito por su director cómo tímidamente surrealista (Balbi, 2001, pp. 39-40).

El arquitecto Ricardo Sarria era entonces un personaje dinámico que exploraba al arte en varios de sus aspectos y que estaba dispuesto a experimentar con otras disciplinas. Pertenecía a la joven generación de arquitectos y artistas identificados con el arte funcional y la abstracción. Entendió inmediatamente que el proyecto estaba ligado con la función social que cumpliría, pues la gestión vecinal era la que había logrado el proyecto de un templo para el barrio de Lobatón.

El planteamiento de la edificación resultaría complejo para el arquitecto Sarria por dos razones: la primera, porque se trataba de una edificación dentro del ámbito del arte sacro, y al respecto –ya se ha mencionado antes– había consideraciones especiales solicitadas por la Iglesia

⁵⁹ En el cortometraje titulado *Esta pared no es medianera* (1952), actuaban Blanca Varela, Amanda Reátegui, Carlos Rodríguez y Jorge Piqueras, la grabación tomó unos cuatro meses y el escenario exterior principal fueron las dunas de Lomo de Corvina (CinePeruano, 23 de mayo de 2018). <https://www.youtube.com/watch?v=mgyoHrJkWIE>

a fin de realzar a la liturgia y permitir que la renovación del sacrificio de Cristo sea el centro de atención del espectador (Pío XII, 20 de noviembre de 1947).⁶⁰

Y la segunda razón era que entre los años de 1951 y 1952 se había generado una protesta que había elevado el Vaticano mediante el cardenal Celso Constantini a las edificaciones modernas dedicadas al arte sacro universal debido a sucesivos casos⁶¹ en los que la Iglesia no había podido aceptar e incluso amonestar representaciones deformadas que resultaban hasta grotescas.

Es importante no mal entender la protesta, porque, en realidad, exaltaba el uso del arte moderno y simple. Pío XII lo llamó “el nuevo arte”, liberado de egos y que tuviera la capacidad de exaltar como punto focal y central el altar. La protesta criticaba también el uso exagerado de imágenes llamadas “de mal gusto”⁶² que saturaban los espacios, combinando estilos y confundiendo la auténtica finalidad de la liturgia (Anexo 1)

Por otro lado, Constantini⁶³ criticaba a las imágenes llamadas “desacostumbradas” refiriéndose a las representaciones no figurativas y abstraídas. Pero decía que en estos casos necesitaban de la aprobación “del ordinario”, es decir, del párroco o autoridad eclesiástica a cargo. El Vaticano aceptaba que el arte estaba buscando nuevas rutas para llegar a la espiritualidad, pero indicaba que las propuestas debían estar encaminadas a representar la belleza y no la deformidad (Ferrando, 1952, p. 945).

⁶⁰ Pío XII advertía que era necesario dar paso al arte moderno, pero solicitaba apoyar al sentido litúrgico con prudencia y sin alejarse de la doctrina para procurar que las iniciativas de renovación no se conviertan en exceso y deformaciones (Pío XII, 20 de noviembre de 1947).

⁶¹ El caso del crucifijo de Germain Richier en 1950 o los vitrales de George Rouault, ya comentados en el capítulo 2.

⁶² La crítica era especialmente dirigida a la santería de yeso que había invadido a las iglesias de todo el mundo, a la saturación de imágenes de molde que menoscababan el valor de las bellas artes que siempre ha estado al servicio del arte sacro.

⁶³ La Protesta del Cardenal se publicó inicialmente, el 20 de agosto de 1951 en *L'Observatore Romano* (órgano oficial de la Curia Romana) un artículo contra “La pacotilla industrial que ha invadido las iglesias”. Un año más tarde, el 11 de agosto de 1952, en el mismo medio, publicó: “A propósito de la instrucción del Santo Oficio sobre Arte Sacro”.

Paralelamente, entre 1951 y 1952, el Perú libraba su propia batalla interna en la que se calificaban o descalificaban los artistas unos a otros. Como ya se ha mencionado, desde la tribuna del grupo Espacio se defendía e impulsaba la abstracción, pero se descalificaba al nacionalismo programático y figurativo. Era una “guerra de los pintores”,⁶⁴ bautizada así por el crítico Samuel Pérez Barreto, representante del Grupo Espacio y defensor del abstraccionismo, que propone a la “abstracción mística” como lo más cercano al acto creativo. (Pérez Barreto, 1951).

Lo complejo en este momento de la historia del arte es que la comunidad venía asimilando el ingreso de la expresión del arte sacro moderno con cierta resistencia al cambio. Los arquitectos Linder y Velarde lo consideraron en sus edificaciones sacras y, por ello, entre los años 1939 y 1948 aplicaron a los espacios internos los reparos del arte sacro moderno, pero mantuvieron vigente el historicismo en las formas. Efectuaron una yuxtaposición, ya explicada (Medina, 2004, p. 76).

Winternitz también había experimentado la resistencia de la comunidad católica a las propuestas de arte moderno cuando inició su producción de arte sacro en Lima. En 1940, pintó dos murales para la iglesia parroquial Santa Teresita del Niño Jesús y fueron borrados por el comité de padres de familia (Winternitz, 2013, p. 62)

El arquitecto Ricardo Sarria, al no tener experiencia previa en el desarrollo de una propuesta espacial en el ámbito del arte sacro, decidió conformar un equipo de trabajo multidisciplinario y para ello convocó inmediatamente a los artistas plásticos Adolfo Winternitz y a Joaquín Roca Rey (poeta, narrador, ensayista y escultor).

⁶⁴ Artículo del 25 de junio de 1951, publicado en el Semanario Peruano vol.5, N°26 p. 17. En el que Pérez Barreto se pronuncia frente a la declaración de Fernando de Szyszlo: “En el Perú no hay pintores” que había sido publicada el 2 de junio de 1951 en el periódico *La Prensa*, p. 3.

Es importante resaltar que la participación de Winternitz en un proyecto de arte sacro, desde su gestación conceptual, era pertinente e idónea debido a varias razones.

La primera, y muy importante razón es que Adolfo Winternitz se había iniciado en el arte sacro, trabajando justamente para el taller del Mosaico del Vaticano en 1938, dónde conoció a monseñor Celso Constantini, quién, como ya se ha mencionado, era director de propaganda Fide y de las manifestaciones artísticas del Vaticano y asistió de cerca a la producción de mosaicos que Winternitz hiciera para el convento de las madres alemanas en el Monte Mario. (Winternitz, 2013, p. 49).

En setiembre de 1950, el pintor había participado como representante oficial del Perú, del primer congreso de artistas católicos en Roma, el congreso era promovido por la Pax Romana⁶⁵ y al finalizar él y un grupo de artistas católicos fundaron, en setiembre de 1951, la SIAC (Sociedad Internacional de Artistas Católicos).⁶⁶

La cercanía de Winternitz a Constantini, y su participación activa en las reuniones internacionales de artistas cristianos, lo ponían en un lugar privilegiado para, conjuntamente con el párroco y el arquitecto, conceptualizar de manera eficaz y dentro de los estándares del arte sacro, la conformación plástica y funcional, de la Parroquia Santa Rosa de Lima.

Por otro lado, frente a la problemática de la abstracción que tanta controversia había generado en el arte peruano, la postura de Winternitz resultaba neutral. Acusaba a la polémica de “estéril”, debido a que él opinaba que el lenguaje plástico, debía “darse a través del lenguaje y los elementos expresivos de su arte, de un mensaje interior” (Miro Quesada, 1955, p. 6).

⁶⁵ La *Pax Romana*, era una organización de intelectuales de todo el mundo cuyo fin era ayudar a los estudiantes católicos de Europa que quedaron desamparados después de las guerras europeas

⁶⁶ Fundación de la SIAC: <http://santella.org/siac/english/about.htm>

Luego de varios diálogos con el padre Lawler, se establecieron los lineamientos de la funcionalidad espacial del recinto, ello significó largas jornadas en las que los artistas en su conjunto discutían y analizaban todas las posibilidades. Para poder concretar con mayor eficacia sus ideas, el equipo de trabajo construyó una maqueta de tres metros de largo.

La obra se inició 1957. “La iglesia Santa Rosa de Lima de Lince fue la primera iglesia trabajada en su totalidad en equipo, donde todos los elementos arquitectónicos, artísticos y funcionales fueron integrados” (Winternitz, 2003, p.92).

La comunidad usuaria participó tan activamente en la gesta del proyecto, que fueron el elemento primordial para las consideraciones del equipo de trabajo. Para el arquitecto Sarria el diseño de una iglesia es muy complejo, ya que, el recinto se limita a una sola función que es la liturgia misma en relación de las necesidades de la comunidad, pero, por otro lado, encuentra una gran riqueza simbólica brindada por la historia local y la historia de la relación de esa comunidad con el cristianismo.

Se evidencia la preocupación del equipo creador del templo, con la inclusión en la obra de la llamada “sala del llanto” que se encontraba, en la parte posterior del templo, separada por una pared de vidrio y con altoparlantes interiores para permitir a las madres de familia ver y escuchar la misa, sin que el llanto de sus hijos interrumpa la liturgia. (Cardenal Cushing bendecirá la parroquia de Santa Rosa, 1960, p.1).

La propuesta de la “sala del llanto” es una idea que partió de Winternitz, debido justamente a su costumbre de observar previamente a las personas que harían uso del templo, la comunidad usuaria asistía a misa en el auditorio parroquial y el pintor detectó las limitaciones de las madres de hijos pequeños que, ante el llanto de sus bebés, debían abandonar la misa (Clara Winternitz, comunicación personal, 12 de diciembre 2019).

La idea básica del diseño, se gestó contando con dos puntos fundamentales de partida, el primero se basó en diseñar el templo con un sentido social-litúrgico, y el segundo punto consistía en reforzar el cumplimiento de las formas y efectos que demandan las funciones litúrgicas del templo. Respecto al primer punto, la intención del Arquitecto fue:

[...] lograr un templo que por las dimensiones limitadas de la parroquia y por el sentido social moderno que cumple un templo dentro de una comunidad, este debería apartarse de toda forma ecléctica y dimensiones monumentales que pretendieran crear un falso respeto del feligrés. La intención era lograr el respeto y un profundo sentimiento religioso pero basado solo en valores estéticos reales [...] El segundo punto se basó en hacer renacer ciertas expresiones en las formas y los efectos que demandan las funciones litúrgicas del templo”. (Discurso inaugural, 29 de junio de 1960, anexo 2) . (Clifford, 1950, “Discurso inaugural”, párrafos 3 y 4).

Es importante analizar los puntos por los cuales la primera preocupación fue la de asignarle al proyecto un sentido social-litúrgico. Un primer motivo se estaciona en la nueva visión de la Iglesia como institución en la que el templo debía ser dedicado, primero que nada, a la celebración de la liturgia y, según el *Mediator Dei*: “El culto se organiza y se desarrolla según las circunstancias y las necesidades de los cristianos” (Pío XII, 1947, F-31).

El espacio arquitectónico, entonces, en su característica sacra, se convierte en un “espacio social de la fe”. Porque en él, mediante la liturgia, los asistentes experimentan objetivos comunes y expectativas compartidas. El espacio es estructurado pensando en las condiciones que facilitan la expresión de “lo santo” en la comunidad (Otto, 1980, p.14).

El arquitecto Paul Linder, en su artículo “La fuerza de la emoción en arquitectura”, afirma que: “Antes que la arquitectura haga vibrar nuestro espíritu, conduce en simpatía física a nuestro cuerpo”. El arquitecto estaba en plena conciencia del efecto de sus

edificaciones en la comunidad: “Como el contrapunto en la música, así es capaz la piel material de la arquitectura, de contrastar o de subrayar la melodía sensible del edificio” (Linder, 1945 p. 120).

Significaba un compromiso social en la edificación, la participación de las familias que se organizaron para tener un templo en su comunidad, se trataba de un anhelo común que además involucraba la presencia activa de estas personas y por ello, las consideraciones primordiales en el planteamiento arquitectónico se dirigieron a satisfacer sus expectativas. “A mí me gusta trabajar en las iglesias, pero no porque sea un católico ferviente: yo no soy un beato. Pero encuentro que trabajar en el interior de la iglesia moderna es un trabajo social, para todos” (Winternitz, 1971, p. 67).

De acuerdo al segundo punto de partida que planteó Sarria para la construcción del templo, Winternitz escribió: “Las artes plásticas como descubridoras de la realidad a través de la expresión sensible, y captadoras por lo tanto de una psicología, una sociología y una filosofía de nuestro medio” (Winternitz, 1972, p.31).

Para completar la visión integradora del equipo de trabajo que se formó, se encontraba el aporte del escultor Joaquín Roca Rey, cuya visión moderna de la forma liberada de distractores; la forma que empezaba a abstraerse obviando los detalles figurativos interpretando su forma íntima y esencial (Habitó entre nosotros, 2004, p. 20).

El escultor Joaquín Roca Rey, perteneciente al grupo de los independientes y propulsor activo del grupo espacio, era uno de los tres escultores de la época (Jorge Piqueras y Cristina Gálvez) que habían planteado la presencia de la abstracción en la escultura peruana, estrenando en la *feligresía Santarrosina*, una nueva forma de interpretar las imágenes religiosas que expresó en formas puras con asomos de constructivismo.

El equipo de trabajo emprendió el camino de la creación de un templo que generase una alta satisfacción estética, sin perder la característica de un espacio de íntima relación entre el templo y la comunidad. El resultado debía sentirse como un espacio familiar, por ello cuidaron mucho de los detalles que garantizaran esta percepción.

La intención del grupo de trabajo, respecto a la idea de “hacer renacer ciertas expresiones en las formas, fue rescatar el principio más elemental del significado de la iglesia que es, esencialmente: la casa del sacrificio, del altar y la misa, que a su vez es ofrenda de la comunidad”.

La solución orgánica de la luz también fue dirigida a los dos puntos de partida que propuso el equipo de trabajo, en primer lugar, el sentido social litúrgico del espacio, fue resuelto con la tenue luz colorida que, generada a través de los catorce vitrales ubicados a todo lo largo de la nave y del piso al techo, refleja sobre los asistentes. (Anexo 4)

Para complementar al segundo punto expuesto por Sarria, El equipo multidisciplinario buscaba lograr un recogimiento espiritual a partir del recurso de las aberturas al borde del ábside que permiten filtrar una luz cenital y cruda que genera un fuerte contraste en la zona del altar.

La propuesta de Winternitz de los vitrales laterales completarían el objetivo obedeciendo a una estética figurativa, debido a que contendrían una narrativa bíblica que aportaría a la experiencia del espectador ofreciéndole la parte didáctica al describir las catorce escenas del *Vía Crucis*.

El punto central de la atención del asistente, al que se dirige toda la composición espacial y estética, es el altar, representado por un retablo de bronce con la escena del *Tetramorfus*,⁶⁷ propuesto por Winternitz en su rol poco conocido de escultor y de acuerdo

⁶⁷ El *tetramorfus* aparece en el libro del Apocalipsis (4, 6-9), escrito a fines del siglo I, en dónde Juan de Éfeso, describe a cuatro seres, llenos de ojos por delante y por detrás, y con seis alas. El primer viviente era

a toda la investigación respecto a la obra del artista, se trataría de la única escultura que el artista produjo en bronce en su vida.

En general, el equipo de trabajo, generó por varios caminos y un dinamismo que se dirige hacia el altar que es el punto de partida y la razón de ser del edificio. En el que el techo, los muros laterales, el piso, la forma y la luz, obedecían a un juego de líneas diagonales planteadas para generar el direccionamiento propuesto por los artistas.

La producción artística en la parroquia de Santa Rosa de Lima de Lince se materializó a lo largo del tiempo preconciliar, un tiempo en el que el paso de la figuración a la no figuración se estaba transitando. Fueron años en los que el pueblo se seguía aferrando a lo figurativo y que la abstracción no era aceptada del todo por la iglesia.

En la fachada estaba planificado un mosaico no figurativo, cuyo diseño ya había sido convenido y aceptado como parte del proyecto inicial, pues la recomendación de la iglesia para aquel momento, era la de evitar formas “desacostumbradas” siempre y cuando fueran aprobadas previamente por las autoridades eclesiásticas.

Para el caso, la congregación Maryknoll era de origen norteamericano y su visión frente al arte moderno era menos cercana a la figuración, por lo que, en pos de la funcionalidad del mosaico de la fachada, Winternitz encontró el pretexto perfecto para recorrer el camino de lo figurativo a la no figuración y que esta sea aplicada además en los rosetones de la entrada.

semejante a un león; el segundo viviente, semejante a un toro; el tercero tenía semblante como de hombre, y el cuarto era semejante a un águila voladora. Es en el siglo IV que San Jerónimo asigna a los cuatro evangelistas las cuatro representaciones, y a partir de estas asociaciones se inicia la representación artística de los cuatro evangelios en el año 393 en el Concilio de Hipona.

A lo largo de la historia ha sido representada esta configuración simbólica en los ábsides de las iglesias, en los tiempos del románico, y ha sido representadas de varias formas diferentes: Las cuatro figuras aladas, cuatro cuerpos humanos con las cabezas de las figuras, cuatro ángeles acompañados cada uno de los símbolos, pero en todos los casos suelen colocarse alrededor de Dios.



Figura 90: Adolfo Winternitz, (1959), Vitral lateral derecho (detalle). Escena superior de la resurrección y escena inferior de Jonás saliendo de la Ballena, Vidrio Cemento. Parroquia Santa Rosa de Lima de Lince, Lima, Perú.



Figura 91: Adolfo Winternitz, 1959, Rosetón izquierdo (vista interna altura del coro), Vitral Emplomado, Parroquia Santa Rosa de Lima, Lince.

Para el caso del nuevo templo, Winternitz asistió a varias de las misas que se desarrollaron en un local temporal antes de hacer su planteamiento. Y también afirmó que la integración artística se podía dar en varios niveles, pero que:

La más perfecta: es ser llamado por el arquitecto y el cliente antes de comenzar los planos del edificio; es decir, cuando toda la obra artística será concebida como Arte integral de la obra y el trabajo se realizará en equipo. (González, 1969, p.175)

Finalmente se puede decir que las altas capacidades del equipo multidisciplinario que se formó, basadas en la visión moderna de la funcionalidad, se sumaron al sincero y permanente apoyo del párroco y a las características especiales de una comunidad profundamente creyente, participativa y firme en su anhelo por tener un templo en su barrio.

Todo ello, conformó a un equipo de trabajo inclusivo que rigió un proceso creativo altamente humanizado en el que la teoría de la integración del arte fluyó y se pudo cumplir en toda su magnitud.

2.3.1 Disposición de los objetos y la espacialidad del templo. Para entender la propuesta de espacialidad del templo y sus relaciones con la tendencia de las

edificaciones sacras de su tiempo, es importante ubicar el momento en la evolución del pensamiento de la iglesia en el que se encontraba el grupo a cargo del trabajo.

Como ya se ha mencionado antes, el proceso de edificación se extendió entre los años 1952 y 1964, año en que se entregó el mosaico de la fachada.⁶⁸ El equipo de trabajo fue convocado a fines del año 1953 y el inicio de la obra se dio en noviembre de 1954.

En el Perú, venía trabajando un grupo laico llamado *Acción Católica*, que sirvió para revitalizar la Iglesia y enfrentar la secularización que se había evidenciado desde los años treinta. Para ello, entre las décadas del treinta y cuarenta se habían dado una serie de congresos eucarísticos y exposiciones con el fin de estrechar lazos entre la sociedad y la Iglesia peruana (Klaiber, 2016, pp.58-59).

En el mundo, se aplicaban el programa que consistía en cinco puntos que el *Movimiento Litúrgico* había logrado establecer: “[...] el retorno a las fuentes, la potenciación del sentido del misterio, la devolución del protagonismo del culto a Dios, la primacía cultural del sacrificio del altar y la asunción de la celebración litúrgica por el pueblo de Dios” (Fernández, 2007, p.12).

Se trataba de las medidas de cambio que estaban encaminadas hacia el Concilio de Vaticano II (1962-1965), por ello es que a esta etapa de la historia se le conoce como la etapa preconiliar. La arquitectura sacra en el Perú ya

⁶⁸ El templo recibió la consagración papal en junio de 1960.

presentaba casos en los que se aplicaba el programa del *Movimiento Litúrgico* asociado a la arquitectura moderna, como las edificaciones sacras de Paul Linder.

Para el caso de la parroquia Santa Rosa de Lima, el diseño de planta se dio a partir de una maqueta de tres metros de largo en la que se aplicaron todas aquellas consideraciones formales dentro de las que tenían que converger la arquitectura moderna, las indicaciones institucionales de la Iglesia y las necesidades de la comunidad.

Al respecto, el pintor declaró en una entrevista que le hicieran en radio Sol Armonía el 13 de marzo de 1992: “[...] los cuatro hicimos la iglesia y trabajamos en equipo, de tal manera que antes que Sarria dibujara los planos, hicimos una maqueta de tres metros de largo” (Winternitz, 1992).

Se planificó entonces un espacio en el que se prescindía de las naves laterales, y se le asignaba un área grande a un altar ligeramente elevado por dos gradas. En dónde el techo queda inclinado debido a que la nave tiene una altura que se incrementa notablemente hacia el altar. Adicionalmente, se generó todo un conjunto de elementos que formaron líneas diagonales todas dirigidas hacia el altar.

La aplicación de la integración del arte se materializa principalmente en el direccionamiento de la luz hacia el altar. Se logra un cambio brusco de luz entre la nave y el presbiterio. La nave que contiene los vitrales emite luz multicolor que se contrasta con la luz cruda y direccionada en el presbiterio. El trabajo en conjunto entre el artista y el arquitecto fue coordinado, sincronizado y equilibrado.

En el diseño de la nave se usa un recurso para lograr el efecto lumínico. Consiste en ubicar muros de manera oblicua, con 1,5 m de separación entre sí. En los espacios se coloca vitrales del piso al techo, y así se genera un triple efecto: el primero es la

obtención de luz para la nave por medio de 7 vitrales por lado a todo lo largo (catorce vitrales en total).

El segundo efecto consiste en que, al estar los vitrales ubicados en forma diagonal, quedan todos enfrentados al espectador. De ésta forma, los asistentes al templo pueden verlos desde cualquier ubicación en la que se encuentren dentro de la nave. Se genera entonces un tercer efecto al caer, a lo largo de la nave, la luz refractada y coloreada por los vitrales, generándose una atmósfera mística.

El recurso de las aberturas diagonales es muy similar a la propuesta arquitectónica que hiciera en 1941 el arquitecto Hernán Larraín Errázuriz, en su diseño para la catedral de Chillán en Chile. Con la diferencia de que en el templo de Santa Rosa de Lima la elevación es completamente vertical en un ángulo de 90 grados. Mientras que, en la catedral de Chillán las elevaciones son arcos parabólicos.

Pero la similitud de ambas propuestas queda evidenciada debido a que ambos recintos, en las zonas donde se ubicaron las aberturas diagonales generadas por la estructura, están dedicados al tema del *Vía Crucis*, y están repartidos de igual forma, 7 a un lado y 7 al otro lado de la nave. Con la diferencia de que Winternitz aplicó el *Vía Crucis* en los vitrales, y en cambio Larraín ubicó el *Vía Crucis* en las partes cerradas de los muros.

Aparentemente, el recurso de Chillán fue tomado como referente debido a las coincidencias que se dieron no solo en la propuesta en planta, sino en la elección de la temática de los vitrales.

Respecto al recurso de la ubicación de siete vitrales a cada lado de la nave, existe otra coincidencia que resulta más cercana, en 1945, en la iglesia San Felipe Apóstol, diseñada por el arquitecto Paul Linder. Las aberturas para las vidrieras están

ubicadas en la parte superior de las pequeñas naves laterales, y el tema de los vitrales que dejó indicado el arquitecto fueron “las invocaciones de las letanías del Sagrado Corazón” (Linder, 1947, p. 28).

Con la iglesia San Felipe Apóstol, en realidad, existe una similitud en el diseño aún más evidente que no solo quedaría plasmada en la obra material, sino en el discurso de ambos arquitectos al referirse a sus respectivas obras (Linder y Sarria).

Ambos arquitectos propusieron asentar el edificio de la iglesia sobre doce columnas o pilares principales para recordar a los doce apóstoles “Los verdaderos sostenes de la iglesia de Cristo” (Linder, 1947, p. 28).

La nave principal, tiene un largo de 54 metros y está resuelta estructuralmente por doce pilares, seis a cada lado, representando éstas a los doce apóstoles que fueron los pilares de la Iglesia” (Cardenal Cushing bendecirá la parroquia de Santa Rosa, 1960)

Evidentemente, la relación entre ambas edificaciones es innegable y las razones para que ello ocurriera son varias. En primer lugar, se encuentran las relaciones circunstanciales entre Paul Linder y Adolfo Winternitz. Ambos llegaron procedentes de Europa como parte del éxodo de artistas generado por la Segunda Guerra Mundial, y ambos, además eran portadores del conocimiento de la *Bauhaus*.

El ámbito de trabajo era el mismo para los dos artistas. Linder trabajaba con los arquitectos Héctor Velarde y Luis Ortiz de Zevallos, y Winternitz, trabajó restaurando toda la colección de obras de arte del arquitecto Ortiz de Zevallos, además, de ser nombrado restaurador oficial del patrimonio nacional por el arquitecto Velarde (Winternitz, 2013, p.68).

Como ya se ha mencionado antes, el primer vitral que desarrolla Winternitz es el rosetón del colegio Santa Úrsula (1953), justamente convocado por Linder. Como si fuera poco, ambos dictaban cátedra en la Pontificia Universidad Católica y también dictaron cátedra en el Departamento de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería (Córdova, diciembre 2019, p.15).

Otro motivo de relación entre las edificaciones, se encuentra arraigado en el programa del *Movimiento Litúrgico* activo, pues la propuesta estructural, en ambos casos, se orientó a la convergencia de los elementos hacia el altar. El retablo del altar, se convierte en el punto de partida y la razón de ser del edificio.

Para el caso de la parroquia de Santa Rosa de Lima de Lince entonces, queda materializado el sentido *Cristocéntrico*⁶⁹. Se evidencia de forma más efectiva, el efecto centralizador, debido a que el resto de elementos artísticos y estructurales, tienen por objetivo orientar la atención del espectador al altar.

Ello es reforzado porque, “Simbólicamente la entrada del templo es muy ancha y el templo va estrechándose suavemente hacia el Tabernáculo, al mismo tiempo, que van elevándose las columnas. Entre las columnas forman las paredes laterales los gigantescos vitrales” (Araoz, 28 de junio, 1960).

Es decir que, la aplicación de la integración del arte, fusiona la visión de la espacialidad con los componentes artísticos, generándose así, una sinergia que conduce toda atención directamente al altar.

⁶⁹ Término mencionado y explicado por el arquitecto Linder en la presentación de la iglesia San Felipe Apóstol, (Linder, 1947, p. 21) y en el capítulo anterior.

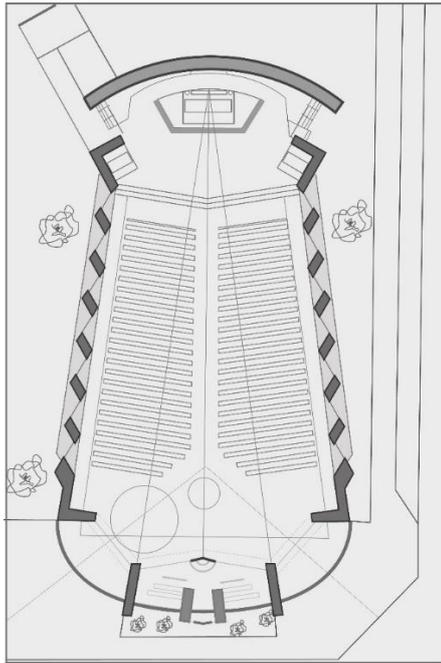


Figura 92: Plano original de la parroquia Santa Rosa de Lima, 1954-1964. Arquitecto Ricardo Salas.
Fuente: Archivo Adolfo Winternitz.

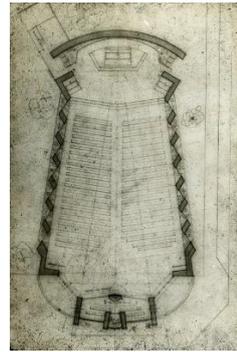


Figura 93: Dibujo del plano de la parroquia Santa Rosa de Lima, 1954-1964. Arquitecto Ricardo Salas.
Fuente: Archivo personal.

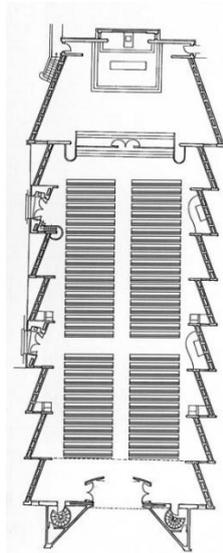


Figura 42: Hernán Larraín Errázuriz, Plano de Catedral de Chillán (1950). Chillán, Chile.

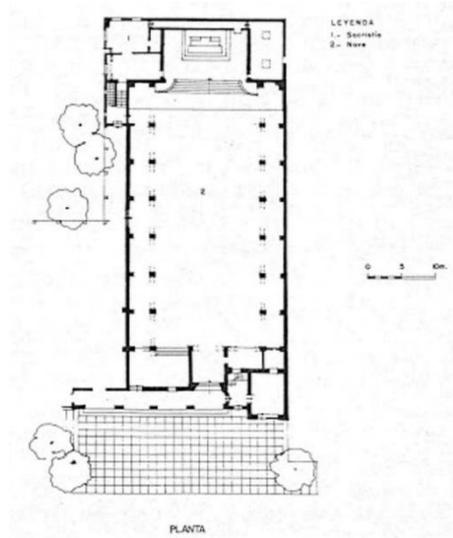


Figura 56: Paul Linder, Plano San Felipe Apóstol, 1945. Lima, Perú.

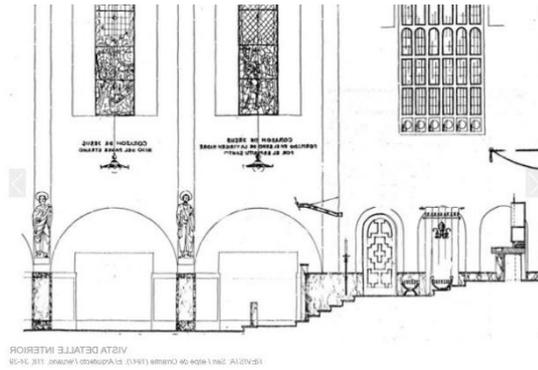


Figura 94: Indicaciones del arquitecto Paul Linder en Iglesia San Felipe Apóstol, 1945. Esquema detallado sobre temática y formas de decoración que sería aplicada posteriormente a la inauguración del templo
Fuente: *Revista El Arquitecto Peruano*, mayo 1947 N° 118 Año XI p. 28.

Un motivo más en la relación entre ambos templos es la participación de las esculturas de Joaquín Roca Rey. Si bien, en la iglesia San Felipe Apóstol la envergadura del trabajo es de mayores proporciones, y el despliegue del artista desarrolla un amplio repertorio iconográfico. En ambos templos las obras comparten rasgos formales, como los discos dorados atrás de las cabezas de los personajes.

Para el caso del escultor Joaquín Roca Rey es interesante observar la abstracción como un elemento intermitente es su lenguaje plástico y aplicado en diferentes intensidades de acuerdo a la funcionalidad de sus obras.

Asistimos entonces a la progresiva metamorfosis que se produjo en la obra de Joaquín. Comenzaron a desaparecer los detalles, a ser eliminados los elementos que no tuvieran una importancia puramente plástica: nació el escultor Joaquín Roca Rey; y con él y con Jorge Piqueras, nació la escultura contemporánea en el Perú. (Habitó entre nosotros, 2004, p. 20).

En la metamorfosis de Joaquín Roca Rey, se puede comparar el tipo de figuras que generó previamente para el frontispicio del cementerio El Ángel de Lima en 1957. Las figuras propuestas para la parroquia, fueron posteriores a la del cementerio El Ángel porque en las fotos de cuando empezó a funcionar el templo, el 29 de junio de 1960, las esculturas no estaban listas todavía.

Esto evidencia que el nivel de abstracción del escultor era mayor años antes de la propuesta de la parroquia y que la figuración fue tomada como una de las necesidades del nuevo templo, porque requería un claro entendimiento de la comunidad respecto al tema propuesto.

Para Castrillón, la alternancia de Joaquín Roca Rey, entre la abstracción y la figuración “manifiesta un estilo bastante personal” y “se alterna con una figuración que podría calificarse manierista, con rasgos góticos, como deja ver su apostolado” (2001, pp.362-364).



Figura 95: Joaquín Roca Rey y Fernando de Szyszlo, 1957. Frontispicio del cementerio El Ángel, Mural Pictórico con esculturas adosadas, mosaico y escultura en hierro. cementerio El Ángel, Lima, Perú.

Figura 96: Joaquín Roca Rey, 1954. *Apóstol Pablo*. Escultura en piedra. Parroquia San Felipe, Lima, Perú.



Figura 97: Joaquín Roca Rey, 1964. *La anunciación*, escultura vaciada en bronce. Parroquia Santa Rosa de Lima, Lince, Lima, Perú.

Las esculturas de Joaquín Roca Rey fueron instaladas tiempo después en ambos proyectos, pero, respecto a la aplicación de la integración de las artes, la opinión de Joaquín Roca Rey estuvo presente desde la planificación del templo de Santa Rosa de Lima de Lince. Mientras que en el caso de la iglesia San Felipe

Apóstol, la propuesta temática de la “decoración” había quedado indicada por el arquitecto Linder.

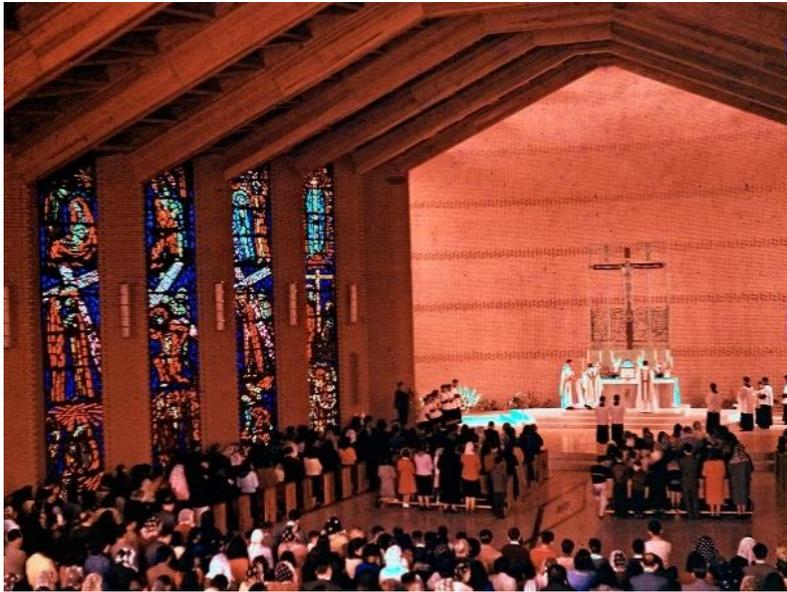


Figura 98: Misa de apertura. 29 de junio 1960, interior de la Parroquia Santa Rosa de Lima en el día de la apertura del templo (nótese en el muro lateral la ausencia de la escultura de *La asunción* del escultor Roca Rey.

Externamente, la ubicación en esquina del templo permite una amplia expansión lateral, con vista aérea en forma de barca, asociada formalmente a la barca de San Pedro, prefigurada en el antiguo testamento como el Arca de Noé que, a su vez, es la significación de la casa de los hijos de Dios.⁷⁰ La barca de San Pedro, además, es la representación, de la fé del hombre en Cristo (Mt 14, 27-31)⁷¹; y queda asociada también a la fundación de la iglesia católica, siendo San Pedro considerado el primer papa. (Quiñones, 2013).

El techo quedó instalado en desniveles que permitieron la diferencia de efectos de luz entre la nave y el ábside.

⁷⁰ Según la exogénesis de los capítulos 6, 7 y 8 del libro del antiguo testamento Génesis, Dios eligió a Noé como al salvador de las especies y le dictó de una manera detallada el material, las medidas y los acabados del arca.

⁷¹ Pero enseguida Jesús les habló, diciendo: Tened ánimo, soy yo; no temáis. Respondiéndole Pedro: Señor, si eres tú, mándame que vaya a ti sobre las aguas. Y El dijo: Ven. Y descendiendo Pedro de la barca, caminó sobre las aguas, y fue hacia Jesús. Pero viendo la fuerza del viento tuvo miedo, y empezando a hundirse gritó, diciendo: ¡Señor, sálvame! Y al instante Jesús, extendiendo la mano, lo sostuvo y le dijo: Hombre de poca fe, ¿por qué dudaste?



Figura 99: Ricardo Sarria, (1959). Inclinación del techo del edificio y los desniveles en la parte más alta del ábside.



Figura 100: Ricardo Sarria (1956). La estructura del edificio esperaba la llegada de la madera traída de Nicaragua, gracias a una gestión comunal.

El techo trabajado en madera *Nicaragua Pitch Pine* cumple un rol importante al generar la calidez de un techo a dos aguas. Adicionalmente, se encuentra visiblemente inclinado, es decir que es más bajo en la parte frontal del templo y culmina descansando en el ábside, notoriamente más alto, generando una pronunciada diagonal a lo largo de la nave.

En el interior, el techo mantiene el color de la madera natural, levemente oscurecida, para permitir así un mayor contraste a favor de los vitrales. La posición se convierte en un elemento que forma parte del plan de la integración de las artes debido a que tiene un diseño modular gradual.

El diseño modular de repetición gradual,⁷² consiste en un enrejado básico variable de triángulos agudos, cuya base se inicia en el frontis y su vértice agudo culmina en el altar en forma de flecha. Adicionalmente, la estructura está cubierta por una red de viguerías diagonales de tamaño gradual, que se van reduciendo hacia el altar. Se trata de un recurso gráfico que genera sensación de desplazamiento (Wong, 1991, pp.29-30).

En el proyecto de integración del arte también está incluido el piso, que refuerza la direccionalidad insinuada en el techo. El diseño del piso se genera a partir de un ritmo descendente compuesto por líneas negras que dibujan una composición gradual ancha al principio de la nave y se angosta paulatinamente hacia el altar.

Existe en la composición espacial del templo de Santa Rosa de Lima, una especie de sinfonía en la que cada elemento: el piso, el techo, el color y los juegos de la luz, emiten ritmos que unidos, forman una melodía. Respecto a la suma de impresiones generadas por la conjugación de los elementos en un espacio, Linder escribió:

La suma de las múltiples y poderosas impresiones particulares de las cuales surge la vivencia de lo arquitectónico, pueden hallar a lo sumo un parangón en el campo de la música, en las grandes sinfonías, si es que debemos comparar volumen con volumen. (Linder, 1945, p.122)

⁷² Explicación detallada gracias a la teoría de los sistemas modulares del libro *Fundamentos del diseño* de Wucius Wong.



Figura 101. Toma a ras de suelo, 2020. Nótase la confluencia de las líneas estructurales y el diseño del piso, todo dirigido hacia el altar.



Figura 102: Vista interna del techo, 2020. Techo sistema modular triangular direccionado al altar.

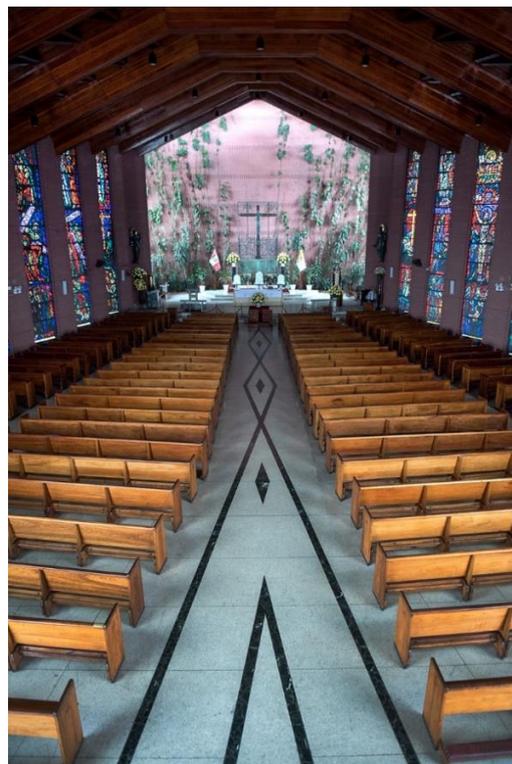


Figura 103: Toma aérea del piso, 2020. Nótase el ritmo gradual del diseño en el piso de la nave.

La fachada tiene las esquinas con un corte diagonal que genera dos ingresos principales, los cuales están coronados con dos rosetones iguales. Cada rosetón, contiene aros de centro desplazado, que generan una composición

envolvente que encierra la letra “M” en el centro, símbolo de la congregación de origen mariano.

Muchos lo interpretan como simplemente la “M” de la Virgen María dando la bienvenida a los fieles. Los rosetones abarcan más del cincuenta por ciento del área del muro dónde están instalados, permitiendo un ingreso de luz importante, que genera una experiencia e luz intensa al espectador cuando se gira para retirarse del templo.

A la entrada del templo, en el muro que queda enfrente al ábside, entre los muros en diagonal que contienen los rosetones, se encuentra un mosaico de la autoría de Adolfo Winternitz, con la imagen de Santa Rosa de lima con las manos abiertas y la mirada dirigida al altar.

El mosaico que está armado en piedra mármol es un trabajo completamente figurativo que se relaciona con otro mosaico que se encuentra en la fachada. El mosaico de la fachada, no es figurativo, pero ambos están relacionados porque tienen la misma paleta de color, y porque el mosaico de Santa Rosa, posee la misma composición dinámica no figurativa en el fondo.

En la parte superior, se abre el altillo que contiene al coro y que queda entre los dos rosetones de la entrada ocupando la misma altura de los rosetones con un semitecho en diagonal que se suma a las nervaduras del techo para incrementar la dirección hacia el altar.

En el juego de luces, es importante el uso que se le ha dado a la pared de la fachada, debido a que representa una fuente importante de luz, pero que queda a las espaldas de los asistentes. Para incrementar la sensación de luz, los rosetones ocupan el cincuenta por ciento de la altura de los muros y están compuestos por vidrios de color casi translúcido, por lo que proyectan una luz casi blanca.

El efecto lumínico, al ser percibido en el momento de dar la vuelta a la salida, fue planificado para el momento en el que los asistentes reciben la comunión y giran para regresar a sus lugares⁷³.

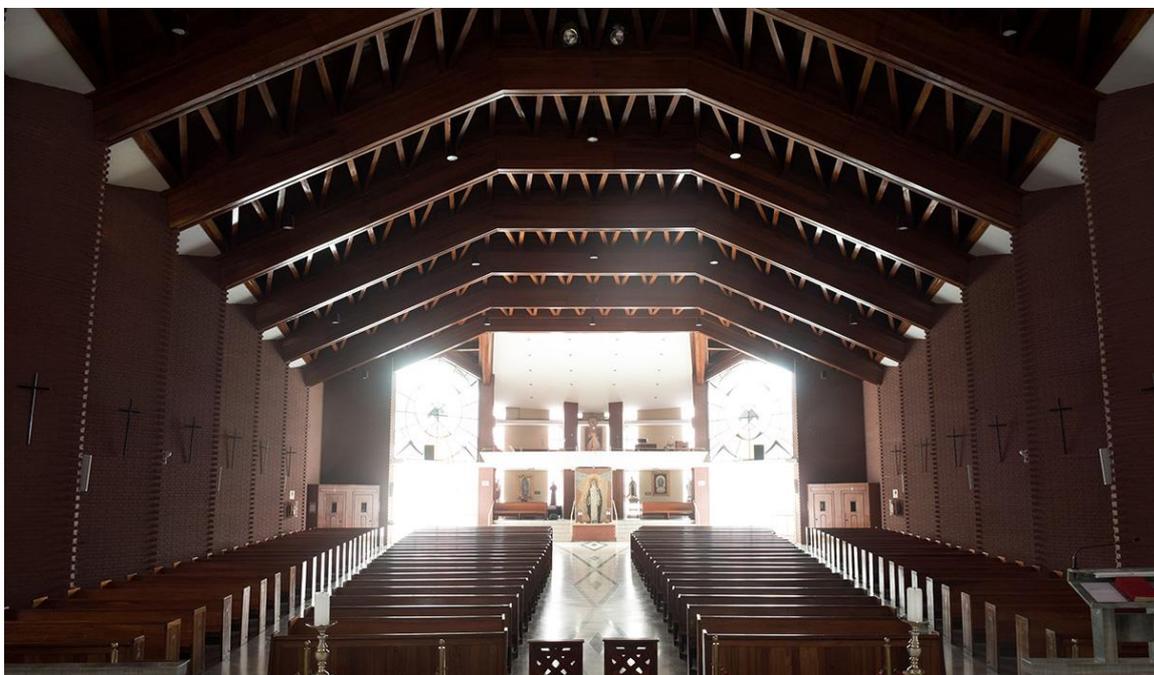


Figura 104: Vista de la nave desde el altar, 2020. La luz intensa que recibe la nave por medio de las dos entradas, genera un efecto que es percibido por el espectador cuando voltea en dirección a la salida.

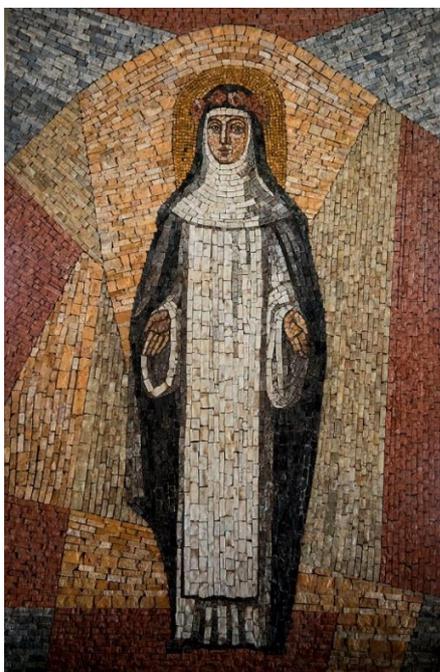


Figura 105: Adolfo Winternitz, Mosaico de Santa Rosa de Lima en proceso, (1959), mosaico en piedra mármol.

Figura 106: Adolfo Winternitz, *Mosaico Santa Rosa de Lima* (1959), mosaico en piedra mármol, 1.85 m. por 3.28 m., Parroquia Santa Rosa de Lima, Lima, Perú.

⁷³ Se refuerza la analogía de recibir al cuerpo de cristo y percibir la presencia de Dios en el acto por medio de la luz.

En la parte plana de la fachada se encuentra un tríptico en mosaico de piedra mármol. Cabe resaltar que la interpretación plástica de la fachada es “no figurativa” y se instaló cuatro años después de la inauguración del templo. Pero la presencia del mosaico fue parte inicial del proyecto del templo.

Es importante entender que para Adolfo Winternitz, había tres niveles de interpretación plástica de la imagen: arte figurativo, arte abstracto y arte no figurativo. El arte figurativo no es una reproducción de la naturaleza, Winternitz decía que se trataba de recrearla a través de la sensibilidad del artista.

El arte abstracto (que viene de la palabra latina *abstractum*, del verbo *abstrahere*, ‘quitar’) consiste, en retirar lo anecdótico y expresar solo su contenido íntimo, y lo esencial, mientras que el arte no figurativo, como su nombre lo indica, no proviene de la figura. “Proviene de tensiones, de emociones interiores o de puros pensamientos que se expresan en formas geométricas o con armonía de colores”, a veces solo con manchas (Winternitz, 2015, p. 84).

El caso del mosaico de la fachada, que representa la promesa de la resurrección, está conformado por tres paneles colocadas de forma vertical. La forma central es más angosta y más alta, y además contiene, una cruz de bronce que está colocada dejando un espacio abajo, y elevarse para sobresalir del formato por el lado superior.

La cruz de bronce que se encuentra super puesta, ofrece una composición dinámica con un movimiento ascendente. Los paneles laterales contienen en la parte inferior un texto hecho en letras de bronce y superpuestas adheridas a cada panel.

El texto corresponde a las siete expresiones, conocidas como “las siete palabras que Cristo pronunció en la cruz”. Por su extensión han sido repartidas equitativamente y se encuentran 3 palabras al lado izquierdo y 4 al lado derecho.

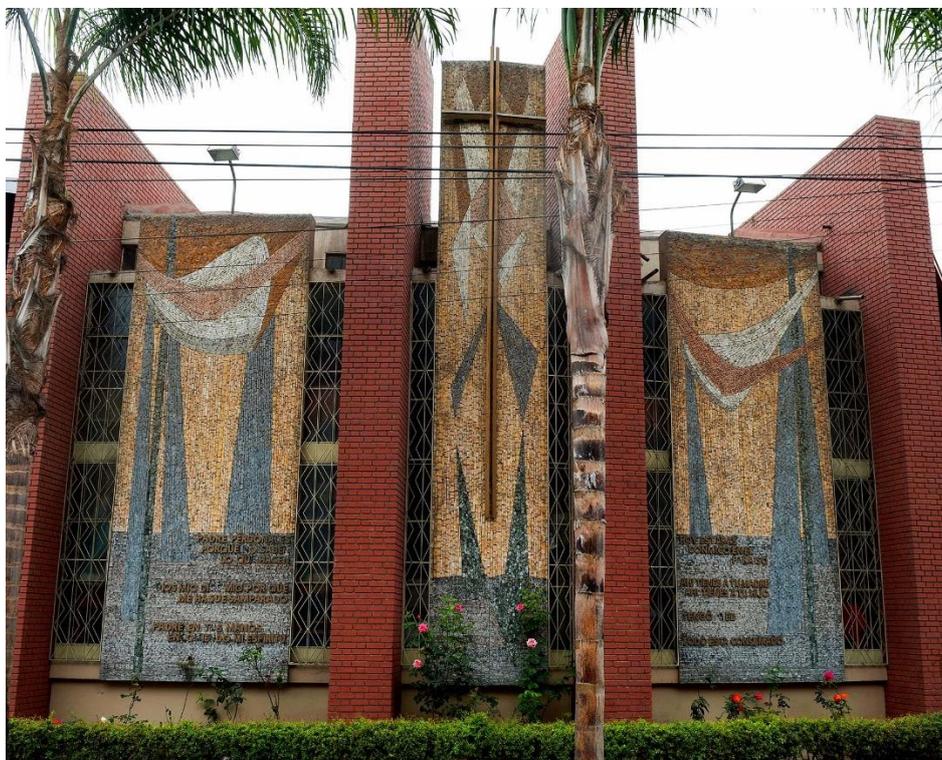


Figura 107: Adolfo Winternitz, *La promesa de la resurrección*, 1964., mosaico en piedra mármol. Fuente: Archivo personal.

La composición transmite con claridad la sensación de elevación, gracias a los colores oscuros que forman una especie de base en la parte inferior conteniendo el texto. La dinámica de diagonales es bastante vertical y las formas puntiagudas son suavizadas por la presencia en la parte superior, de formas de color claro colocadas horizontalmente, con bordes de forma curvada.

La presencia de la cruz y el texto, son evidentes, y el mosaico queda con un fondo “no figurativo”. Pero la composición que se puede apreciar en el mosaico, presenta un tema figurativo. Es un caso claro correspondiente al momento de transición que experimentó el arte durante la etapa de asimilación del alejamiento de la figuración.

Las esculturas de Joaquín roca rey, que como ya se comentó, fueron entregadas e instaladas luego de la inauguración del templo, representan a la Virgen de la Anunciación y a San José.

Ambas esculturas son de bronce, y como ya se comentó, guardan una estrecha relación con las esculturas de los apóstoles que Roca Rey hiciera para la iglesia San Felipe Apóstol. La diferencia notable es que las esculturas de Santa Rosa de Lima expresan un mayor acercamiento a la figuración y el naturalismo, además de ser de bronce y no de piedra, como los apóstoles.

Otra diferencia notoria es la composición, el escultor las diseñó pensando en que se encuentran en una posición flotante. Ambas esculturas, tienen una postura que se acerca mucho al manierismo, no solo por el alargamiento de las proporciones, sino por el *contraposto* exagerado.

En la Virgen de la Anunciación, se hace más evidente la torsión del cuerpo y en la mano lleva una paloma. La paloma es la representación del espíritu santo, y es muy interesante, porque ha sido trabajada con los rasgos de las esculturas abstractas de Roca Rey. Estéticamente, la paloma se acerca mucho a los personajes del muro del cementerio El Ángel.

El elemento en común de los apóstoles y de las esculturas que Roca Rey propone para la parroquia de Santa Rosa son los platos dorados tras la cabeza de los personajes. El motivo de la igualdad es atribuido a la aplicación del sentido de la integración del arte en ambos casos, pues los platos son mosaicos dorados, y en ambos templos existen otras obras hechas en mosaico, por lo que se evidencia una intención del artista por relacionar a las esculturas con los mosaicos propuestos por los otros artistas.

Otra razón tiene que ver con el pedido del *Movimiento Litúrgico* por volver a los orígenes, porque en todos los casos se hace notar el rasgo bizantino-románico de esos platos dorados.



Figura 96: Joaquín Roca Rey, (1954). *Apóstol Pablo*. Escultura en piedra. Parroquia San Felipe, Lima, Perú.



Figura 97: Joaquín Roca Rey, (1964). *La anunciación*, escultura vaciada en bronce. Parroquia Santa Rosa de Lima, Lince, Lima, Perú.



Figura 108: Joaquín Roca Rey, José (1964) escultura en bronce. Parroquia Santa Rosa de Lima de Lince.

Como se puede apreciar, la postura de las esculturas de la Virgen y de San José, es opuesta, la Virgen gira, mostrando la acción hacia la izquierda. En cambio, San José gira, mostrando la acción a la derecha. La postura invertida se debe a que el artista ha creado a los personajes planeando que se instalen en el templo en una relación formal de correspondencia.

Existe la tradición muy antigua de ubicar a la Virgen María, al lado izquierdo, y a san José al lado derecho del altar, porque Cristo se encuentra al centro. Se debe a una antigua tradición judía de sentar a la Reina Madre a la mano derecha del Rey desde

el punto de vista de Jesús, es decir que para el público la virgen María queda colocada al lado izquierdo.

En la Biblia dice: “Betsabé fue a presentarse al rey Salomón para hablarle de Adonías. El rey se levantó, fue a su encuentro y le hizo una inclinación. Luego se sentó en su trono, mandó poner un trono para la madre del rey, y ella se sentó a su derecha” (1 Reyes 2,19). El papa Pío X confirma la tradición en *ad diem illum laetissimum* al declarar que “María se sentó a la derecha de su Hijo”.

Todos los elementos de la composición estructural y estética convergen al altar, lo convierten en el centro de la atención. El tema primordial es la renovación del sacrificio en la liturgia que se pone en manifiesto a partir del Cristo. Todos los elementos y todas las estrategias de recorrido visual convergen en un solo punto focal, que ya fue explicado en la teoría del cristocentrismo.

El altar fue coronado por una estructura tejida de bronce de 6.50 m de alto por 2.90 m de ancho, creada por Adolfo Winternitz en su rol de escultor. La estructura es un retablo de cuatro cuerpos, contiene en su parte central superior un crucifijo sostenido sobre una cruz de madera y en la parte inferior del Cristo, tiene la representación del *Tetramorfus*.

La cruz de madera llega hasta una base que consiste en una plancha de bronce llana de 1,60 m de alto y que permite que la composición se eleve. Los 4 espacios calados que contienen, al lado derecho superior del cristo, la figura de una paloma que representa al Espíritu Santo, y al lado izquierdo a la misma altura una letra M coronada sobre las letras RMA y que significa Reina Madre María.



Figura 109: Adolfo Winternitz, Crucifijo del Altar de la Parroquia Santa Rosa de Lima, en proceso, (1958), modelado en barro por el artista para su futuro proceso de vaciado a la cera perdida. Fundición Campaiola, Breña, Lima, Perú.

En la parte inferior del retablo, los cuatro espacios contienen el s que son las representaciones simbólicas de los cuatro evangelios, Los paneles son calados en forma de malla y para hacerse más evidentes y entendibles, contienen su nombre por cada evangelio.

Las representaciones de los evangelios están, materializadas por unas síntesis, el primer panel contando de izquierda a derecha es *Mateo*, y una representación de un hombre, el segundo panel es Lucas, representado por la figura de un buey, el tercero es Marcos, representado por un león, el cuarto evangelio es Juan, representado por la figura de un águila.

El Cristo es una figura gótica, de proporciones exageradamente alargadas en las que el artista ha preferido dejar una textura de construcción bastante marcada. Debido a la técnica que ha aplicado que es conocida como el vaciado en la técnica *a la cera perdida* y cuya matriz ha sido trabajada en barro.

“En el barro el maestro ha dejado las huellas del modelado, la vibración del ritmo de la mano y la esteca, se nota que esa ha sido su intención”, a diferencia de las esculturas de Roca Rey, vaciadas también en bronce, en las que el artista ha preferido dejar un acabado más liso (Ayala, J. comunicación personal, 10 de diciembre 2019).

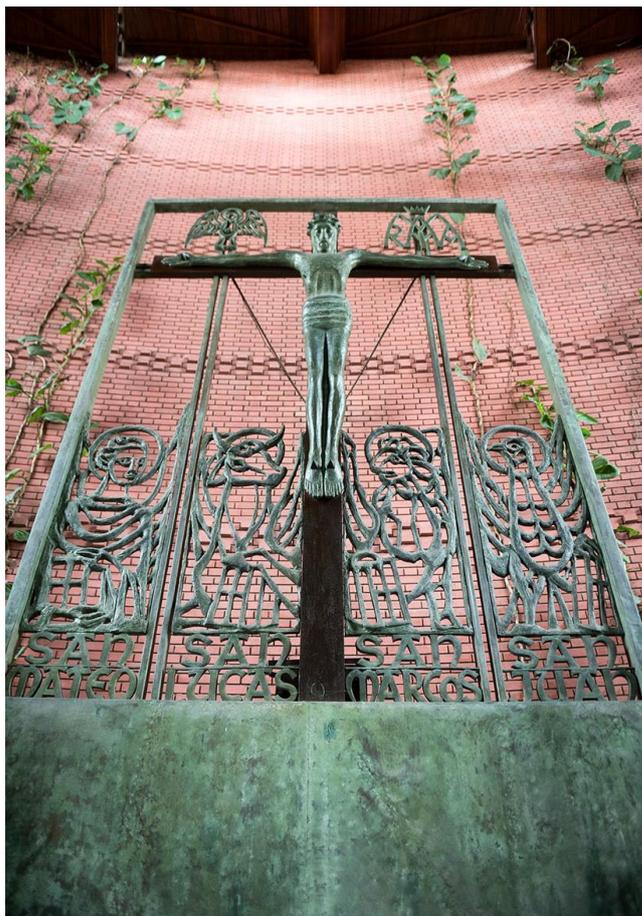


Figura 110: Adolfo Winternitz, *Retablo del altar de la parroquia Santa Rosa de Lima*, (1958), 6m. de alto por 3m. de ancho, Escultura de bronce vaciado a la cera perdida, Lima, Perú.



Figura 111: Adolfo Winternitz, Firma en el Retablo del altar de la parroquia Santa Rosa de Lima, (1958), detalle de firma hecha sobre el barro con una esteca.

Lo más interesante y sorprendente del retablo de bronce, es que demuestra la gran capacidad creadora de Adolfo Winternitz, puesto que siempre ha sido reconocido como pintor y vitralista. Su versatilidad artística le ha permitido producir para el templo, los catorce vitrales, los mosaicos, los rosetones y el retablo.

me sorprendió comprobar una vez más, lo dinámica que fue la expresión artística del profesor Winternitz, es sorprendente porque son muy pocas las esculturas que el profesor realizó en su vida y porque la estructura de ésta en particular, no es un sólido total, es una composición compleja y muy simbólica, a la vez que cuenta con un alto nivel de expresividad, en la textura se puede sentir la energía y me atrevería a decir “vehemencia” con la que el profesor modeló la arcilla. (Ayala, J. comunicación personal, 10 de diciembre 2019).

Es muy notoria la sensación de la interacción que ejerce el espacio sobre las personas que se encuentran en el interior del templo, resulta innegable que al ingresar al templo Santa Rosa de Lima las personas sientan la exaltación de verse inmersas en una composición espacial mística. El efecto de direccionamiento envuelve al espectador y lo guía para que dirija su atención hacia la zona del ábside.

A nivel técnico, la escultora Ayala en la entrevista concedida, describe detalladamente, el proceso de vaciado en bronce, que, en resumen, es el siguiente: Winternitz modeló en arcilla el crucifijo y todas las partes del retablo. Mediante moldes de yeso, las esculturas las pasaron a cera.

Las esculturas de cera, entran a una caja de madera y son cubiertas por arena refractaria, el proceso del paso de la cera al bronce queda en manos de un especialista, que en éste caso fue el taller de Campaiola, al entrar por el ducto de vaciado el bronce caliente, diluye a la cera y toma su lugar copiando la forma. Finalmente se retira la escultura en bronce y se limpia. (Ayala, J. comunicación personal, 10 de diciembre 2019).



Figura 112: Trabajadores de la Fundición Campaiola que participaron en el vaciado del bronce, 1958, 9 de octubre, Fundición Campaiola, Breña, Lima, Perú.



Figura 113: Adolfo Winternitz, Crucifijo del altar en barro, 1958, proceso de revisión final luego del modelado en barro. Fundición Campaiola, Breña, Lima, Perú.

2.3.2 Narrativa de los vitrales. La función objetual de los vitrales, consiste en generar luminosidad y ligereza en los espacios, se convierten en telones de vidrio que reflejan la luz natural. Al mismo tiempo que producen un efecto cambiante en la refracción solar, debido a las variantes de coloración y ubicación de la luz que irradia el sol a lo largo del día y en su posición cambiante a lo largo de las estaciones (Merizalde, 2015, p. 57).

Por la mañana, la luz que genera el sol es entendida como una luz fría que está cargada de celestes y azules. Al atardecer, la luz solar se carga de calidez, tiñéndose de colores cálidos: amarillos, naranjas y tendientes a la incandescencia conforme se produce el ocaso. Adicionalmente al cambio de tonalidad, se encuentra el recorrido que hace el sol a lo largo del día, iluminando los vitrales de cara al este por la mañana y los de cara al oeste por la tarde.

Javier Sologuren hace una descripción muy personal y a la vez bastante acertada de los vitrales en un texto que escribió en el diario *El Comercio* (1978):

La luz revela a la vidriera en su asunto y estructura, y esta revelación, que depende de la duración de su agente, no detiene ahí la continuidad de su tránsito, pues proyecta sus leves y matizados simulacros en el regazo mismo del templo. Luz igual y diferente. Dialéctica del afuera y del adentro, metamorfosis del espacio exterior en espacio interior e íntimo, conversión última de la luz natural en luz sacra...En el medio se halla precisamente la vidriera, la mediación carnal. Esta es pues, el plano, la charnela que mira a esas dos fases de la luz, y que engendra con su corporeidad enjoyada y sensual, las sombras matizadas, las leves floraciones descendidas en las interiores superficies arquitectónicas. Allí reverberan al unísono con el alma del hombre. (Sologuren, 1978, p. 12.)

La manifestación artística de Winternitz en sus vitrales se encuentra arraigada en dos referentes muy marcados; el primero es la búsqueda del pintor por reflejar en sus formas el impacto destellante de los vitrales del siglo XIII, de los que admiraba el color y el efecto logrado por la irregularidad de los vidrios que quebraban la luz (Winternitz, 1969, p. 25).

Por ello es imprescindible mencionar al monje Suger, Abad de Saint Dennis,⁷⁴ como el origen de la materialización de un arte que nació en el año de 1135 en el que la luz fue la preocupación primordial para bañar a un recinto sagrado que invita a la trascendencia, todo ello basado en los principios filosóficos contenidos en la teoría de la metafísica de la luz *De materialibus ad immaterialia transferendo* (Panofsky, 1979, p.30).

El monje Suger elevó los valores simbólicos del monasterio y partió de una idea central que era la representación de la Belleza como un medio propicio para la comunicación entre lo divino y el hombre. Suger tomó la teoría de la analogía de la luz: El astro Sol que ilumina la tierra es comparable analógicamente con el “Sol divino” que ilumina las almas (Casale 2014, p.90).

La materialización de la reflexión teológica de Suger, originó la búsqueda del ingreso de mayor cantidad de luz en los espacios religiosos. Además, de la necesidad de incluir elementos brillantes en el oficio de la liturgia que pudieran generar, efectos y reflejos y así fue como nació el primer rosetón que dejaba pasar la luz del atardecer.

⁷⁴ El punto de partida de un largo proceso de renovación del pensamiento en la iglesia, eran unos manuscritos atribuidos al mártir Dionisio, el Aeropagita, que fueron encontrados escritos en griego. Para el año 758 queda documentada su presencia y al ser entregados al rey de los francos Pipino, el Breve, quién los envió a Saint-Denis. Los escritos estaban basados en la *Theologia mystica* y su propuesta fue el fundamento del pensamiento del hombre.

Nació también el amor por las piedras preciosas y la orfebrería sacra. El uso de cristales de color, fue considerado como “artificios dispuestos para ennoblecer la luz de Dios” (Duby, 1976, p. 112).

Un segundo referente en los vitrales de Winternitz, como ya se mencionó antes, es la técnica del vidrio cemento, que el pintor aplicó en todos los vitrales que produjo. El artista descubrió esta técnica en unos vitrales en Zúrich que eran del pintor Paul Monnier.

Los vidrios no se sujetaban con varillas de plomo, sino con hormigón. “Las ventanas de vidrio y hormigón de Paul Monnier obtienen su efecto por las irregularidades de las dos superficies (el vidrio y el cemento), así como por el grosor y la luminosidad del vidrio” (Schuler, 1977, p. 59).

Debido a la técnica, de vidrio cemento, cada pieza de vidrio tiene un color plano. No existe la posibilidad del vidrio pintado al fuego dónde se puede dar efectos de volumen. Por ello, el armado se asemeja a la forma de hacer mosaico, entonces, “las vidrieras estilísticamente se asemejen al arte bizantino, donde resulta inevitable la dureza del diseño y el predominio de la figura hierática” (Diaz, 2014, p. 109).

“El acercamiento al espíritu del arte sacro primitivo es el espíritu que el artista de hoy intenta cumplir su obra dentro de la iglesia, resolviendo los problemas espirituales y religiosos y aquellos de índole plástica: los que derivan de la temática o surgen de la arquitectura... El mérito especial de la Iglesia Santa Rosa es el de ser la primera cuyos planes han sido elaborados por un equipo formado por el párroco, el arquitecto y el artista plástico”. (Clifford, 1950, “Arte”, párrafo 4).



Figura114: *Jesús con una mujer a cada lado y siete círculos*, (1136) Basílica Saint-Denis, Capilla de San Peregrino, (relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento).⁷⁵

A nivel iconográfico, en los vitrales de Santa Rosa de Lima, Winternitz se teje una narrativa que se arraigan en la reflexión teológica de Suger, debido a que en la teología de Suger hay un esfuerzo por crear un entramado iconográfico complejo pero ordenado mediante “analogías y asociaciones”, además de la conjugación y la coordinación de referencias al antiguo y nuevo testamento. (Ulloa, 2015, p. 101)

⁷⁵ Cristo rodeado por la Iglesia a la izquierda y la sinagoga a la derecha. Frente al pecho de Cristo se representan siete palomas dentro de círculos, estas probablemente representan los siete dones del Espíritu Santo: conocimiento, temor, concilio, sabiduría, inteligencia, fortaleza y piedad. Estas siete palomas hacen alusión al texto de Is. 11: 1-2. Con un gesto doble, Cristo corona a la Iglesia y remueve el velo de la Sinagoga. (Ulloa, 2015, p. 122).

Figura 115: Ferdinand Pfammatter, Walter Rieger, y Paul Monnier, *Ápside Capilla de Dreikönigen*, (1951), en técnica de vidrio-cemento. Zúrich.



Figura 116: Paul Monnier, *Los tres reyes magos*, Detalle de vitral de Capilla de Dreikönigen, (1951), Zúrich.



Como ya quedó explicado antes, la técnica característica de la instalación de vitrales de Winternitz, es importante pensar en que el artista matemáticamente debía ser exacto y que, por ello producía bocetos a tamaño en cartones pintados, que debieron ser mandados a fabricar a la empresa especializada, y que luego, las piezas son montadas en cemento armado (Sologuren, 1978. p. 12)

Al ser la primera experiencia con catorce vitrales a la vez, que contenían tres escenas cada uno. Es decir, una producción de cuarenta y dos escenas; es importante recordar además, que la concepción temática le había tomado más de un año de meditación. (Clara Winternitz, Comunicación personal).

Para Tal fin, el artista logró que el alcalde del Callao le prestara una capilla abandonada ubicada en Bellavista, en la que el artista tuvo que instalar un sistema de poleas que tensaran el papel sin fin del piso al techo. (Winternitz, 2013, p. 86).

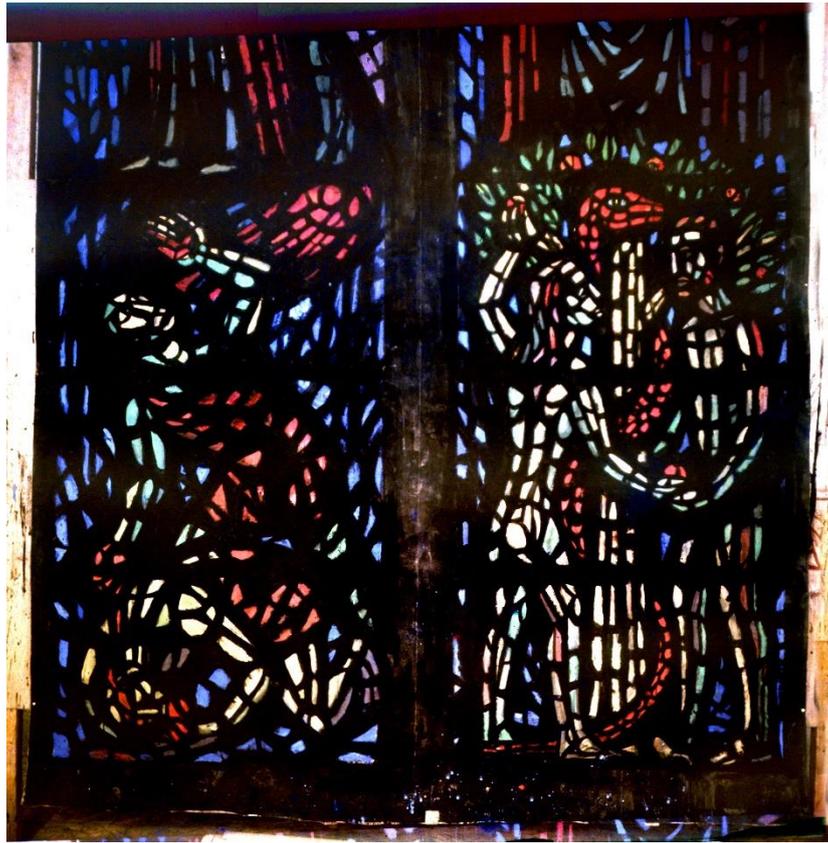


Figura 117: Adolfo Winternitz: Cartón pintado con témperas a tamaño con dos escenas: Izq. *Caín da Muerte a Abel*. Der. *Adán y Eva*, 1956, Tempera sobre papel tensado en un sistema de poleas que el artista ideó para poder efectuar los bocetos a tamaño.



Figura 118: Adolfo Winternitz, *Caín da muerte a Abel* Vitral instalado en vidrio cemento, (1960).

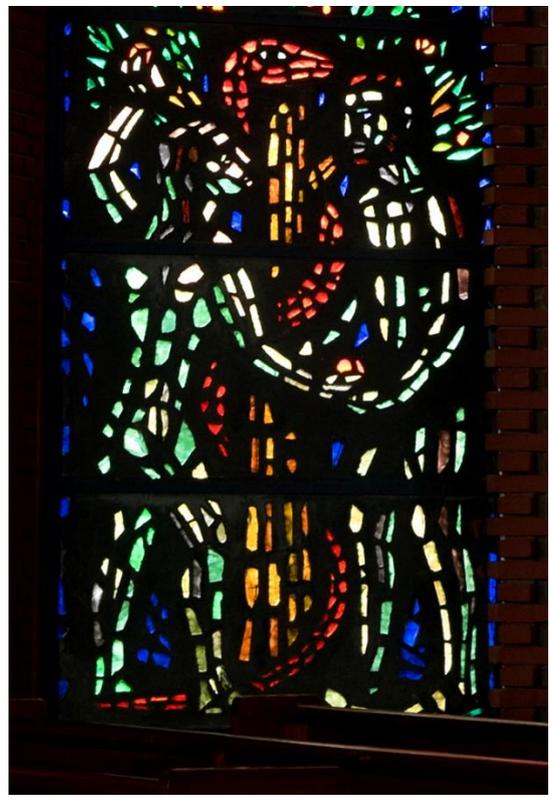


Figura 119: Adolfo Winternitz, *Adán y Eva*, Vitral ya instalado, (1960).



Figura 120: Adolfo Winternitz, Izq. *La anunciación*. Der. *La Inmaculada Concepción* (1956) Cartón pintado a tamaño con tempera sobre papel tensado, en un sistema de poleas, que el artista ideó para poder efectuar los bocetos a tamaño.

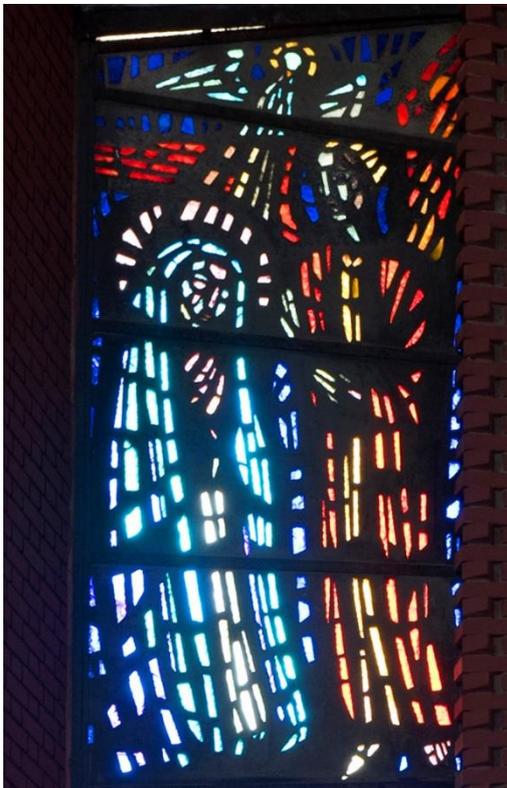


Figura 121: Adolfo Winternitz, *La Anunciación*, (1960), Vitral instalado en vidrio cemento.



Figura 122: Adolfo Winternitz, *La Inmaculada Concepción*, (1960), Vitral instalado en vidrio cemento.

En general, el tema central de los catorce vitrales de la parroquia es el *Vía Crucis* y cada vitral está compuesto por tres partes. El cuerpo superior y el cuerpo inferior, estructuralmente, tienen la misma proporción y medida, mientras que la parte central es más amplia. Los vitrales cubren el espacio, desde el piso hasta el final del muro de la nave y en la zona central queda plasmada la estación del vía crucis.

Las tres escenas de cada vitral tienen una narrativa en simultáneo, el artista organizó las escenas aplicando paralelismos teológicos a fin de transmitir mensajes globales por cada uno de los catorce vitrales. El uso de los paralelismos se remonta a la Edad Media y es una teoría basada en la escolástica y en las reflexiones marianas, en donde se establecen relaciones entre opuestos como la vida y la muerte, o el estado de santidad y el estado de pecado.



Figura 123: Adolfo Winternitz, *Primer vitral*, (1960), vidrio cemento, 110 cm por 924 cm. Lima, Perú.



Figura 124: Adolfo Winternitz, *Segundo vitral*, (1960), vidrio cemento, 110 cm por 882 cm. Lima, Perú.



Figura 125: Adolfo Winternitz, *Tercer vitral*, (1960), vidrio cemento, 110 cm por 840 cm. Lima, Perú.



Figura 126: Adolfo Winternitz, *Cuarto vitral*, (1960), vidrio cemento, 110 cm por 798 cm. Lima, Perú.

En el vitral uno, la escena central: primera estación del vía crucis *Jesús es condenado a muerte* (Mateo, 27: 26). Parte superior: representación de “la inmaculada concepción” (Lucas 1: 28-31). Correspondiente al antiguo testamento. Parte inferior: antiguo testamento, escena de “el pecado original”, Adán y Eva de las manos y la serpiente entre ambos (Génesis 3: 6).

El mensaje global: “María preservada de pecado original mereció ser la madre de Jesús quién fue condenado para libramos del pecado”.

En el segundo vitral, la escena central: segunda escena del *vía crucis* *Jesús toma su Cruz* (Juan 19: 17). Parte superior, representación de “La anunciación” (Lucas: 26 -38). Correspondiente al nuevo testamento. Parte inferior: antiguo testamento, escena de “Caín da muerte a Abel” (Génesis 4: 8). El mensaje global es: “Cristo, concebido de María, toma su cruz por la que el corazón del hombre, en Caín, ha concebido pecado”.

En el tercer vitral, la escena central: tercera estación del *vía crucis*, *Jesús cae por primera vez*, Parte Superior, representación de “La visitación” (Lucas 1: 42-45). Correspondiente al nuevo testamento, está la escena de La virgen María llega a visitar a su prima Isabel y contarle la buena nueva. La escena de la parte inferior que corresponde al antiguo testamento es “Lot huye de Sodoma” (Génesis 19: 1-30). Su mensaje global es: “Cristo se acerca más a su nacimiento y a su muerte, mientras que el hombre se aleja más por su pecado”, para este mensaje se tejen el tema de La visitación a Isabel, Cristo cae por primera vez y Sodoma y Gomorra.

Los tres primeros vitrales, presentan el inicio de la vida de Jesús, así como los primeros castigos del *vía crucis* y, en el antiguo testamento, los primeros grandes pecados que marcaron hitos en las escrituras.

El cuarto vitral la escena central: cuarta estación del *vía crucis* en que *Jesús encuentra a su madre*. Parte superior, la escena del nuevo testamento corresponde a “El nacimiento de Jesús” (Lucas 2: 6-7) y la escena correspondiente a la parte inferior y al antiguo testamento es “Abraham ofrece en sacrificio a su hijo Isaac y el ángel lo detiene” (Génesis 22: 1-20). El mensaje es: “María presenta a su hijo al mundo en sacrificio a Dios, como Abraham que ofreció también al hijo suyo” el mensaje es

generado por la presentación de los temas: El nacimiento de Jesús, la estación en la que Jesús encuentra a su madre camino al calvario y el tema de Abraham ofrece a su hijo Isaac, en el cuarto vitral aparece la fórmula del buen cristiano, el que obedece los designios de Dios, relacionado justamente al nacer y encontrar esa solución.



Figura 127: Adolfo Winternitz, *Quinto vitral*, (1960), vidrio cemento, 140 cm por 756 cm. Lima, Perú.



Figura 128: Adolfo Winternitz, *Sexto vitral*, (1960), vidrio cemento, 140 cm por 722 cm. Lima, Perú.



Figura 129: Adolfo Winternitz, *Séptimo vitral*, (1960), vidrio cemento, 140 cm por 680 cm. Lima, Perú.



Figura 130: Adolfo Winternitz, *Octavo vitral*, (1960), vidrio cemento, 140 cm por 680 cm. Lima, Perú.

El quinto vitral, parte central, *El Cireneo ayuda a Jesús a cargar la cruz* (Mateo 27:32). Parte superior: “La presentación del niño (Lucas 2: 22-32). Parte inferior: “Noé recibe el olivo de la Paz” (Génesis 8: 6-12).

Este vitral ofrece el mensaje: “La humanidad fue preservada por el arca de Noé, animada por la profecía de Simeón, salvada con la ayuda del Cirineo” el mensaje del quinto vitral pone de manifiesto la promesa de la salvación.

El sexto vitral, escena central *Verónica limpia el rostro de Jesús* (la escena se encuentra en los evangelios apócrifos correspondientes al evangelio de Nicodemo), la escena de la parte superior es “La resurrección de Lázaro” (Juan 11: 38-44) y en la parte inferior, se encuentra la escena de “Moisés y la serpiente” (Números 21: 8-9). El sexto vitral ofrece el mensaje: “La serpiente de Moisés que salvó a la gente fue la figura de Cristo, quién tenía facciones humanas y poderes divinos y resucita a quién se le acerca” el mensaje es sobre la transfiguración de Dios, Jesús es Dios hecho hombre para salvar a la humanidad del pecado.

El séptimo vitral presenta en su parte central *La segunda caída de Jesús*, en la parte superior y correspondiente al nuevo testamento se encuentra la escena de “Jesús entrega las llaves del reino a Pedro” (Mateo 16: 15-19) y la escena inferior del antiguo testamento es “El becerro de Oro” (Éxodo 1-15 y 19-20). El mensaje en el séptimo vitral es: “Cristo, sacrificándose, cae por la debilidad del hombre, pecador, pero se fortalece por medio del poder de la absolución concedida a Pedro” el mensaje pone de manifiesto la debilidad que adquiere Jesús al encarnarse, pero que con su sacrificio absolverá a la humanidad.

El octavo vitral tiene como parte central *Jesús con las piadosas mujeres* (Lucas 23:27) y en la parte superior se encuentra la escena en la que “Magdalena ve a Jesús Resucitado” (Juan 20: 11-18) y en la parte del antiguo testamento, se presenta la escena de “Jeremías profetiza la destrucción de Jerusalén” (Jeremías 6: 9-15). El mensaje

global es: “Las lágrimas del profeta Jeremías, de las piadosas mujeres y de Magdalena tienen consuelo en Jesús Resucitado” el mensaje es una promesa de resurrección.



Figura 131: Adolfo Winternitz, *Noveno vitral*, (1960), vidrio cemento, 140 cm por 722 cm. Lima, Perú.



Figura 132: Adolfo Winternitz, *Décimo vitral*, (1960), vidrio cemento, 140 cm por 756 cm. Lima, Perú.



Figura 133: Adolfo Winternitz, *Décimo primero vitral*, (1960), vidrio cemento, 140 cm por 798 cm. Lima, Perú.



Figura 134: Adolfo Winternitz, *Décimo segundo vitral*, (1960), vidrio cemento, 140 cm por 840 cm. Lima, Perú.

El noveno vitral presenta en su escena central *Jesús cae por tercera vez*, en la parte superior está representada “La Última Cena” (Marcos 14: 22-25) y (Mateo 26: 26-29). En la parte inferior, se está representada la escena de “Isaías profetiza la pasión” (Isaías 53). El noveno mensaje dice: “El cristo de Isaías, ultrajado, sangrante, perdió forma humana, pero permanece aquí en su forma eucarística”.

El décimo vitral muestra en su escena central a *Jesús siendo despojado de sus vestiduras*, la escena de la parte superior es la del “El buen pastor” (Juan 10: 14-16) y en la parte correspondiente al antiguo testamento está la escena de Ezequiel profetiza la resurrección” (Ezequiel 37:1-10). El décimo vitral contiene un mensaje: “El buen pastor, Jesús deja hasta sus vestiduras por su grey, la cual estará con él en la resurrección”

El undécimo vitral tiene en la escena correspondiente al vía crucis en la que *Jesús es clavado en la cruz* (Juan 19:17-18), en la parte superior está la escena del “Bautismo de Jesús” (Mateo 3: 13-17), en la parte inferior está la escena de “Job y sus amigos” (Job 42: 1-10). El mensaje en el onceavo vitral es: “Todos los bautizados en Cristo, deben saber sufrir en paciencia como Job, elevándose en sacrificio a Dios”

El decimosegundo vitral muestra en el centro la estación en la que *Jesús muere en la cruz* (Juan 19: 30), en la parte superior está la escena de “El cordero del Apocalipsis” (Apocalipsis 4:6-7 y 5:6-7) y en la escena de la parte inferior está “La Cena judía con el cordero de pascua” (Éxodo 12: 1-32). En el Doceavo vitral, el mensaje global es: “La liberación de los israelitas vino por la sangre del cordero pascual; la redención viene por el cordero de Dios”.

El decimotercer vitral presenta la estación del vía crucis en la que *Jesús es bajado de la cruz* (Juan 19:38), en la escena del nuevo testamento está representado el momento en el que Cristo baja a la región de los muertos (Lucas 16: 22-23) y en la escena de la parte inferior está el momento en el que “Tobías recobra la vista” (Tobías 11). En el treceavo vitral, el mensaje global dice: “Tobías tenía una fe ciega en Dios, como tenían los de la región de los muertos a los cuales Cristo fue a liberar”.

El decimocuarto vitral, contiene en su parte central, la última estación en la que *Jesús es sepultado* (Marcos 15: 46-47 y Mateo 27: 57-61), en la parte

superior, está la escena de “Pentecostés” (Hechos 2: 1-4) y en la parte inferior, la escena en que “Jonás sale de la ballena” (Jonás 2:1-11). El vitral catorce anuncia: “En tres días, Cristo salió del sepulcro como Jonás de la ballena, y aún vive en su iglesia, iniciada en Pentecostés”.

En los últimos tres vitrales se incrementa el destello del color amarillo que sobresale, con una cruz completamente amarilla envuelta en naranjas muy cálidos y de tamaño sobre saliente en la composición que representan la victoria de Cristo.



Figura 135: Adolfo Winternitz, *Décimo tercero vitral*, (1960), vidrio cemento, 140 cm por 882 cm. Lima, Perú.



Figura 136: Adolfo Winternitz, *Decimocuarto vitral*, (1960), vidrio cemento, 140 cm por 924 cm. Lima, Perú.

Expuesta la parte formal de las escenas de los vitrales, es evidente la clara intención didáctica de los mismos. La composición “figurativa” es necesaria, para exaltar el *Vía Crucis*, además, porque es el retorno a los orígenes indicado por el *Movimiento Litúrgico*. Los vitrales eran un medio de trasmisión de los contenidos religiosos.

El contenido de los vitrales de la parroquia Santa Rosa de Lima fue una propuesta generada por Adolfo Winternitz, que retomaba la costumbre de los vitrales góticos en lo que se acostumbraba tejer temas del antiguo y nuevo testamento para producir mensajes más profundos.

Creo que es importante hacer comprender que la obra artística “integrada” no es menos libre, imaginativa e inspirada que cualquier obra de arte llamada “libre” (por ejemplo, el cuadro de caballete) es movable, puede ser llevada hoy aquí y mañana allá, la obra “integrada” es inamovible, creada para un determinado sitio, una determinada arquitectura y destinada a determinadas personas, entidades. Comunidades, etc. (Winternitz, 1980, p. 38)

Winternitz era un artista que abrazó voluntariamente la fe católica, la mayor razón que tuvo para volverse católico fue por las representaciones de fe. Antes de convertirse él, con su esposa e hijos, buscó instruirse en las diferencias entre su religión luterana y la religión católica⁷⁶ (Winternitz, 2013, p. 48).

Winternitz admiraba la riqueza de los vitrales medievales, la prueba es su predilección por la técnica del vidrio cemento que le permitían emular la apariencia del vidrio imperfecto de múltiples y brillantes reflejos en los prismas de sus imperfecciones.

⁷⁶ Winternitz recurrió al obispo Alois Hudal, quién se encontraba a cargo de la iglesia del Anima, que era un centro católico de lengua alemana en Roma (Winternitz, 2013 p. 48).

Todas las interpretaciones de los mensajes globales de los vitrales que estableció Winternitz, fueron publicados por los padres de Maryknoll en el catálogo que se produjo con motivo de la bendición papal del templo en agosto de 1950.

2.3.3 El sentido de la integración de las artes en el templo Santa Rosa de Lima

La aplicación de la integración de las artes en el templo Santa Rosa de Lima de Lince se teje a partir de las relaciones y tensiones que se generan entre todos los elementos estructurales y estéticos de la edificación, donde el eje unificador formal es el direccionamiento hacia el altar.

El altar es un eje temático que se transforma en el objetivo del sentido de la estructuración y ubicación de todos los elementos, los cuales se adhieren con la única intención de hacer que el espectador concentre su atención en el crucifijo del templo.

A nivel estético, el estilo gótico caracteriza la obra plástica en su conjunto, evidenciando el sentido de retorno al origen que solicitaba el *Movimiento Litúrgico*. Se conjugan estéticamente los personajes hieráticos de los vitrales, en su estilo rústico de vidrios cincelados a mano, con el mosaico de Santa Rosa, cuya construcción segmentada y ausente de perspectiva, rememora los mosaicos bizantinos.

Las esculturas de Joaquín Roca Rey se emparentan al mosaico por los platos dorados de sus cabezas, con una notoria intención, debido a que las esculturas son de bronce, pero los platos son mosaicos dorados concéntricos que representan un recurso iconográfico propio de todo el arte medieval.

En cuanto a las figuras de la Virgen de la Anunciación y San José presentan también un alargamiento que en realidad ha sido relacionado con el manierismo (Castrillón, 2001, pp. 362). Por la postura de *contraposto con giro* en la que se

encuentran, con lo que el recurso de los platos dorados y las marcas en los pliegues de la ropa convierte a estos en los elementos que emparentan las esculturas de Roca Rey con el resto del programa artístico del templo.

El gótico se manifiesta también en la figura estilizada y bastante alargada del Cristo del retablo que tiene a sus pies, las representaciones del *Tetramorfus* como parte de toda la estructura del retablo, y que sirve de soporte al Cristo y la cruz.

Cabe mencionar que el tema del *Tetramorfus* era el tema predilecto del bizantino y del románico, y que decae su uso en el gótico, siendo desplazado por el uso de ángeles y otras escenas como la segunda teofanía del apocalipsis (González, 2011, p. 65).

Aunque hay indicios de que existió una gran cruz de siete metros, con la representación del *Tetramorfus* en su base, la cual el Abad Suger hizo construir para la Abadía de Saint Denis, en la segunda mitad del siglo XII (Fromaget, 2003, p. 44).

La relación estética e iconográfica de toda la obra de la parroquia Santa Rosa de Lima parece tener como referente cercano la filosofía de Suger y la propuesta temática y estilística de la abadía de Saint Dennis. Winternitz se refería a Suger como el “gran propulsor del arte del vitral” y resaltaba la impresión que generan las catedrales góticas diciendo:

Al entrar en una catedral gótica nos acoge un mundo espiritual que nos hace olvidar que existe otro profano detrás de las puertas y de las inmensas vidrieras, las cuales aparecen en el primer momento como grandes tapicerías o enormes mosaicos formados por pequeños trozos luminosos que constituyen grandes armonías de colores. (Winternitz, 2013, p. 203)

El diálogo de los vitrales de la parroquia Santa Rosa de Lima refleja la intención de emulación de Saint Denis, por varias razones. En primer lugar, la parte estilística que produce la técnica del vidrio cemento; en segundo lugar, el sentido didáctico que Winternitz les quiso dar a sus vitrales; y, en tercer lugar, la forma en que se construyen los mensajes a partir de asociaciones y analogías, al estilo de las escenas referidas a pasajes bíblicos de Saint Denis.

Finalmente, existe un elemento unificador, tanto de la obra arquitectónica como de las obras de arte contenidas en el templo, se trata de un elemento inmaterial que se materializa en el interior del templo mediante la suma de los recursos estructurales y artísticos. Ese recurso es la luz, que en el arte sacro es considerada la presencia de Dios en el templo.

“Dios es Luz. De esta Luz Inicial, increada y creadora...Dios. Organizando en una irradiación, el universo es una corriente luminosa que desciende en cascadas, y la luz que emana del ser coloca a cada uno de los seres creados en su sitio inmutable”
(Duby, 1997, p. 105)

El diálogo de luz generado en el interior del templo está básicamente pensado para resaltar el rol protagónico del altar. Estimula la percepción mediante un fuerte contraste de iluminación contenida en el ábside, que se hace notorio porque a lo largo de toda la nave la luz es menos intensa. El juego de reflejos que producen los vitrales en la nave genera una atmósfera cálida que resulta mística.

El recurso de la luz blanca genera también un diálogo por intensidad de contraste entre el ábside y la entrada del templo, donde el vitralista ha dejado los rosetones con vidrios coloreados de forma muy tenue. El efecto genera una tensión de luz entre el ábside y la entrada. Esa relación de luces blancas se ve reforzada por la ubicación exactamente enfrentada del retablo del altar con el mosaico de Santa Rosa.

La explicación de la luz intensa en la entrada, a pesar de encontrarse en tensión con el ábside, no le quita protagonismo, por el contrario, cumple una función activa en la liturgia, pues al momento que los asistentes al templo toman la comunión giran para retornar a sus lugares y encuentran esta fuerza de luz frente a ellos.

Es significativo el efecto de luz de la entrada para los creyentes debido a que la manifestación de ese efecto lumínico representa la presencia de Dios y exalta la renovación del sacrificio de Cristo en la liturgia.

La planificación de la luz que hicieron conjuntamente el equipo de trabajo en la propuesta del templo Santa Rosa de Lima revela que la integración del arte en el proyecto se produjo efectivamente de manera conjunta y colaborativa en la totalidad del proceso de creación de templo, y por ello se trata de un caso único en el Perú.

Adicionalmente, el manejo sensorial generado por el direccionamiento de las formas modulares del techo que se encuentra reflejado en el diseño con efecto de gradación del suelo es otro elemento que hace del templo un caso especial. Es muy notoria la fuerza con que se estimula a la percepción del asistente para que dirija toda su atención hacia el altar.

El caso más cercano de integración del arte sacro que pudiera tener la parroquia Santa Rosa de Lima de Lince es el de la iglesia San Felipe Apóstol (1945), en la que la empezó a aplicarse el arte moderno hacia el interior del templo de manera similar a la arquitectura moderna. En este caso, eso podría deberse a que el arquitecto a cargo era Paul Linder, un europeo que llegaba de *la Bauhaus*. Pero el exterior mantenía aún una torre con campanario y arquerías de medio punto en la fachada.

Las propuestas arquitectónicas del tiempo preconiliar estaban regidas por consideraciones que resultaron ineludibles. En primer lugar, se encontraban los cinco puntos en los que incidió el *Movimiento Litúrgico*: El primero fue el retorno a las fuentes, y buscaba que las nuevas representaciones artísticas tuvieran fundamentos teológicos, la segunda indicación fue, la potenciación del sentido del misterio, consistente en proponer obras de arte cuya narrativa se alejara de discursos científicos y exaltara los misterios de la fe.

El tercer punto consistió en devolverle el protagonismo al culto de Dios, El cuarto pedido fue favorecer la primacía cultural del sacrificio del altar, es decir, tomar las medidas pertinentes para fomentar la participación de los asistentes a la liturgia como la actividad central en el templo, Finalmente, el quinto punto que consiste en la asunción de la celebración Litúrgica que consiste en fomentar la actividad de la comunión de los fieles.

En segundo lugar, estaba la apertura al arte moderno que había iniciado su ingreso al arte sacro a partir del *Mediator Dei* de Pío XII, quien llamaba al arte moderno “el nuevo arte”.

En el Perú, hasta 1948, los arquitectos plantearon templos en exteriores historicistas, que conjugaron bien con la aplicación del arte moderno en el interior de los templos, como fuera el caso de la capilla del Seminario de Santo Toribio (1948), en la que, el arquitecto Velarde conjuga un exterior neoclásico con un interior bizantino de altar semicircular.

Las combinaciones de un afuera y un adentro, y la persistencia en la construcción de fachadas historicistas son poco entendidas e incluso criticadas, pues a Paul Linder se le acusa de contradictorio al haber edificado iglesias de

estructura perteneciente completamente a la arquitectura moderna sacra, como fuera el caso de la iglesia Santo Tomás, en Berlín, de 1932 (Medina, 2004, p. 74).

Al respecto, el arquitecto Paulo Dam mantiene una postura bastante crítica, al punto de acusar al arquitecto Velarde de haber, de alguna manera, interferido en la creación de Paul Linder en Lima debido a la posición laboral de Linder con Velarde (COAM, 2019).

Lo cierto es que el mismo Linder explica en 1947, en un artículo que escribiera para la revista *El Arquitecto Peruano*, que “en el Perú no era fácil”, pues todavía existía una relación muy fuerte (auténtica y verdadera) con el barroco y el legado tradicional antiguo (Linder, 1947, p. 21).

Respecto a la intensidad de la aplicación de la integración del arte: Sobre el caso de la iglesia San Felipe Apóstol, se puede decir a simple vista, que se trata de un muy buen ejemplo, pues los apóstoles de piedra que brotan de las doce columnas del templo y el imponente mosaico del altar logran formar un todo, lográndose la aplicación de la integración de las artes.

Sin embargo, la expresión “decoraciones” en el discurso del propio arquitecto Linder deja claro que, para él, había una teoría de la integración de las artes. Pero, y en todo momento, Linder se encontró en el rol creador del templo. De tal forma, que el discurso de su espacio fue desarrollado por él solo.

Nos quedaría por mencionar, finalmente, que la labor de proyectar y ejecutar la obra toda y cada uno de los detalles, surgió de la colaboración auténtica y armoniosa entre los miembros de la congregación misionera y el arquitecto; y que quedó establecido que toda futura instalación y decoración se ejecutarán según el trazo litúrgico y artístico

establecido de antemano, para conseguir al final una obra unida, completa y uniforme [...]. (Linder,1947, p. 28)

La teoría de la integración del arte es un concepto que se manejó de manera global en toda la región y que fue tomada, hasta se podría decir que fue acaparada por los arquitectos, quienes si bien desarrollaron sus estructuras pensando en la participación de la obra de arte activa prescindían de la opinión del artista.

No es posible negar que existan obras en las que el arte se ha integrado perfectamente a los espacios y obras en las que el arte se apropia del espacio y le ha asignado nuevas significaciones y funciones.

Un factor importante es el proceso en el tiempo, la forma en la que llegaron las teorías respecto a la arquitectura moderna y al arte total y la manera en la que se fusionó la tradición con lo foráneo, o cómo el arte moderno logró encajar en el ámbito cultural de los pueblos.

Un ejemplo paralelo en el tiempo, y bastante más cercano a la integración del arte en la que el artista y el arquitecto trabajan en la planificación del espacio, se dio con Mathías Goeritz, un artista multifacético que introdujo en México el concepto de la *arquitectura emocional*. Se manifestaba con un lenguaje visual abstracto y en el ámbito del arte sacro, su objetivo central era lograr la introspección. Mediante el planteamiento de efectos lumínicos generaba reflejos cálidos de luces indirectas que envolvían los espacios con un sentido místico.

El caso puntual en el que trabajaron de la mano artista y arquitecto fue en La Capilla de las Capuchinas de Tlalpan (1960). En la cual, El artista Goeritz y el arquitecto, Luis Barragán, lograron, mediante un trabajo coordinado y conjunto la integración de las artes.

Lograron en la capilla de las Capuchinas, un efecto de reflejo de una cruz escondida sobre un fondo del templo, con una fuente de luz color ámbar, que generaba un espacio de meditación. Para lograr el efecto se conjugan la posición de las estructuras, y la coloración y diseño del vitral.

La mención de Goeritz es importante y relevante no solo por el trabajo conjunto y equilibrado con el arquitecto, sino que en la integración del arte existe una teoría que compartieron Winternitz, Goeritz y Linder, que era la de asumir que el sentido de exaltación espiritual lo asigna la experiencia del espectador.

Linder, en su artículo “La fuerza de la emoción en la arquitectura”. Genera la pregunta sobre ¿qué es lo que ocurre cuando se le confiere la fuerza de la expresión al material inanimado? Llegando a la conclusión de que es el hombre quién asigna los valores a las cosas.

Entonces, afirma Linder que los espacios nos permiten sentir alegría o tristeza, exaltación o melancolía. y que es el movimiento del cuerpo y su discurrir en el espacio en donde, “primero, es una experiencia corporal que luego del reconocimiento espacial se transforma en una experiencia emocional” (Linder, 1945, pp.111-116).

Para Goeritz, el espectador es parte complementaria e indispensable de la obra de arte: “[...] serán las experiencias del visitante o del paseante las que finalmente completen la operación iniciada por el artista” (De Alba, 1999, p. 46).

Winternitz sostenía que los artistas no producían para sí mismos, por el reconocimiento o por satisfacer un placer estético, sino para dar a ver (Tamayo, Winternitz y Gironella, 2006, p. 30).

CONCLUSIONES

La parroquia Santa Rosa de Lima es un caso en el que se reunieron el arquitecto, el párroco y los artistas para analizar todas las consideraciones y dar forma a un templo que atiende las necesidades espirituales y religiosas de una comunidad que se inició con 800 familias.

El proyecto empezó cuando solo existía el terreno, por lo que se dio la participación del arquitecto, el párroco y los artistas desde un principio. Ellos, generaron el concepto inicial, volcando conjuntamente, sus ideas en una maqueta. Posteriormente, el arquitecto produjo los planos, que reflejaron todas las consideraciones a fin de lograr un espacio funcional en el que quedaran cubiertas las expectativas de la comunidad y las condiciones de la Iglesia Católica.

En ese sentido, ha quedado evidenciado en la presente investigación, que un fuerte motivo por el que no se producía el trabajo en conjunto y colaborativo en otros casos peruanos y de la región, es porque ha existido una importante separación social entre los arquitectos y los artistas plásticos.

Se ha podido comprobar también, que la instalación de las obras de arte en los espacios sacros, fue tiempo después de su construcción, motivo por el que se puede afirmar que se trató de casos en los que los artistas plásticos fueron llamados luego de la edificación. También se ha logrado constatar el caso en el que los mismos arquitectos y hasta los ingenieros, se encargaron de las obras de arte.

En la presente investigación surgió además, la necesidad de establecer qué tan superior o inferior en el ámbito de la integración del arte, resulta una obra que no fue creada en participación colaborativa y equilibrada por un equipo multidisciplinario.

Al respecto, lo primero que se evidenció, es que la modalidad en la que el artista es llamado luego de que el edificio ya está acabado ha sido la forma mas común de trabajo en la integración del arte, y por ello existen logros de indiscutibles alcances positivos.

Cabe recordar que, en las teorías de la integración del arte, sobresale la teoría que afirma que, para logros superiores, el arquitecto tiene que ser también un artista plástico, una afirmación que en aquel tiempo no era extraña pues existieron célebres casos. (Le Corbusier, 1946, p. 9-17).

Respecto a ello, en la escuela de donde brotaron las bases de la integración de arte en la arquitectura moderna, fue *la Bauhaus* y una de sus principales bases educativas, fue la enseñanza multidisciplinaria, es decir que, sus estudiantes fueron formados en arquitectura, pero, además, en las otras artes plásticas. Como fuera el caso del arquitecto Paúl Linder.

En conclusión, la potencia del espacio, puede ser lograda en casos de genialidades arquitectónicas y son muchos los ejemplos. Cuando Winternitz menciona a la forma en la que se trabaja al cien por ciento en conjunto, él mismo la llama, la forma “Ideal” puesto que es poco común el logro, aunque, efectivamente, como lo dijo Le Corbusier, un arquitecto tiene la idea de las formas geométricas y el espacio, pero un artista formado en las artes plásticas, cuenta con el sentido del color, mayor conciencia de la luz y la expresión sensible.

Entonces, una obra de la integración, concebida en su totalidad por un equipo multidisciplinario que aporta equitativamente a su materialización, contará con mayores y mejores posibilidades de resolver la funcionalidad de la edificación. También, las condiciones en las que el artista plástico desarrolle su arte serán, potencialmente más libres y sensibles.

La parroquia de Santa Rosa de Lima de Lince, en cuanto a la integración del arte, es un caso especial, ya que normalmente los proyectos parroquiales son organizados directamente por

la Iglesia Católica y ello, de alguna manera, condiciona a llamar a arquitectos que son los más sobresalientes y experimentados.

En la parroquia Santa Rosa de Lima el cien por ciento de la participación equilibrada entre arquitecto y artista, se pudo concretar gracias a que fue encargada en una situación peculiar en la que confluyeron una congregación nueva en el Perú, de origen norteamericano como la Maryknoll, que convocó al arquitecto Ricardo Sarria y Salas, quien se había formado profesionalmente en Estados Unidos, y que, al no tener experiencia en la edificación de un templo, recurrió a los artistas Adolfo Winternitz y Joaquín Roca Rey, quienes sí contaban con experiencia en la producción de arte sacro.

Esta situación especial permitió que confluyeran Adolfo Winternitz, quien tenía varios años de experiencia en la creación de arte sacro, y el escultor Joaquín Roca Rey, que ya vivía y se desempeñaba profesionalmente en Roma y se encontraba en plena evolución hacia la abstracción. Además, Roca Rey también contaba con experiencia en arte sacro al haber producido las esculturas de los doce apóstoles de la *iglesia San Felipe Apóstol*.

El encuentro de estas personas en este proyecto permitió que la obra fluyera en libertad y con una visión más cercana al arte moderno, siempre manteniendo el cuidado de una temática estéticamente y funcionalmente aceptable por la comunidad del barrio de Lobatón, lo que fue una de las principales preocupaciones del grupo.

Así, queda demostrado que, en la aplicación de la integración de las artes, el templo de Santa Rosa de Lima es un paradigma único en el Perú por las siguientes razones: el proceso de creación se hizo, en su totalidad, gracias a un trabajo colaborativo y equilibrado en el que se logró articular una perfecta correspondencia entre el espacio estructural y las obras de arte.

La parroquia Santa Rosa de Lima de Lince es paradigmática porque en ella funciona la experiencia del cuerpo en el espacio sacro y por ello se dispusieron los objetos en un orden y con

las condiciones necesarias como para que afectaran al espectador, direccionándolo y estimulando su exaltación. Funciona también el condicionamiento para el discurrir de los asistentes, al momento de hacerse partícipes de la comunión y la liturgia.

En el Perú, es el único templo católico preconciiliar, que cuenta con esta característica de participación grupal a lo largo de todo el proyecto. Así, quedó comprobado que Paul Linder edificó la iglesia de *San Felipe Apóstol*, dejando especificaciones sobre la participación de los artistas, cuyas instalaciones se hicieron con posterioridad a la culminación y bendición de la obra.

El templo de Santa Rosa de Lima también resulta paradigmático frente a toda la obra de Adolfo Winternitz, porque, a pesar de no ser los mejores vitrales que el artista ha producido, (Maccagno, 2006, p. 91) el mismo Winternitz, el 13 de enero de 1992, en Radio Sol Armonía, a poco tiempo de su muerte, afirmó que creía que era quizás la única iglesia en Lima donde se había trabajado en ese nivel la integración del arte.

La parroquia Santa Rosa de Lima se encuentra *unificada por un objetivo: guiar la atención de los espectadores al altar y estimular su participación en la liturgia*, especialmente, en la comunión. Lo cual es posible, porque el templo está *integrado por un eje temático: la aplicación del cristocentrismo en el espacio*; ubicando al altar como un centro gravitatorio hacia el que confluyen todos los elementos de la composición artística y espacial.

Además, las obras se encuentran *unidas por un eje estilístico: recordar el arte gótico y medieval*; siendo consecuente con el pedido del *Movimiento Litúrgico* del tiempo preconciiliar de regresar a los orígenes en el arte.

En el espacio del templo Santa Rosa de Lima, la luz natural que ingresa al recinto funciona como un manto unificador y generador del sentido de todos los elementos que, al unísono, como en una sinfonía, cumple un rol que desemboca en una única melodía.

La parroquia Santa Rosa de Lima es única también porque, luego del análisis de su conformación espacial general, se puede afirmar que cada elemento presente se encuentra ubicado con un sentido de interrelación al resto de elementos y que cada uno de ellos cumple una función directa respecto a la funcionalidad de la liturgia.

La Parroquia Santa Rosa de Lima, puede ser considerada única, porque al ser inaugurada, contaba con una zona especial, reservada con vidrios aislantes del sonido y con alto parlantes internos, para ser usada por las madres con niños pequeños o bebés. Ello revela una gran preocupación social, nunca antes vista en el Perú.

Finalmente, la presente investigación cumple un rol importante para la valoración de la Parroquia Santa Rosa de Lima de Lince, pues la comunidad podrá saber que el templo que tiene en su barrio, obedece a un estilo artístico puro, además, se hará consiente de los motivos por los que conserva un vínculo emocional tan cercano de generación en generación con éste templo.

Mediante esta investigación, se ha podido establecer que, en el ámbito del arte sacro, el Perú cuenta con grandes valores que están pasando desapercibidos y que son parte de nuestra cultura, motivo por el cual queda la puerta abierta para las iniciativas que rescaten del olvido a las obras y que permitan seguir irradiando cultura a la comunidad.

Respecto a la memoria del artista Adolfo Winternitz, es importante, exponer toda su obra y darle a conocer a las personas relacionadas con la Facultad de Arte y Diseño de la Pontificia Universidad Católica del Perú, los alcances del trabajo artístico del Maestro fundador de la escuela. Así mismo, evidenciar cómo la teoría de la integración del arte que se ha impartido a lo largo de los 82 años de escuela fue materializada en una obra que cuenta con un gran valor estético, espiritual y social.

REFERENCIAS

- Afana, J. (2015). Una conversación con Fray Gabriel Chávez de la Mora. *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, (4), pp.156-173.
- Albrecht, K. (1995). *Neue Sachlichkeit: Österreich 1918-1938*. Kunstforum Bank, Austria.
- Alva de la Canal, R. (1928, setiembre-octubre). La escultura en México. *¡30-30! Órgano de los pintores de México*, (3), p. 6.
- Alvarez, O. (1940, 5 de octubre). Exposición de Arte Religioso Contemporáneo. *Verdades*, Año X, N°520.
- Argán, G. (1951). *Walter Gropius e la Bauhaus*. Turín: Einaudi.
- Arias, E. (2011, enero). Murales de Chillán. Un recorrido bajo la idea de lugar. *América es la casa, arte mural y espacio público en Chillán*, (s.n.).
- Araoz, M. (1960, 28 de junio), Un monumento de amor a Rosa de Lima, *El Comercio*, p. 2.
- Ayer se ofició la primera misa en la nueva iglesia de Santa Rosa, en Lince, (1960, 30 de junio). *El Comercio*, p. 4.
- Balbi, M. (2001). *Szyszlo. Travesía*. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.
- Banham, R. (1989). *La Atlántida del hormigón*. San Sebastián: Nerea.
- Batalla, C. (18 de mayo 2016). “Lince: Corazón de la ciudad”, *El Comercio*, recuperado de: <https://elcomercio.pe/huellas-digitales/archivo/lince-corazon-ciudad-206515-noticia/>

- Barreda y Laos, E. (1939, marzo). Algo sobre el arte en el Perú. *El Arquitecto Peruano* (20), pp. 12-14.
- Basadre, J. (2005). *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Tomo 11. 9ª ed. Lima: Empresa Editora El Comercio.
- Bellange, E. (1995). *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago de Chile: Lom ediciones/CESOC.
- Bernuy, J., Serrano, F., & Quíñez, A. C. (2008). *Carlos Quíñez Asín: Mi vida ha sido un continuo vivir por y para el arte, la pintura*. Madrid: Impresiones CPG.
- Borsi, F y Godolo, E. (1978) *París 1900*, Rizzoli International Publishers: Nueva York
- Bohoslavsky, E. (2013), *Laicidad y América Latina*, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bürdek, B. (1999), *Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona.
- Canales, A. (2013). *La integración plástica significó el clímax en la búsqueda de una identidad nacional representativa*. [Tesis de doctorado]. Universidad Politécnica de Madrid. http://oa.upm.es/21350/1/ANA_FERNANDA_CANALES_GONZALEZ.pdf
- Cardenal Cushing bendecirá la parroquia de Santa Rosa. (1960, 29 de agosto). *El Comercio*, p. 1
- Casale, U. (2014). *Percorsi della Bellezza. Per un'estetica teológica*. Turín: Lindau.
- Castrillón, A. (1991). *Escultura monumental y funeraria en Lima. La escultura en el Perú*: Banco de crédito, Ausonia S. A. pp. 325-385
- Castrillón, A. (2001). *Los Independientes, distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Gráfica Biblos.
- Cingria, A. (1930). La décadence de l'art sacré, Paris: *l'Art catholique*. Fragmento citado, traducción del autor.

- Clifford, R. (1960). *Catálogo de Recuerdo de la Dedicación solemne de la iglesia parroquial Santa Rosa de Lima*, Editorial Ausonia S.A.
- COAM. (2019). Presentación del libro Paul Linder, 1897-1968 De Weimar a Lima. Antología de arquitectura y crítica [Vídeo de Vimeo].
- Córdova, A. (2019, diciembre). La llegada de *la Bauhaus* al Perú. *Revista Puente. Ingeniería, Sociedad y Cultura*, 13(55), pp. 10-17.
- De Alba, M., (1999). Cabaret Voltaire. *Revista de crítica y teoría de la arquitectura* N 2, pp. 41-49.
- De Arte: Viaje del Profesor Winternitz (1950, 25 de agosto). *El Comercio*, p. 10.
- De Arte, Agasajo al maestro Winternitz, (1950,19 de agosto). *El Comercio*, p. 11).
- De Arte. (1939, 16 de agosto). *La Prensa*, p. 11.
- De Ferrari, S., Guzmán-Barrón, L., Krüger, G., Lopold, R., Zangerl, K., y Perko, M. (2006). *Winternitz, Viena 1906 Lima 1993: muestra antológica*. Lima: Gráfica Biblos.
- De Szyszlo, F. (1983). Joaquín Roca Rey: recuerdo y bienvenida. *Lienzo*, (5), pp. 70-72. <https://doi.org/10.26439/l.v0i005.4035>
- De Szyszlo, F. (2016). *La vida sin dueño: Memorias*. Lima: Alfaguara.
- Dempsey, A. (2002). *Estilos, escuelas y movimientos: guía enciclopédica del arte moderno*. Buenos Aires: La Isla.
- Díaz, P. (2014). *Vitrales en Santiago de Chile. Obras conservadas en iglesias y edificios civiles*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.
- Dice Fernando Szyzlo Que no Hay Pintores en el Perú ni en América. (1951, 2 de junio). *La prensa*, p. 3.
- Duby, G. (1997). *La época de las catedrales arte y sociedad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Durkheim, E. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.

- El gigantesco edificio de Educación será inaugurado hoy en la mañana, (1956, 25 de julio). *La Crónica*, p. 1
- Escuela Parroquial. (1951, 3 de setiembre). *El Comercio*, p. 3-5
- Espino, S. (2015, enero-junio) Vandalismo embellecedor. El Reacondicionamiento de la Catedral de Cuernavaca. *Revista Quiroga*, (7), pp.10-21.
- Fassi, A. (2016). Le Corbusier en América Latina. Martínez, A. y Vargas, M. (eds). *En torno a la modernidad latinoamericana y caribeña*. Santo Domingo: Universidad Latinoamericana - Unibe, pp. 24-27.
- Fernández, C. (2916). Edificio Gustavo Capanema, A. y Vargas, M. (eds). *En torno a la modernidad latinoamericana y caribeña*. Santo Domingo: Universidad Latinoamericana - Unibe, pp. 30-31.
- Fernández, E. (2007). Arquitectura de lo sagrado, Memoria y proyecto. *Revista I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, pp. 8-37.
- Fernández, E. (2000). *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*. [Tesis doctoral]. Universidad da Coruña.
- Fernández, E. (2005). *El espacio sagrado en la arquitectura contemporánea*. Zaragoza: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, INO Reproducciones.
- Ferrando, J. (1952). Instrucción de la Congregación del Santo Oficio sobre arte sacro. *Revista Española de Derecho Canónico*, 7(21), pp. 937-949.
- Fischer, R., (1974). en: Kolb: 100 años de San Pedro y San Pablo, pp. 197-198
- Florestan, (1942, 22 de octubre,). De Música. *La Prensa*, p.6.
- Fromaget, M. (2003): *Maiestas Domini. Les Quatre Vivants de l'Apocalypse dans l'art*. Turhnhout: Editorial:Brepols,
- García, A. (2011). Antiacadémicos: Vinght, la secesión de Viena y el “mundo del arte”. *ActivArte, revista independiente de arte, teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías*, 1(4), pp.10-16.

- García, H. (2016). Plan piloto de Brasilia. Universidad Latinoamericana - Unibe. *En torno a la modernidad latinoamericana y caribeña*. Santo Domingo: Unibe, pp. 54-55.
- GIEDION, Sigfried. (1953). Brasilien und die heutige Architektur. FILS, Alexander (ed.). *Oscar Niemeyer: Selbstdarstellung, Kritiken, Oeuvre. Münsterschwarzach: Benedict Press, 1982, p. 94, 96.*
- González, C. (1969). Diálogo con el vitralista Adolfo Winternitz. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (4), pp.175-180.
<http://www.revistadisena.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/9114/8526>
- González, I. (2011). El *Tetramorfus*: *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. 3, Nº. 5, 2011, pp. 61-73.
- Gorostiaga, C. (2012, agosto). *La Iglesia y el arte moderno: tres momentos*.
http://www.eseade.edu.ar/wp-content/uploads/2016/07/44.-gorostiaga_iglesia_y_arte_moderno.pdf
- Gutiérrez, J. 1996. "Opus nostrae redemptionis exercetur" : Aproximación histórica al concepto conciliar de liturgia, *Scripta theologica: revista de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra*, Vol. 28, Fasc. 2, 1996, pp. 475-497
- Hengelaar, A. (2017, 26 de mayo). *La iglesia San Francisco de Asís de Belo Horizonte en Brasil. Arq. Oscar Niemeyer*. [Entrada en un blog].
<http://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com/2017/05/>
- Habitó entre nosotros. (2004, octubre). *Revista Gaceta Cultural del Perú*, Nº8, octubre 2004, Instituto Nacional de Cultura, p.20
- Hitchcock, H. (1955). *Latin American Architecture Since 1945*. [Catálogo de exposición]. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Ibarra, L. (2009, junio). Los vitrales de Mathias Goeritz. *Artes de México*, (94), pp.69-72.
- Instituto de Investigación de la Universidad de Lima. (s.f). *Catálogo arquitectura movimiento moderno Perú*. <http://cammp.ulima.edu.pe/edificios/ministerio-de-educacion/>

- Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. (9 de agosto de 2019). *Conferencia “José Sabogal, el arte popular y la pintura mural en el Perú. Hacia una visión comparativa con México” por el Dr. Fernando Villegas*. [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=YD1UE4asJcc.B>
- Izquierdo, I. (2010, 27 de febrero). *Templo de San Felipe Apóstol - Lima*. [Video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=bfeoc_W4B90
- Klaiber, J. (1978, 19 de febrero). El APRA: religión y legitimidad popular, 1923-1945. *Apuntes 8. Revista de Ciencias Sociales*, pp.49-58.
- Klaiber, J. (2016). *Historia contemporánea de la Iglesia católica en el Perú*. Lima: Fondo editorial de la PUCP.
- La Torre, A. (2006, octubre). Escuela de Artes Plásticas. El antiacademismo de La Católica. *Textos Arte*, pp. 45-48.
- La Torre, A. (1980, 27 de enero). El “método de la Católica” a París. Suplemento El Dominical, *El Comercio*, pp. 5-6.
- La Semana Litúrgica, (1940, 25 de octubre). *El Pueblo*, p. 8
- Lázaro, J. y Salcedo, L. (2017). *1948. Procesos, permanencias, tensiones y rupturas*. Barranquilla: Coruniamericana.
- Le Corbusier. (1946). El espacio Inefable. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número extraordinario de abril, pp- 9-17.
- Le Corbusier. (1978). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apostrofe.
- Le Corbusier. (1973). Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura. Buenos Aires: Infinito.
- León, W. (2004). Indagaciones y aportes de la agrupación ESPACIO a la Arquitectura Peruana. *Arquitextos*, (17), pp. 103-109.
- León, W. (2016). El aporte de la cultura arquitectónica francesa el movimiento moderno y la integración de las artes. [Diapositiva de PowerPoint]. *Slideshare*. <https://es.slideshare.net/wleontavara/el-aporte-de-la-cultura-arquitectnica-francesa>

- Linder, P. (1945, mayo-junio). La fuerza de la emoción en la arquitectura. *Revista de la Universidad Católica*, 13(2-3), pp. 111-123.
- Linder, P. (1939, noviembre-diciembre). La función de la inteligencia en la arquitectura. *Revista de la Universidad Católica*, 7(8-9), pp. 508-517.
- Linder, P. (1947, mayo). Unas anotaciones del arquitecto. *El Arquitecto Peruano*, 11(118), pp. 21-28.
- Maccagno, A. (2006, octubre). Apreciación de las obras del profesor Winternitz. *Textos Arte*, pp.91-94
- Mascarenbas, M. (1991) Adolfo Winternitz, pintor, El Perú cambió totalmente mi paleta, *Revista Cosas* 31 de agosto, pp. 20-21.
- Maier, H. (1983). Epílogo. En Guardini, R. Sobre el espíritu de la liturgia. Maguncia: Editorial Matthias-Grünwald.
- Matisse, H. (2010) *Escritos y consideraciones sobre el arte*, Editorial Paidós, Barcelona.
- Martinez, G. y Albis, M. (2018) *Colección de Investigación Enfoques, Teorías y Perspectivas de la Arquitectura y sus Programas Académicos*, Sincelejo: Corporación Universitaria del Caribe - CECAR.
- Medina, J. (2004, junio). Paul Linder: arquitecto, crítico, educador. Del bauhaus a la Escuela Nacional de Ingenieros Del Perú. *RA Revista de Arquitectura Universidad de Navarra*, 6, pp. 71-82. <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/issue/view/831>
- Méndez, M. (2015). *Divinas piedras*. Montevideo: Unidad de Comunicaciones de la Universidad de la República.
- Mensaje Santo Padre (1940, 11 de mayo). *La Crónica*, p. 9
- Mérida, C. (1954). En torno a la “integración”. *El Arquitecto*, pp. 33-34.
- Mérida, C. (1953, julio). Los nuevos rumbos del muralismo mexicano. *Pachacamac*, pp.10-11.

- Merizalde, R. (2015, julio-diciembre). Suger de Saint-Denis y la representación de la luz metafísica. *Revista Chilena de Estudios Medievales*, (8), pp. 45-59.
- Messer, N. (2018, 9 de marzo). La revolución “bauhaus” en Chile. *DW*. <https://www.dw.com/es/la-revoluci%C3%B3n-bauhaus-en-chile/a-42891021>
- Miro Quesada, L. (1945). *Espacio en el tiempo, la arquitectura moderna como fenómeno cultural*. Lima: Compañía de impresiones y publicidad.
- Miro Quesada, L. (1939, 16 de abril). La pintura peruana. *El Comercio*, p. 4.
- Miro Quesada, F. (1955, 19 de junio). ¿Por qué se ha transformado la pintura? *El Dominical* [Suplemento de *El Comercio*]. *El Comercio*, p. 6. Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1137463#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-37%2C1067%2C2712%2C1518>
- Moll, E. (1988). *Carlos Quizpez Asín*. Lima: Navarrete.
- Montestruque, O. (2013, octubre). Historicismo y modernidad a mediados del siglo XX. Héctor Velarde vs Héctor Velarde. *Arquitextos*, 28(20), pp. 76-83. <https://revistas.urp.edu.pe/index.php/Arquitextos/issue/view/98>
- Navarro, L. (2019). Chapel of nuestra Señora de la Soledad+++ a collaboration, <https://www.filepicker.io/api/file/m4JeFlcTau5OxuQ6DeSf>
- Otto, R. (1980). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Padres Maryknoll Culminaron su templo. (1960, 30 de junio). *La Prensa*, p. 6.
- Panofsky, E. (1979). *Abbot Suger. And its art treasures on the abbey church of St.-Denis*. Princeton: Princeton University Press.
- Pérez-Barreto, S (1951, 25 de junio). Arte: la guerra de los pintores. *Semanario peruano* vol. 5, no. 26, P. 17.
- Pérez, E. (2013), *El Universo Musical de Paul Klee, Con Motivo de la exposición "Paul Klee: maestro de la Bauhaus"*, Fundación Juan March: Madrid

- Pérez, S. (1951, 22 de octubre). Polémica: Polémica Espacio. *Semanario Peruano 1951: con las noticias que hacen la historia*, 5(43).
- Philippou, S. (2013). El modernismo radical de Oscar Niemeyer. *Arquitectura y Urbanismo AU*, 34(2), pp. 5-26.
- Philippou, S. (2004). The Primitive as an Instrument of Subversion in Twentieth-Century Brazilian Cultural Practice. *Architectural Research Quarterly*, 8(3-4), pp. 285-298.
- Pinilla, C. (2007). *Apuntes inéditos, Celia y Alicia en la vida de José María Arguedas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Pío XII. (1947, 20 de noviembre). *Carta encíclica "Mediator Dei"*. http://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei.html
- Pío XII, (1950, 19 de noviembre) Alocución de Pío XII a los artistas católicos, *El Comercio, Suplemento El Dominical*, p. 1.
- Plazaola, J. (1999). *Historia del arte cristiano*. [Biblioteca de Autores Cristianos]. Madrid.
- Ponce, L. (2020). La Segunda Guerra Mundial y los gobiernos de Manuel Prado y de Bustamante y Rivero. *Compendio de Historia Económica del Perú*, 5 [La economía peruana entre la Gran Depresión y el reformismo militar 1930-1980]. Lima: Banco Central de Reserva.
- Prinz, U. (2019, 5 de marzo). La herencia de *la Bauhaus* en América Latina. *deutschland.de*. <https://www.deutschland.de/es/tras-las-huellas-de-la-bauhaus-en-america-latina>
- Primera piedra de nueva parroquia. (1954, 15 de noviembre). *El Comercio*, p. 2
- Quiñones, D. (2013, 4 marzo) La Iglesia del Siglo XXI, Barca de San Pedro y Arca de Noé. *Camineo.info*. de: <http://www.camineo.info/news/193/ARTICLE/25493/2013-03-04.html>

- Ramírez, F. (2016, julio-diciembre). Arquitectura religiosa moderna preconciliar en América Latina. *Iconofacto*, 12(19), pp.8-42.
- Raygada, C. (1939, 9 de abril). El arte nocturno de Victor Delhez de Fernando Diez de Medina, *El Comercio*, p. 11
- Real, F. (2007, 14 de diciembre). La educación artística: último gran mural público de Carlos Quizpez Asín. *Illapa*, (4), pp. 15-26.
- Rebaza, L. (2017). *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima: Casa de la Literatura Peruana, Fondo de Cultura Económica.
- Regreso de Adolfo Winternitz, Director de la Academia de Arte de Lima. (1949, 4 de junio). *El Comercio*, p. 3
- Reuther, M. (1997). La pintura de Emil Nolde y sus cuadros religiosos. *Emil Nolde. Naturaleza y religión* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March.
- Rivera, R. (1967). Una opinión sobre la integración plástica. *Cuadernos de Arquitectura*, (20), pp. 5-7.
- Roca, J. (2004, octubre). Habitó entre nosotros. *Gaceta Cultural*, (8).
- Rosell, G. y Carrasco, L. (setiembre 1948). Editorial. *Espacios*, (1), p. 4.
- Sánchez, E. (19 de mayo de 2014). La Agrupación Espacio y la unión entre arte y arquitectura. *El Comercio*.
<https://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/agrupacion-espacio-union-arte-arquitectura-378184-noticia/>
- Schuler, E.: (1977). *Katholische Pfarrei Dübendorf, jubilee year 1977*
- Schreier-Barreto, C. (2016). La búsqueda de una identidad artística La abstracción en las ideas de Luis Miró Quesada. *Limaq*, (2), pp.135-142.
<https://doi.org/10.26439/limaq2016.n002.963>
- Sharif, K. (2019, diciembre). La plástica y el espacio en diálogo. *Arquitectura PUCP*, 11(14), pp. 68-75.

- Schmarsow, A. (1893). La esencia de la creación arquitectónica. Conferencia de habilitación, Universidad de Lipzig el 8 de noviembre de 1893. <https://historiadelarte2008.wordpress.com/2008/09/26/la-esencia-de-la-creacion-arquitectonica/>
- Se inauguró ayer en Lince primer templo parroquial dedicado a Santa Rosa (1950, 31 de agosto). *El Comercio*. p. 11.
- Siqueiros, D. (1954, noviembre - 1955, febrero). La arquitectura internacional a la zaga de la mala pintura. *Arte público: Tribuna de pintores, escultores, grabadores, arquitectos, dibujantes, fotógrafos, críticos de arte*, 2(2), p. 36.
- Sologuren, J (1978, 26 de Julio) La Obra Múltiple de Winternitz. *El Comercio*, p. 12
- Tamayo, R., Winternitz, A., y Gironella, A. (1971). Arte. Documentos. Tercer mundo. *Educación*, 2(5), pp. 61-66.
- Tamayo, R., Winternitz, A., y Gironella, A. (2006, octubre). Arte. Documentos. Tercer mundo. *textos-arte*, pp. 29-34.
- Torres, L. (2008, mayo). La integración plástica: confluencias y divergencia en los discursos del arte en México. *ICAA Documents Project Working Papers*, (2), pp.10-15.
<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/Portals/0/WorkingPapers/No2/Torres.ICAA%20Working%20Papers.pdf>
- Ulloa, E. (2015, mayo-agosto). La nueva Iglesia Abacial de Saint Dennis. *Revista Filosofía Universidad Costa Rica*, (139), pp. 19-225.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Vargas, C. (2016). La arquitectura moderna y el estilo modernista, Lima 1948-1968. *Revista de Arquitectura*, 3(1), pp. 87-98.
- Vázquez, J. (2016, febrero). Félix Candela Contratista. *Casa del Tiempo*, (25), pp. 38-42.
- Villalobos, S., Estelle, P., Silva, O., y Silva, F. (2006). *Historia de Chile. Compendio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

- Villanueva, C. (1963, julio). La síntesis de las artes. *Revista Punto*, (s. n.).
- Wick, R. (1993). *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Forma.
- Wingler, H. (1980). *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, 1919-1933*. Madrid: Gustavo Gili.
- Wingler, H. (1983). *Las escuelas de arte de vanguardia: 1900-1933*. Madrid: Taurus.
- Winternitz, A. (17 de setiembre de 1972). Arte. Educación. Sociedad. *El Dominical* [suplemento de *El Comercio*], p. 31
- Winternitz, A. (1993). *Itinerario hacia el aprendizaje*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Winternitz, A. (2015). *Itinerario hacia el arte: once lecciones*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Winternitz, A. (1992, 13 de marzo). *La integración de las artes a la arquitectura*. [Entrevista emitida en el programa Arquitectura en la radio, Radio Solarmonía].
- Winternitz, A. (2013). *Memorias y otros textos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Winternitz, A. (1980). *Vitrales*. Lima: Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.
- Witker, A. (2002). *La silla del sol. Crónica Ilustrada de Ñuble I*. Concepción: Ediciones Universidad del Bio-Bio.
- Wong, W. (1991). *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, S.A.
- Zúñiga, O., (1963). *Mathias Goeritz*. Mexico: Editora Intercontinental.

LEYENDAS

Figura 1: Mahler Foundation. *Retrato de grupo de los miembros de la Secesión realizado con motivo del XIV. exposición (1902)*. [Fotografía]. Recuperado de: <https://es.mahlerfoundation.org/mahler/locations/austria/vienna/secession/>

Figura 2: Mas de arte.com. *Friso Beethoven: Alegría, inspiración divina, 1902*. [Fotografía fragmento]. Recuperado de: <https://masdearte.com/especiales/klimt-y-el-himno-la-alegria-el-friso-beethoven/>

Figura 3: (2011) Urbipedia archivo de arquitectura. Planos de Notre-Dame du Raincy, [Fotografía]. Recuperado de: https://www.urbipedia.org/hoja/Notre_Dame_de_Raincy

Figura 4: Anderson, R (2015). Auguste Perret, Notre Dame, Le Raincy, 1922-23. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/32224170@N03/24074601451>

Figura 5: Passy (2016). Iglesia de Notre-Dame-de-Toute-Grâce en Assy, [Fotografía]. Recuperado de: http://passy-culture.com/?page_id=245

Figura 6: Passy (2016). Tapiz de Apocalipsis, [Fotografía]. Recuperado de: http://passy-culture.com/?page_id=245

Figura 7: Washingtonpost (2019). Capilla de Vence. [Fotografía]. Recuperado de: https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/ive-seen-plenty-of-beautiful-artworks-but-the-matisse-chapel-overwhelmed-me/2019/08/07/4734f070-b550-11e9-951e-de024209545d_story.html

Figura 8: Washingtonpost (2019). Capilla de Vence. [Fotografía]. Recuperado de: https://www.washingtonpost.com/entertainment/museums/ive-seen-plenty-of-beautiful-artworks-but-the-matisse-chapel-overwhelmed-me/2019/08/07/4734f070-b550-11e9-951e-de024209545d_story.html

Figura 9: Wikiarquitectura (2020). Monasterio dominico de la Tourette. [Fotografía]. Recuperado de: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/convento-sainte-marie-de-la-tourette/>

Figura 10: Wikiarquitectura (2020). Monasterio dominico de la Tourette. [Fotografía]. Recuperado de: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/convento-sainte-marie-de-la-tourette/>

Figura 11: Goyo Vigil (2009). Cristo en la Cruz. [Fotografía]. Recuperado de: <https://goyovigil50.com/2009/08/19/germaine-richier-1904-1959/>

Figura 12: Hidden Architecture. 2017. Iglesia de la purísima. [Fotografía]. Recuperado de: <http://hiddenarchitecture.net/iglesia-de-la-purissima-concepcion/>

Figura 13: Hidden Architecture. 2017. Plano de la iglesia de la Purísima. [Plano]. Recuperado de: <http://hiddenarchitecture.net/iglesia-de-la-purissima-concepcion/>

Figura 14: Nómada News, 2019. Vista aérea de La Purísima. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.nomada.news/historias/historia-de-la-iglesia-de-la-purissima/>

Figura 15: Nómada News, 2019. Los doce apóstoles. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.nomada.news/historias/historia-de-la-iglesia-de-la-purissima/>

Figura 16: Olga Cadena. 2005. Vitral de Ábside. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/cadeva/233219213>

Figura 17: Reforma. 2019. La Crucifixión. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1659261&md5=e2335d5298f8a090d2f47e0e54e1c41c&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>

Figura 18: MxCity. Iglesia de la Medalla Milagrosa, [Fotografía]. Recuperado de: <https://mxcity.mx/2019/12/iglesia-de-la-medalla-joya-arquitectonica/>

Figura 19: Hidden Architecture. 2018. Interior Iglesia Medalla Milagrosa. [Fotografía]. Recuperado de: <http://hiddenarchitecture.net/church-of-our-micaulous-lady/>

Figura 20: Wikiarquitectura. Vitral fachada de iglesia Medalla Milagrosa. [Fotografía]. Recuperado de: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/iglesia-de-la-medalla-de-la-virgen-milagrosa/>

Figura 21: Wikiarquitectura. Vitrales nave de iglesia Medalla Milagrosa. [Fotografía]. Recuperado de: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/iglesia-de-la-medalla-de-la-virgen-milagrosa/>

Figura 22: Wikiarquitectura. Escaleras de Caracol. [Fotografía]. Recuperado de: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/iglesia-de-la-medalla-de-la-virgen-milagrosa/>

Figura 23: Wikiarquitectura. Capilla Nuestra Señora de la Soledad. [Fotografía]. Recuperado de: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/capilla-de-nuestra-senora-de-la-soledad/>

Figura 24: Navarro L. Chapel of nuestra Señora de la Soledad+++ . P. 20-23. 2019. Plano Capilla Nuestra Señora de la Soledad. [Plano fotoretoque]. Recuperado de: <https://www.filepicker.io/api/file/m4JeFlcTau5OxuQ6DeSf>

Figura 25: Mxcity. Vitral Epifanía del Espíritu Santo. Recuperado de: https://mxcity.mx/wp-content/uploads/2015/12/IMG_2122.jpg

Figura 26: Navarro L. Chapel of nuestra Señora de la Soledad+++ . p. 40. 2019. Virgen de la Soledad. [Catálogo]. Recuperado de: <https://www.filepicker.io/api/file/m4JeFlcTau5OxuQ6DeSf>

Figura 27: CDMX. Cruz Procesional del atrio. [Fotografía]. Recuperado de: <http://cdmxtravel.com/es/lugares/iglesia-san-jose-del-altillo.html>

Figura 28: Enrique. Vitral lateral oculto. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/wchwrn/with/7314883988/>

Figura 29: BAC Student Life Blog. 2015. Vitral lateral oculto. [Fotografía]. Recuperado de: <http://blog.the-bac.edu/2015/01/spring-2014-mexico-studio.html>

Figura 30: Salas. A. 2012. Capilla de las Capuchinas de Tlalpan. Recuperado de: <https://www.archdaily.pe/pe/02-207404/clasicos-de-arquitectura-capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan/50a369bcb3fc4b4ec2000259-clasicos-de-arquitectura-capilla-de-las-capuchinas-luis-barragan-foto>

Figura 31: Navarro L. Chapel of nuestra Señora de la Soledad+++ . p. 17. 2019. Se oficiaba misa sin el vitral instalado. [Catálogo]. Recuperado de: <https://www.filepicker.io/api/file/m4JeFlcTau5OxuQ6DeSf>

Figura 32: Téllez, F. 2013. Iglesia de la Purísima sin los vitrales instalados y en la parte inferior con los vitrales instalados. [Fotomontaje]. Recuperado de: <http://fermintellez.blogspot.com/2013/01/interior-de-la-purisima-ayer-y-hoy.html>

Figura 33: Ramírez. F. 2016. p. 21. Proyecto de Iglesia para Monlevade de Lucio Costa. [ilustración]. Recuperado de: https://www.researchgate.net/figure/Lucio-Costa-proyecto-de-iglesia-para-Monlevade-Axonometria-y-perspectiva-interior_fig2_318668876

Figura 34: Fernandez. C. 2016, p.31. Proyecto original edificio Capanema. [Ilustración]. Recuperado de: https://issuu.com/teoriadelaarquitecturaunibe/docs/en_torno_a_la_modernidad_latinoamer

Figura 35: Figura 34: Fernandez. C. 2016, p.31. Edificio Capanema. [Fotografía]. Recuperado de: https://issuu.com/teoriadelaarquitecturaunibe/docs/en_torno_a_la_modernidad_latinoamer

Figura 36: Urbipedia. 2020. Escenas de la vida de San Francisco, [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.urbipedia.org/images/3/38/Niemeyer.IglesiaSanFrancisco.6.jpg>

Figura 37: Urbipedia. 2020. Capilla de San Francisco de Asis, [Fotografía].
Recuperado de:
<https://www.urbipedia.org/images/3/38/Niemeyer.IglesiaSanFrancisco.6.jpg>

Figura 38: Urbipedia. 2020. Plano Capilla de San Francisco de Asis, [Ilustración].
Recuperado de:
<https://www.urbipedia.org/images/3/38/Niemeyer.IglesiaSanFrancisco.6.jpg>

Figura 39: Directorio Latinoamericano de Recursos Patrimoniales. 2020. Pavimentos y jardines, [Fotografía]. Recuperado de: <https://ilamdir.org/recurso/3500/-conjunto-arquitect%C3%B3nico-moderno-de-pampulha>

Figura 40: Urbipedia. 2020. São Francisco se despojando das vestes. [Fotografía].
Recuperado de:
<https://www.urbipedia.org/images/3/38/Niemeyer.IglesiaSanFrancisco.6.jpg>

Figura 41: Urbipedia. 2020. Catedral de Chillán. [Fotografía]. Recuperado de:
https://www.urbipedia.org/hoja/Catedral_de_Chill%C3%A1n#/media/File:Catedral_de_Chill%C3%A1n.1.JPG

Figura 42: Urbipedia. 2020. Plano Catedral de Chillán. [Fotografía]. Recuperado de:
https://www.urbipedia.org/hoja/Catedral_de_Chill%C3%A1n#/media/File:CatedralChillán.Planos1.jpg

Figura 43: Urbipedia. 2020. Arcos Parabólicos de Catedral de Chillán. [Fotografía].
Recuperado de:
https://www.urbipedia.org/hoja/Catedral_de_Chill%C3%A1n#/media/File:Catedral_de_Chill%C3%A1n.3.JPG

Figura 44: Urbipedia. 2020. Ingrese de luz en los Arcos Parabólicos. [Fotografía].
Recuperado de:
https://www.urbipedia.org/images/a/ab/Catedral_de_Chill%C3%A1n.4.JPG

Figura 45: Julia Saez Angulo y Dolores Gallardo. 2013. Relato de la Historia de Jesús, [Fotografía]. Recuperado de: <http://lamiradaactual.blogspot.com/2013/09/dalmatinarvaiza-1913-2013-exposicion.html>

Figura 46: Wikimedia. 2012. Relato de la Historia de Jesús. [Fotografía]. Recuperado de:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Mosaico_Catedral_de_Chill%C3%A1n%2C_Chile.JPG

Figura 47: Alicia Benavidez. 2006. Retrato de Grümmer. Archivo familia Winternitz.

Figura 48: Alicia Benavidez. 2006. La Sagrada Familia. Archivo familia Winternitz.

Figura 49: Medina, J. 2004. p. 74. Fachada Iglesia Santo Tomás.

Figura 50: Lima la Única. 2020. Nueva residencia de la Nunciatura Apostólica.
Recuperado de: <https://www.facebook.com/limalaunica/posts/10163853208030403/>

Figura 51: Arquitectos N° 28, p. 80. Capilla del Colegio Santa Úrsula. [Fotografía].

Figura 52: Arquitectura Peruana, Colegio Santa Úrsula. p. 6. [Fotografía]. Recuperado de: https://issuu.com/arquitecturaperuana/docs/colegio_santa_ursula_pdf_edson_cont

Figura 53: Arquitectura Contemporánea. Nunciatura Apostólica. [Fotografía]. Recuperado de: <http://arquitecturacontemporanealima.blogspot.com/2012/01/100.html>

Figura 54: Arquitectura Contemporánea. Plano Nunciatura Apostólica. [Plano]. Recuperado de: <http://arquitecturacontemporanealima.blogspot.com/2012/01/100.html>

Figura 55: Arquitectura Contemporánea. Iglesia San Felipe Apóstol. [Fotografía]. Recuperado de: <http://arquitecturacontemporanealima.blogspot.com/search?q=San+Felipe+apostol>

Figura 56: Arquitectura Contemporánea. Plano Iglesia San Felipe Apóstol. [Fotografía]. Recuperado de: <http://arquitecturacontemporanealima.blogspot.com/search?q=San+Felipe+apostol>

Figura 57: Lamula. Capilla Seminario de Santo Toribio. [Fotografía]. Recuperado de: <https://lamula.pe/2011/07/20/historia/sesator/>

Figura 58: Arquitectura Contemporánea. Plano Capilla Seminario de Santo Toribio. [Plano]. Recuperado de: <http://arquitecturacontemporanealima.blogspot.com/search?q=seminario+santo+toribio>

Figura 59: Medina, J. 2004. p. 76. Parroquia Nuestra Sra. de Lobatón.

Figura 60: Arquitectura Contemporánea. Plano Nuestra Sra. de Lobatón. [Plano]. Recuperado de: <http://arquitecturacontemporanealima.blogspot.com/search?q=nuestra+se%C3%B1ora+de+lobaton>

Figura 61: Archivo familia Winternitz. 1938. Mosaico de la Asunción. [Slide].

Figura 62: Archivo familia Winternitz. 1939. Folleto del primer curso de Winternitz. [Flyer].

Figura 63: Archivo familia Winternitz. 1940. Anuncio sobre el inicio de la Escuela de Arte. [Recorte de periódico].

Figura 64: La Crónica. 1940. P. 9. Bendición del Santo Padre a la escuela. [Recorte de periódico].

Figura 65: Archivo familia Winternitz. 1940. Bautismo de Jesús. [Slide].

Figura 66: Archivo familia Winternitz. 1940. Ábside parroquia Santa Teresita. [Slide].

Figura 67: Archivo familia Winternitz. 1940. Cuarteto de cuerdas. [Slide].

Figura 68: Archivo Familia Winternitz. 1950. Adolfo Winternitz y Ferdinand Pfammatter. [Slide].

Figura 69: Archivo Familia Winternitz. Trazado sobre boceto. [Slide].

Figura 70: Archivo Familia Winternitz. Recorte de molde para estructura. [Slide].

Figura 71: Archivo Familia Winternitz. Uso de molde para corte de vidrio. [Slide].

Figura 72: Archivo Familia Winternitz. Horneado de vidrios. [Slide].

Figura 73: Archivo Familia Winternitz. Vaciado de cemento sobre varillas de Fierro y vidrios. [Slide].

Figura 74: Archivo Familia Winternitz. Cincelado manual de vidrios. [Slide].

Figura 75: Archivo Familia Winternitz. Vitral emplomado, preparación de bisel [Slide].

Figura 76: Archivo Familia Winternitz. Vitral emplomado, instalación de vidrios. [Slide].

Figura 77: Archivo Familia Winternitz. Vitral emplomado, colocación de biseles posteriores. [Slide].

Figura 78: Archivo Familia Winternitz. Gloria. [Slide].

Figura 79, 80 y 81. Capilla del Colegio Verbo Divino. Vitrales de la iglesia del Colegio Verbo Divino. [Fotografía]. Recuperado de:

<http://www7.uc.cl/faba/ARQUITECTURA/IGLESIAS/VDivinoDiapos.html>

Figura 82: Diseño Arquitectura. 2011. Virgen del Carmen de Maipú. [Fotografía].

Recuperada de: <https://www.disenoarquitectura.cl/templo-votivo-de-maipu-de-juan-martinez-gutierrez/>

Figura 83: Diseño Arquitectura. 2011. 53 vitrales en el Templo Votivo de Maipú.

[Fotografía]. Recuperada de: <https://www.disenoarquitectura.cl/templo-votivo-de-maipu-de-juan-martinez-gutierrez/>

Figura 84: Enterreno. Instalación de los vitrales a la par con la construcción.

[Fotografía]. Recuperado de: <https://www.enterreno.com/moments/construccion-del-templo-votivo-de-maipu-1975#>

Figura 85: Parroquia San Pedro Martir. La glorificación del martirio. [Fotografía].

Recuperado de: <https://parroquiasanpedromartir.dominicos.org/arquitectura/vitral-del-abside/>

Figura 86: Parroquia San Pedro Martir. Iglesia del Teologado de los Dominicos.

[Fotografía]. Recuperado de

<https://parroquiasanpedromartir.dominicos.org/arquitectura/galeria-de-fotos/iglesia-capilla-y-cripta/>

Figura 87: Archivo de la parroquia. 1950. Terreno asignado a la sociedad Maryknoll.

[Fotografía].

Figura 88: Clifford, R. p. 3. 1960. Acta de Bendición Apostólica del templo a nombre del Papa Juan XXIII. [Catálogo].

Figura 89: Archivo fotográfico de la parroquia. 1954. Bendición del arzobispo.

[Fotografía].

- Figura 90:** Archivo personal. Vitral lateral derecho (detalle). [Fotografía].
- Figura 91:** Archivo personal. Rosetón Izquierdo en vista interna. [Fotografía].
- Figura 92:** Archivo familia Winternitz. Plano original de parroquia Santa Rosa de Lima. [Slide].
- Figura 93:** Archivo personal. Trazado nuevo a partir del plano original de la parroquia Santa Rosa de Lima. [Ilustración].
- Figura 94:** El Arquitecto Peruano. Mayo 1947 N° 118 Año XI p. 28. Esquema detallado sobre temática y formas de decoración del templo.
- Figura 95:** El Comercio. 2017. Frontispicio del cementerio El Ángel. [Fotografía]. Recuperado de: [https://elcomercio.pe/resizer/7EpPuWfn3h7r-70OWhj7Zkn9Y3s=/1200x900/smart/filters:format\(jpeg\):quality\(75\)/arc-anglerfish-arc2-prod-elcomercio.s3.amazonaws.com/public/IMKODL5FK5FSRKIDLCOW77X2AA.jpg](https://elcomercio.pe/resizer/7EpPuWfn3h7r-70OWhj7Zkn9Y3s=/1200x900/smart/filters:format(jpeg):quality(75)/arc-anglerfish-arc2-prod-elcomercio.s3.amazonaws.com/public/IMKODL5FK5FSRKIDLCOW77X2AA.jpg)
- Figura 96:** Castrillón, A. (1991). P. 381. Apóstol Pablo. [Fotografía].
- Figura 97:** Archivo personal. La anunciación. [Fotografía].
- Figura 98:** Archivo familia Winternitz. Misa de Apertura del templo. [Slide].
- Figura 99:** Archivo de la parroquia. 1959. Inclinación del techo del edificio y desniveles en la parte más alta del ábside. [Fotografía].
- Figura 100:** Archivo de la Parroquia. 1956. Estructura del edificio esperaba la llegada de la madera de Nicaragua. [Fotografía].
- Figura 101:** Archivo personal. 2020. Toma a ras de suelo del templo. [Fotografía].
- Figura 102:** Archivo personal. 2020. Techo con sistema modular gradual. [Fotografía].
- Figura 103:** Archivo personal. 2020. Toma aérea del piso con sistema modular gradual. [Fotografía].
- Figura 104:** Archivo personal. 2020. Vista de la nave desde el altar. [Fotografía].
- Figura 105:** Archivo familia Winternitz. 1959. Mosaico de Santa Rosa de Lima en proceso. [Slide].
- Figura 106:** Archivo personal. Mosaico de Santa Rosa de Lima. [Fotografía].
- Figura 108:** Archivo personal. 2020. José. [Fotografía].
- Figura 109:** Archivo familia Winternitz. Crucifijo del Altar de la Parroquia Santa Rosa de Lima, en proceso. [Slide].
- Figura 110:** Archivo personal. Retablo del altar de la parroquia Santa Rosa de Lima. [Fotografía].
- Figura 111:** Archivo personal. Adolfo Winternitz. Firma en el Retablo del altar de la parroquia Santa Rosa de Lima. [Fotografía].

Figura 112: Archivo familia Winternitz. Trabajadores de la Fundación Campaiola que participaron en el vaciado del bronce. [Slide].

Figura 113: Archivo Familia Winternitz, 1958. Crucifijo del altar en barro. [Slide].

Figura 114: Wikipedia Commons, 2010, Jesús con una mujer a cada lado y siete círculos. Recuperado de:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Vitraux_Saint-Denis_190110_07.jpg

Figura 115: Frédéric Dedelley, 2009, Ápside Capilla de Dreikönigen. Recuperado de: <https://www.fredericdedelley.ch/en/projects/kirche-dreikoenigen-zuerich/>

Figura 116: Tages Anzeiger. Los tres reyes magos. [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.tagesanzeiger.ch/zuerich/stadt/drei-koenige-machten-in-zuerich-halt/story/15513032>

Figura 117: Alicia Benavidez. Cartón pintado a tamaño con dos escenas: Izq. Caín da Muerte a Abel. Der. Adán y Eva. [Fotografía de boceto]. Archivo familia Winternitz.

Figura 118: Archivo personal. Caín da muerte a Abel. [Fotografía].

Figura 119: Archivo personal. Adán y Eva. [Fotografía].

Figura 120: Archivo Familia Winternitz. Cartón pintado con dos escenas, Izq. La anunciación. Der. La Inmaculada Concepción. [Fotografía].

Figura 121: Archivo personal. La Anunciación. [Fotografía].

Figura 122: Archivo personal. La inmaculada Concepción. [Fotografía].

Figura 123: Archivo personal. Primer vitral. [Fotografía].

Figura 124: Archivo personal. Segundo vitral. [Fotografía].

Figura 125: Archivo personal. Tercer vitral. [Fotografía].

Figura 126: Archivo personal. Cuarto vitral. [Fotografía].

Figura 127: Archivo personal. Quinto vitral. [Fotografía].

Figura 128: Archivo personal. Sexto vitral. [Fotografía].

Figura 129: Archivo personal. Séptimo vitral. [Fotografía].

Figura 130: Archivo personal. Octavo vitral. [Fotografía].

Figura 131: Archivo personal. Noveno vitral. [Fotografía].

Figura 132: Archivo personal. Décimo vitral. [Fotografía].

Figura 133: Archivo personal. Décimo primer vitral. [Fotografía].

Figura 134: Archivo personal. Décimo segundo vitral. [Fotografía].

Figura 135: Archivo personal. Décimo tercero vitral. [Fotografía].

Figura 136: Archivo personal. Décimo cuarto. [Fotografía].

ANEXO 1

LIMA, DOMINGO 19 DE NOVIEMBRE DE 1950

ALOCUCION DE PIO XII A LOS ARTISTAS CATOLICOS



a profundidades a las cuales la palabra, sea escrita o hablada, no sabría alcanzar con su precisión analítica, insuficientemente matizada.

Por estas dos razones el arte ayuda a los hombres, no obstante todas las diferencias de caracteres, de educación, de civilización, a conocerse, a comprenderse, o por lo menos a adivinarse mutuamente y, por consiguiente, a poner en común sus recursos respectivos con miras a completarse los unos con los otros.

la unión, donde se realiza la unidad, hacia Dios. No es aquí que se aplica a la letra el espléndido manifiesto del Apóstol: "Invisibilia enim ipsius, a creatura mundi ea quae facta sunt, intellecta conspiciuntur, sempiterna quoque eius virtus et divinitas. Porque sus atributos invisibles, su eternidad y divinidad, desde la creación del mundo son claramente manifestados, siendo percibidos por medio de sus obras, para que ellos no tengan excusa".

Se impone una primera condición para que el arte pueda producir un resultado tan deseable, es ella su valor expresivo, sin el cual cesa de ser un arte verdadero. La observación no es superflua hoy día cuando demasiado a menudo en ciertas escuelas la obra de arte no basta por sí misma para traducir el pensamiento, para exteriorizar el sentimiento, para revelar el alma de su autor. Pero desde que tiene necesidad de ser explicado en lenguaje verbal, pierde su valor de signo para no servir sino para procurar a los sentidos un goce físico que no sobrepasa su nivel y es para el espíritu un juego sutil y vano. Otra condición para que el arte cumpla con dignidad y fruto su gloriosa misión de armonía, de concordia, de paz, es que por él los sentidos, lejos de perturbar el alma y de clavarla al suelo, por el contrario le sirvan de alas para elevarse sobre las pequenezes y las mezquindades pasajeras, hacia lo eterno, hacia lo verdadero, hacia lo bello, hacia el único verdadero bien, hacia el solo centro donde se hace

Por eso es que todas las máximas que hacen decaer el arte de su papel sublime, lo profanan y lo esterilizan. "El arte por el arte": como si pudiese ser así mismo su propio fin, condenado a moverse y arrastrarse al lado de las cosas sensibles y materiales; como si por el arte los sentidos del hombre no obedeciesen a una vocación más alta, que la de la simple aprehensión de la naturaleza material, la vocación de despertar en el espíritu y en el alma del hombre, gracias a la transparencia de esta naturaleza, el deseo de las "cosas que ojo no vio ni oído oyó y que jamás llegaron hasta su corazón" (1 Cor. II, 9).

Nada diremos aquí de un arte inerte que hace profesión de rebajar y avasallar a las pasiones carnales las potencias espirituales del alma.

Por otra parte, "arte" e "inmoral" son dos palabras en contradicción irritante y nuestro programa ignora su unión. Felicitados, Señores, de haber comprendido la tarea que es

incumben, y de haber deseado, frente a una "cultura sin esperanza", constatar el arte como "fuente de una nueva esperanza". Haced pues sonreír sobre la tierra, sobre la humanidad, el reflejo de la belleza y de la luz divina y, ayudando al hombre a amar todo lo que tiene de verdadero, de puro, de santo, de amable, de justo", habréis contribuido grandemente a la obra de la paz y "Deus pax sera con vobiscum". (Phil. IV, 8-9) Que la Virgen Inmaculada, Espejo de la justicia y del esplendor de Dios, Reina de la paz y que bien puede ser llamada Reina de los artes, os inspire y os asista; que él haga descender sobre vosotros las gracias de su Hijo, de las que es ideal amorosamente contemplado, prenda de las cuales Nos os damos a vosotros y a todo el grupo de artistas católicos, a todos los que son queridos. Nuestra bendición apostólica.

Con ocasión del Congreso Internacional de Artistas Católicos que se ha realizado últimamente en Roma, SS. Pio XII ha recibido el 6 de Septiembre en Castel-Gandolfo, a los miembros de esta importante conferencia. El les ha dirigido en francés la siguiente alocución:

ES UNA oportuna y útil iniciativa la que habéis tomado muy queridos hijos, al suscitar y organizar entre vosotros el primer Congreso Internacional de artistas católicos, a cuyos distinguidos representantes Nos estamos reuniendo aquí.

Ya se ha hablado tanto del arte, asunto inagotable; Vuestro paso presente Nos invita a poner en relieve — muy brevemente — la parte del arte en la obra de la paz.

PAX ROMANA

Las agitaciones de un mundo estremecido en su fundamento, las malas inteligencias de los espíritus, las oposiciones de los intereses, las temerarias de un particularismo inhumano, a pesar de la multiplicación de los contactos y de los acercamientos materiales, han acrecentado las distancias morales. El mismo exceso del mal ha puesto, poco a poco, en viva luz la necesidad de unir en una comunidad de acción todas las fuerzas

dispersas de las naciones y de los pueblos deseosos de la paz.

No es de hoy ni de ayer que datan por todas partes los esfuerzos perseverantes y hábiles con miras a procurarse la alianza o la cooperación de los otros países. Los actuales han subrayado, no sólo su vanidad y su inutilidad, sino también su insuficiencia y su inevitabilidad. Entonces se han dedicado con loable ardor a promover uniones internacionales de orden político, jurídico, económico, social a pesar de las dificultades de toda clase. Rápidamente se ha comprobado que aún había necesidad de algo más íntimo, más humano, y la unión — por lo menos uniones parciales — ha comenzado a formarse sobre el terreno técnico, científico, cultural.

En este orden intelectual, la unión de los artistas católicos, que celebra actualmente su primer congreso, tiene uno de los lugares más estimables. No hay ni qué decirlo, puesto que el arte es, por ciertos conceptos, la expresión más viva, la más sintética, del pensamiento y del sentimiento humano también la más largamente inteligible, ya que, al hablar directamente a los sentidos, el arte no conoce la diversidad de las lenguas, sino sólo la diversidad extremadamente sugestiva de los temperamentos y de las mentalidades. Aún más, por su finura, su delicadeza, el arte auditivo o visual, penetra en la inteligencia y la sensibilidad del espectador o del auditor



Mensaje de Pío XII a los artistas católicos asistentes a la Pax Romana.

ANEXO 2



beatísimo Padre

B El Padre John Lawler
y Feligreses
de la Parroquia de Sta. Rosa de Lima
con motivo de la inauguración de dicha Parroquia
Junio 1960
humildemente postrados a los pies de Vuestra Santidad
suplican la

Bendición Apostólica

*Humus bonum benigne accipit pecibus.
Ex Archivis Vaticanas die 1 Junii 1960.
R. Adams
Archiep. Adams*

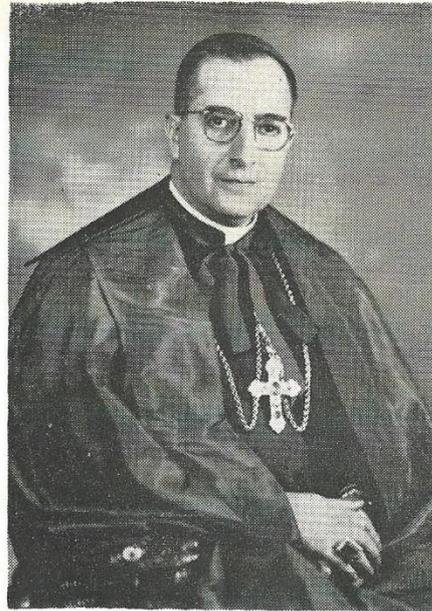
Bendición Papal de la Parroquia Santa Rosa de Lima de Lince.



FELICITANDO AL DIGNO PARROCO DE LA PARROQUIA DE SANTA ROSA DE LIMA, EN LINCE, R. P. JOHN LAWLER, ASÍ COMO A LAS REVERENDAS MADRES DE MARYKNOLL Y A LOS FELIGRESSES EN GENERAL, POR LA ADMIRABLE LABOR CONJUNTA QUE ALLÍ SE REALIZA Y QUE COMO EXPRESIÓN MATERIAL HA DADO POR RESULTADO EL MAGNÍFICO TEMPLO Y LAS DIVERSAS OBRAS PARROQUIALES ALLÍ EJECUTADAS, ENVÍO A TODOS MUY DE CORAZÓN LA BENDICIÓN PASTORAL, PIDIENDO A NUESTRA SANTA PAISANA LAS MEJORES GRACIAS Y AUGURIOS DE PAZ, DE VIRTUD Y DE BIEN.

LIMA, AGOSTO DE 1960.

Juan Landazuri Ricketts
 JUÁN LANDAZURI RICKETTS,
 ARZOBISPO PRIMADO.



MONSEÑOR JUAN LANDAZURI RICKETTS



CARDENAL RICHARD CUSHING

El día de la Dedicación solemne de la Iglesia Parroquial de Santa Rosa de Lima, Su Eminencia Cardenal Richard Cushing, de Boston (EE. UU.), en nuestro País como Representante del Papa Juan XXII al VI Congreso Eucarístico Nacional de Piura —25 al 28 de Agosto— leyó la siguiente Bendición Apostólica, mandada por el Secretario del Estado Vaticano, el Cardenal Tardini.



SEGRETERIA DI STATO DI SUA SANTITÀ



TELEGRAMMA

NUM. DI PROTOC.	PAROLE	DATA				
		GIORNO	MESE	ANNO	ORE	MINUTI
412		29	VI	1960		

DESTINATARIO: REVDO. PADRE ED LAWLER
 DESTINAZIONE: PADRES MARYKNOLL - ALMIRANTE GUISSÉ (LOBATON) - LIMA
 TESTO: AUGUSTO PONTIFICE AL INAUGURARSE SOLENNEMENTE ESA CIUDAD PARROQUIA SANTA ROSA LIMA PIDE ALTÍSIMO HAGA DESCENDER SOBRE PARROCO COLABORADORES FELIGRESSES TODOS LA ABUNDANCIA DE SUS GRACIAS QUE ASISTIENDOLES FECUNDA ACTIVIDAD APOSTOLICA FRUCTIFIQUEN EJEMPLAR VIDA CRISTIANA Y OTORGALES EN TESTIMONIO PATERNAL BENEVOLENCIA IMPLORADA BENDICION APOSTOLICA ---

CARDENAL TARDINI

ANEXO 3

**... Y TODAVIA -
NO HEMOS TERMINADO !**

EL NUEVO TEMPLO NECESITA:

ALTAR LATERAL DE LA VIRGEN	S/.	10,000.00
ALTAR LATERAL DE SAN JOSE.....	..	10,000.00
3 PANELES DE LA FACHADA.....	..	20,000.00 c/u.

MOSAICO DE SANTA ROSA
IMAGEN DE LA VIRGEN (en bronce)
IMAGEN DE SAN JOSE (en bronce)
MOBILIARIO PARA LAS SACRISTIAS

DEUDA CONTRAIDA:

CINCO VITRAUX GRANDES	S/.	27,000.00 c/u.
VITRALES SUPERIORES de las PUERTAS	14,000.00 c/u.
EQUIPO DE SONIDO	20,000.00
ACONDICIONAR ARMONIO ELECTRICO	10,000.00
EL ALTAR MAYOR	18,000.00
TABLEAU DEL ALTAR MAYOR	90,000 00
PISO DE TERRAZO	200.00 m ² .

**AYUDENOS A PAGAR NUESTROS COMPROMISOS,
DONANDO EL VALOR DE UNA CUENTA
O PARTE DE ELLA, EN MEMORIA
DE UN SER QUERIDO.**

Listado de deudas pendientes que se publicó el día de la inauguración (importante para conocer el precio del trabajo de Adolfo Winternitz y de Joaquín Roca Rey).

ANEXO 4

La expresión artística en el diseño de una Iglesia es muy compleja apesar de la aparente simplicidad de su forma, ya que por un lado está marginada o limitada por la liturgia misma y por otro encuentra un vasto manantial en la riqueza simbólica que brinda la Historia del Cristianismo.

Desde los primeros esbozos arquitectónicos invité a los artistas que conjugarían esta obra quienes fueron un pintor, que es el que realizaría los vitrales, y a un escultor. En esta forma y con la misma crítica constructiva de estos artistas, se fué plasmando la obra. El Párrafo cooperó durante todo el proceso del estudio, dando las pautas que habían que guardar, es decir, indicando ciertas conveniencias y formalidades que se acomodaban mejor a la Parroquia.

La idea básica de donde surgió el planteamiento general de este proyecto podría resumirse en dos puntos: primero se pretendió darle el sentido social-litúrgico que encierra el Templo, y segundo, hacer renacer ciertas expresiones de formas y efectos que demandan las funciones litúrgicas del Templo.

Referente al primer planteamiento, es decir, a su sentido social, mi intención era lograr un Templo, que por las dimensiones limitadas de la Parroquia y por el sentido social moderno que cumple el Templo dentro de una sociedad, este debería apartarse de toda forma ecléctica y dimensiones monumentales que pretendieran crear un falso respeto del feligrés.

La intención era pues crear un Templo que inspirase respeto y un profundo sentimiento religioso pero basado sólo en valores estéticos reales. Respecto a todos valores Heidegger nos dice "...la actividad estética hace surgir

la verdad, más que otras potencias humanas". El templo no debería pues escapar de las dimensiones de los mismos que los frecuentan, y aún más debe haber en él elementos que sirvan de enlace entre lo Divino y lo humano; es así como en esta Iglesia se ha introducido las plantas en ambos lados de la Nave y en toda su longitud, lo mismo que en el Abside.

Este acercamiento íntimo, y en cierta forma familiar, que se ha pretendido crear entre el Templo y el feligrés se ha buscado también en otros elementos como son: la terminación de todos los muros interiores realizado en ladrillos visto que es un material tan familiar y al alcance de los mas humildes; la cuarta dimensión que se ha pretendido lograr, lo cual se traduce como la conjugación de las tres dimensiones básicas y que determinan o definen el espacio-ambiente; el juego de luces está planteado en la forma tradicional, es decir que en la Nave principal, lugar de reunión de los feligreses se conserva una tonalidad producida exclusivamente por los mismos vitraux creando así un ambiente de recogimiento.

Referente al segundo punto de la idea básica de donde surgió el planteamiento general de este proyecto y que se menciona en párrafo anterior, mi intención era hacer renacer, a través de la forma misma de la Iglesia, el principio más elemental del significado de la Iglesia que es, esencialmente: la casa del sacrificio, del altar y la misa, que a su vez es ofrenda de la comunidad. El énfasis que se ha pretendido dar a este pensamiento a través de las formas arquitectónicas se ha buscado en el efecto producido por los muros laterales de la Nave que no siendo paralelos convergen hacia el altar, produ-



El Arq. R. Sarria y Salas, destacado profesional, graduado en EE. UU., arquitecto técnico de la Feria del Pacífico y AUTOR del proyecto del Templo.

ciendo así cierto dinamismo que va dirigido hacia el altar que es el punto de partida y la razón de ser del edificio. El techo y todo su tejido de pequeñas viguerías tienen como punto de partida también el altar. Este mismo pensamiento sirvió de base también para buscar la solución orgánica de la iluminación, dando al Abside una luz cenital además de la luz cruda en sus muros laterales, en contraste con la luz colorida y tenue de la Nave.

Dentro de las expresiones simbólicas representadas en esta estructura creo que la más importante de mencionar sería el que la Nave principal está resuelta estructuralmente por doce columnas, seis a cada lado, representando éstas a los doce Apóstoles que fueron los pilares de la Iglesia. Los vitrales que, yendo del piso hasta el techo presentan las catorce estaciones del Via Crucis.

Ricardo Sarria y Salas

Discurso del arquitecto Sarria el día de la Inauguración.

Transcripción de entrevista

Clara Winternitz Pollak

12 de diciembre 2019.

Buenas Tardes estimada Clara, cuénteme ¿Por qué su hermana Elena me informó que, si quería información más precisa sobre las creaciones de su padre, debía recurrir a usted?

Buenas tardes, Claudía, de todos los hermanos, la que se mantuvo un poco más cerca a los procesos de mis padres de alguna manera fui yo, en parte, porque siempre me interesó la vida religiosa y mis conversaciones con mi padre, de alguna manera, eran con mayor frecuencia sobre lo que él pensaba de Dios y de las personas y sobre cómo había creado alguna de sus obras.

Yo pasé muchos años fuera de casa, y en ese tiempo, mi padre me escribió con mucha frecuencia contándome sobre sus proyectos y obras. Pero al enfermar mi madre, fue necesario que regrese a Lima y los acompañé hasta el final. Con mi padre estuve sola siete años. Ello, permitió que él me contara un poco más sobre sus historias y así nació el encargo que me dio para que le transcribiera sus memorias, el libro que ha sido publicado y que cuenta su historia.

¿Cómo explicaría, la visión que tenía Adolfo Winternitz respecto a La Providencia?

Mi padre estaba seguro que nada ocurría por casualidad, y que las cosas tenían que ser, no ser como llamarlo, cómo Dios quiere, que él llamaba la providencia. Entonces, él citaba por ejemplo una frase de San Ignacio de Loyola que decía haz todo lo que tienes que hacer de la mejor manera que puedas con todo tu esfuerzo, como si todo lo que estás haciendo dependiera de ti, y después suéltalo. Y déjalo a la providencia, si sale es porque así debía ser y si no, es porque no debía ser, porque estás guiado constantemente por la providencia. Para él, nada era casualidad. Si las cosas no salían es porque no debían salir y si salían es porque entonces, debían ser así.

Además, como dice en su libro “Itinerario hacia el aprendizaje”, cuando habla sobre la vocación, el artista no crea por sí mismo, crea porque viene de arriba, con la inspiración de arriba, ahora, yo lo pongo en palabras, es como si fuera el pincel de Dios, pero como

que no lo he hecho yo, ese era el concepto de su vida... así como su típica expresión: “lo tengo que hacer”...cuando había que hacer algo, era que lo tenía que hacer, porque era lo que la providencia, entre comillas, quería, por eso era vehemente con su trabajo. Porque tenía que hacerlo, pero no es una obligación, ...era una misión, no creo que él se sentía obligado, decía que si no lo disfrutas, no lo hagas, no es lo correcto.

Siempre las personas que conversaban con él le decían: Hablando de la providencia y de la espiritualidad ¿Qué piensa usted de Dios? ¿Es usted católico?... y entonces él siempre respondía: “Si, si, si yo soy católico, apostólico, diabólico” ... y de aquella expresión se reía. De todo ello se reía siempre.

Cuando regresé, asistí a una conferencia que él dio sobre “La vocación”, y yo acababa de salir del noviciado y pensaba que esa conferencia la podían dar para aquellas personas que están por hacer una vida religiosa, por entrar a un convento... entonces, era tal su religiosidad y su espiritualidad, que “para él, el arte era vida religiosa, esa era la clave de su vida” ... y ¡No lo puedes obviar en tu tesis!

¿El profesor aplicaba lo del arte como vida religiosa también a su obra no religiosa?

Siempre, en su vida, en toda su obra.

Respecto a la integración del arte, ¿Cómo recuerda que era el enfoque del profesor Winternitz?

Que lo que se hacía en el arte tenía que ser para aquellos que lo iban a disfrutar, entonces, por ejemplo, si le pedían un vitral para una casa, él tenía que conversar con esa familia que iba a disfrutar de ese vitral o de ese cuadro, tenía que hablar con las personas que iban a estar allí y tenía que ir a ver el lugar, sentir el espacio y ver los colores, además, les daba a elegir.

Él enfocaba su trabajo pensando en qué es lo que necesita la persona o el conjunto de personas que van a disfrutar de esa obra, entonces allí integraba, lo que él sentía con lo que la persona necesitaba, digamos así.

Mi padre decía siempre: “No se trata solamente de lo que yo quiero, sino de lo que las personas necesitan”. Su preocupación era sobre lo que le va a esa persona o conjunto de personas. Algo completamente Inherente a su forma de trabajar.

Por ejemplo, en la obra de la parroquia de Santa Rosa de Lima, mi padre propuso una especie de mezanine sellada con un vidrio, que se suponía que era para que las mamás pudieran ir con los bebés, como los bebés suelen gritar o llorar, las señoras no podían ir a misa, entonces era para que las señoras pudieran ir a misa, era para cubrir su necesidad... fue la idea de mi padre dedicarles ese espacio a las madres con niños.

No estuve en la inauguración, yo era novicia en Cuba en ese año.

Me gustaría saber ¿Cómo así se le ocurrió al profesor tejer los temas de los testamentos y el *vía crucis* en los vitrales del templo de Santa Rosa de Lima?

Lo único que te puedo decir es que, mi padre vivió inmerso en la Biblia, la verdad es que no sé por qué, hoy no sé cómo explicarlo... pero asumía que era muy importante saberlo, por ejemplo, yo tengo una anécdota sobre ello: en un lugar de los vitrales está Jacob y en el otro lado, anda Job. Yo siendo novicia, no sabía quién era quién y mi padre me recriminó ¿Cómo es posible que no sepas esto?... porque para él, cada personaje de la Biblia, y cada historia de la Biblia, era representativa para la vida misma.

Yo creo que mi padre vivía ... no sé cómo puedo decirte, no lo puedo explicar. Él, cuando leía los pasajes de la Biblia, los vivía y los internalizaba, pero su religiosidad era muy diferente a lo que predicaban los curas, a lo que decían en misa, a tal punto que mi padre en la misa apagaba su auricular porque no le interesaba lo que dijera el padre. Cuando asistía a alguna misa para producir un encargo, él observaba al conjunto, al grupo humano y a su relación con el rito y el espacio. Y cuando asistía a misa en su ejercicio personal, también apagaba su auricular. Establecía un vínculo más cercano e íntimo.

Él meditaba todo lo que leía y lo aplicaba hasta en su vida inclusive, y claro, una vez que lo internalizaba lo plasmaba en sus obras, por eso hay muchos temas y personajes que se repiten a lo largo de todas sus otras obras, porque hubo temas, como el del "Apocalipsis" que vivieron en su interior permanentemente.

La construcción de una relación entre la escena del antiguo testamento, el *vía crucis* y la escena del antiguo testamento, y esa concepción la meditó mi padre muchísimo, muchísimo, muchísimo. Yo no estuve en ese tiempo con él, pero mi padre me escribía, al noviciado en Cuba y me narraba todas las historias que deseaba exponer en los vitrales y cómo poco a poco las fue relacionando. Cuando se llegó a instalar todo, Mi padre me

escribió, indicándome cuál era cada uno de los mensajes y las escenas, él se pasó un año más o menos meditando esos mensajes antes de proponer boceto alguno.

Me impactaron muchísimo los resultados.

¿Entonces diría usted que es quizá una de sus obras mas importantes la de la Parroquia Santa Rosa de Lima de lince?

Para mí sí, para mí, esa y la de Paita, son las que más me gustan, pero eso es un gusto muy personal. Esa obra es un paradigma en la obra de arte de mi padre, él siempre decía que esos vitrales en especial, eran cómo los mas similares a los góticos y los llamaba la biblia del pueblo, esa era su palabra: “El que no puede leer, los tiene allí, para meditar, los tiene allí, sirven justamente para la meditación” Y yo me pregunto, ¿Qué tiene que ver la virgen de la inmaculada concepción con el pecado original?... eso era para sentarse a meditar, acercarse a las escrituras y descifrar aquella profunda relación.

Además, es en ésta obra en la que la participación de mi padre fue mayor: en la concepción de la forma del templo, los mensajes de los vitrales, la concepción del retablo con el crucifijo del altar y los mosaicos en figuración y no figuración. Mi padre compuso “una sinfonía visual”.

Esta es la expresión más completa de su espiritualidad, no quiero llamarla religiosidad, es más, él tenía un concepto muy interesante, por ejemplo, de muchas cosas él tenía conceptos muy modernos y él consultaba siempre con el padre Siller del Seminario Santo Toribio, para ver si no estaba él diciendo o cometiendo una herejía. Entonces mi padre tenía muchas ideas que se adelantaban a los tiempos ... no lo puedo explicar, pero si se trataba de una obra religiosa, meditaba primero sus ideas y verificaba con el padre Siller si no se trataba de algo disparatado para la iglesia.

¿Siempre recurría al padre Siller para asesorarse sobre sus propuestas artísticas?

Mi padre había tenido contacto con muchas personas que vivían profundamente su espiritualidad y religiosidad a lo largo de casi toda su vida, pero a partir de que estableció una amistad con el padre Mariano Siller, compartió con él, muchos diálogos que le permitieron resolver varias de sus obras.

También comparaba opiniones, pero básicamente, su guía en cuanto a sus propuestas de arte religioso fue el padre Siller.

¿Qué recuerda usted respecto al crucifijo del altar?

Es un retablo con crucifijo, mi padre me escribió y me contó que la escultura del crucifijo, la terminó justamente la noche en que murió el Papa Pío XII, la muerte de éste papa, era una especie de cataclismo para la iglesia, y mi padre que había tenido contacto directo con él, debe haber estado muy conmovido durante la enfermedad y por último, la muerte de Pío XII y en esa noche, mi padre terminó ese crucifijo.

Tengo memorizada la fecha: fue el nueve de octubre de 1958. Fue un tiempo triste para la comunidad cristiana.

En su estilo pictórico, se habla mucho del cambio que experimentó cuando empezó a pintar en el Perú ¿Puede contarme lo que él le dijo respecto a ello?

Le impactó mucho la luz tropical, los contrastes e intensidades, comparado todo ello con Florencia o Venecia... en general con Europa en dónde hay una atmósfera diferente. Al llegar aquí, se prohibió a sí mismo pintar, estuvo como cerca de un año que se prohibió pintar, hasta que absorbió, la luz, el ambiente, la atmósfera y la atmósfera humana; porque hay diferencias sociales también, luego se permitió plasmar paisajes y retratos.

Muchos los regaló al médico que trataba a mi madre le pagó con cuadros porque no tenía dinero para pagar el tratamiento.

Adolfo Winternitz era de origen Luterano y en 1938, ya adulto y con su familia formada se convirtió al cristianismo ¿Me podría comentar cuáles fueron los motivos de la conversión?

En los templos de la iglesia luterana los muros están vacíos, cuando mi padre, era niño, aprovechaba las visitas semanales a la casa de su abuela para escapar a un templo católico que quedaba muy cerca, lo hacía porque en ese lugar, encontró el diálogo de la imagen en el espacio y ello lo impresionó mucho. Contaba que la atmósfera del templo católico estaba compuesta por la imagen repartida en el espacio, el susurro interminable del rosario y los vapores aromáticos del incienso, todo ello le otorgaban una estancia cálida.

Transcripción de entrevista

Judith Ayala Martínez

10 de diciembre 2019.

Restauración y recuperación de la basílica Nuestra señora de las Mercedes en la ciudad de Piura.

Hola Judith, ¿Cómo describirías el manejo del espacio del profesor Winternitz?

Para el profesor, lo esencial es la luz, es el elemento que da sentido de su trabajo, es la que le permite el manejo de espacios y presencias, de la estructura y composición de sus obras. Las diferencias de intensidades y contrastes generan recorridos visuales que el espectador hará, y de ello depende la percepción del mensaje emitido.

Mediante el sabio manejo de las armonías y contrastes, el maestro generaba ritmos visuales, componía mediante las relaciones y tensiones, su obra obedece a una permanente relación compositiva en la que las intensidades eran usadas como si se tratara de sonidos altos y bajos, intensos y suaves que van dando forma a una melodía.

En tu experiencia como discípula suya y en la restauración y recuperación de una de sus obras mas importantes, ¿Podrías describir cuál era su proceso en el montaje de los vitrales?.

Yo he tenido la oportunidad de trabajar en la restauración y recuperación de la basílica de Nuestra Señora de las Mercedes de la ciudad de Paita en el departamento de Piura. Esta obra es una de las mas bellas concepciones del maestro y por ello mi compromiso con el rescate de su trabajo fue mayor. Y me dediqué a no solo recordar sus clases, sino a investigar si efectivamente su proceso de montaje era como lo que yo había aprendido como alumna suya.

El profesor producía en cartones la escena exacta al tamaño calculado al milímetro de cada una de las piezas del vitral, luego se preocupaba de aplicar el color tal y como quería que quede el montaje final.

Cuando tenía listos éstos cartones, los mandaba a los talleres “*Chiara & Cía*”, todos sus vitrales fueron producidos por la misma empresa que queda en Suiza.

Al cartón se le fabrica una plantilla metálica con el espesor de aproximadamente tres cm. Sobre esa estructura, los bloques de vidrio eran vaciados y horneados en los crisoles que deben obedecer con exactitud a la forma de del cartón remitido. Una vez terminados estos bloques de vidrio son cincelados por los bordes para generar la sensación de irregularidad.

Para la instalación del vitral, se presentan las piezas y se construye una estructura metálica colocando varillas redondas aceradas y crisiladas de 3/16 de grosor, estas varillas se van tejiendo en horizontales y verticales sujetas por una delgada capa de concreto. En cada módulo se procede a proteger los vidrios una vez que se encuentran en su lugar y se termina de vaciar el concreto.

Al fraguar se procede a destapar los vidrios que previamente se habían protegido y se limpia, los vidrios también pueden ser cincelados en la instalación.

Respecto al trabajo del retablo de bronce que el profesor produjo para el templo de Santa Rosa de Lima ¿Cuál es la Técnica que él uso?

Por la textura final del bronce, el profesor usó la “Técnica de la cera perdida” ... Primero, modeló en arcilla la obra, en este caso, se nota todo el rastro de la esteca y ello indica que una vez terminada la obra en arcilla, se procede a hacer la división en el número de tapas que permitan una reproducción que no genere pérdidas de los detalles de la arcilla. Se aíslan las áreas en las que se generarán las capas mediante películas plásticas y se le aplica

agua jabonosa o con detergente a toda la superficie de la arcilla a fin de que luego los moldes puedan ser retirados sin dificultad (que no se queden pegados).

El siguiente paso es la producción de los moldes de yeso, se tiene que preparar un yeso muy diluido y aplicarlo en capas muy delgadas para garantizar la fidelidad de la reproducción. Se aplica yeso hasta cuando las capas de yeso llegan a un aproximado de cinco centímetros de espesor. (el espesor depende de la extensión de los moldes, mientras más extensos, deben ser más gruesos para evitar que se vayan a partir).

Se espera a que el yeso esté completamente fraguado y se procede a destapar los moldes, a los cuales se les retira cuidadosamente toda la arcilla y se procede a lavarlos. Se aplica agua con detergente y se cierran las tapas rápidamente sujetándolas por fuera con yeso un poco más grueso porque servirá de soporte de todo el molde.

Luego, derretir la cera al calor a una temperatura ideal en la que quede líquida sin llegar a hervir. La cera se debe adherir con facilidad a las paredes interiores del molde. Se llena la cera lentamente, moviendo todo el tiempo el molde para que, por gravedad, el líquido genere una capa homogénea y delgada, a fin de que no se formen burbujas y la reproducción sea fiel.

Se bota el exceso de cera y se vuelve a vaciar lentamente una segunda y una tercera capa. Se repite el proceso hasta que, con una esteca, se compruebe que el vaciado ha alcanzado un grosor de un centímetro como mínimo (depende mucho de la extensión de la escultura).

Se espera el secado para retirar las capas y extraer la forma de cera. Es decir que se obtiene exactamente la forma modelada en arcilla, pero en cera. Esta escultura en cera es colocada al centro de una caja de madera.

En éste punto, debe intervenir un especialista en fundición artística porque, en base a la forma, el especialista propondrá la estrategia de colocación de los ductos, un ducto en forma de cono para que sea el ducto por el que será llenado el bronce y varios otros ductos que serán los de desfogue.

La Fundición Campaiola, fue la que produjo el vaciado en bronce, el señor Campaiola era muy amigo del profesor Winternitz y siempre visitaba la facultad, cebe mencionar que en su fundición se han generado las esculturas más célebres de todo el Perú.

Cuando el especialista ya tiene planteada la ubicación de los ductos que son de material refractario, se procede a llenar la caja de madera con una arena de sílice o arena refractaria, se pone la tapa de la caja y se sigue llenando la arena. La idea es que la escultura de cera del interior quede completamente cubierta y sin espacios. A la arena refractaria se le aplica unos gases para que se endurezca.

El siguiente paso es el vaciado del bronce, que al entrar caliente por el ducto de llenado, a la hora de tocar la cera, la derretirá y ocupará su espacio, tomando así la forma de la escultura inicial. Se aplica bronce hasta que, por los ductos de desfogue salga limpio y sin los rastros de la cera.

Luego, se procede a abrir la caja extraer la escultura, retirarle las rebabas y limpiar el trabajo final.

Muchas gracias Judith por tu detallada explicación, respecto a la estética del retablo del profesor ¿Sabías que esa escultura pertenecía al profesor Winternitz?

Realmente, no, y me sorprendió comprobar una vez más lo dinámica que fue la expresión artística del profesor Winternitz, es sorprendente porque son muy pocas las esculturas que el profesor realizó y porque la estructura de ésta en particular, no es un sólido total, es

una composición compleja y muy simbólica, a la vez que cuenta con un alto nivel de expresividad, en la textura se puede sentir la energía y me atrevería a decir “vehemencia” con la que el profesor modeló la arcilla.

Me parece muy acertada la forma en la que el bronce ha conservado esa riqueza de la textura. En cambio, se puede apreciar que, para el caso de las esculturas de Roca Rey, que son La virgen y el San José, la intención es otra, quedando con una superficie más lisa.

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

Escuela de Posgrado



Proyecto curatorial para optar el grado de Magíster en
Historia del Arte y Curaduría PARROQUIA SANTA ROSA
DE LIMA: EL ESPACIO SAGRADO Y YO

Tesis para obtener el grado académico de Magíster / Magistra en
Historia del Arte y Curaduría:

Claudia Fabiola Cárdenas Vargadá

Asesor:

Doctor Luis Fernando Villegas Torres

Lima, 2021

Parroquia Santa Rosa de Lima: El espacio sagrado y yo

Plan de visitas guiadas

1.- Aspectos generales

El objetivo básico de las visitas guiadas es la puesta en valor del conjunto espacial y artístico de la parroquia Santa Rosa de Lima en la comunidad. El proyecto se desarrollará mediante dos actividades, la primera, consistente en efectuar una dinámica vivencial, que apele a los sentidos y la percepción, y la segunda actividad consistirá en la exposición sobre los motivos formales que generaron, las reacciones sensoriales obtenidas.

La puesta en valor, será reforzada por la debida explicación del complejo artístico y los artistas participantes, además de, la importancia del templo como un conjunto artístico que corresponde a un estilo arraigado en el arte mundial.

El recorrido inicial permitirá que el espectador entre en contacto con la estimulación sensorial que el templo le ofrece, y luego, los asistentes, harán una exploración en la atmósfera mística del espacio. La percepción del espacio, generará un recorrido intuitivo, y con ello, el público podrá descubrir el condicionamiento que ejerce el edificio al discurrir en la dirección en que los guía la espacialidad del templo.

En un primer momento, se exponen los motivos por los cuales, los asistentes han experimentado ese conjunto de percepciones. Y cómo la aplicación de la integración de las artes tiene que ver con la experiencia cuerpo-espacio. Ello dará paso, al siguiente nivel de la experiencia que consiste en una exposición de las características formales, estilísticas y simbólicas, de cada una de las obras plásticas contenidas en el recinto. Explicando además las relaciones y tensiones entre los elementos.

Se reserva un tiempo especial, a la trasmisión de la dialéctica de los vitrales, explicando uno por uno y de manera secuencial, las escenas contenidas, y la forma en la que las tres escenas de cada vitral construyen y emiten un mensaje central. Se aprovechará ésta parte de la actividad para generar una reflexión a nivel religioso por cada mensaje global. (esto, de acuerdo con el párroco, el señor Víctor Solís).

Finalmente, se expondrá la historia de la construcción del templo, y se dará la relevancia cultural de los artistas participantes, para culminar con la argumentación de los motivos por los que el templo de Santa Rosa de Lima tiene un gran valor y significación cultural para el Perú.

Cabe indicar, que si para el inicio del ciclo de visitas guiadas, continúa la pandemia, los grupos serán reducidos con un máximo de 15 integrantes por grupo.

Para complementar al ciclo de visitas guiadas, se desarrollará una pieza gráfica, consistente en una infografía, basada en una línea del tiempo, que será ilustrada aprovechando el archivo fotográfico de la parroquia y el archivo fotográfico de Adolfo Winternitz. La infografía estará instalada en una estructura modular tipo atril, que permanecerá durante todo el tiempo del ciclo de visitas al fondo debajo de la zona del coro de la parroquia.

2.- Justificación

La parroquia ha cumplido sesenta años de funcionamiento, y a pesar de que, en un principio, las autoridades de la parroquia, se han preocupado por imprimir pequeños brochure, en los que explican brevemente la dialéctica de sus obras de arte y la participación de artistas de importante presencia nacional. No existe una conciencia respecto al valor cultural de la parroquia en su comunidad.

El rescate de la obra en la conciencia social, se hace necesario, puesto que permite la visibilización, del valor del patrimonio, y de su historia. Para así lograr, no solo la puesta en valor de la parroquia, sino generar conocimiento en la comunidad respecto al arte, los criterios del arte sacro, la aplicación de la integración del arte y la significación dentro de la vida cotidiana y la experiencia religiosa de las personas asistentes al ciclo de visitas guiadas.

Cabe destacar, que, debido a la pandemia, en un primer momento, se pensó en la producción de un material audiovisual que pudiera ponerse a disposición en las redes sociales, la idea no ha sido descartada. Pero ese material audiovisual, serviría como un apoyo a la actividad central.

El motivo por el que queda descartada la virtualidad como un elemento primordial de la exposición, se debe a que, en la teoría de la integración de las artes, se hace necesaria la presencia del espectador en el espacio, porque es la única forma en la que se produce el efecto que ejerce el espacio en el cuerpo del asistente, y éste a su vez construye emociones frente a sus percepciones.

3.- Objetivos

- Generar una actividad vivencial y cultural que produzca conocimiento sobre las obras de arte y la historia de la parroquia Santa Rosa de Lima.
- Poner en valor a la Parroquia Santa Rosa de Lima de Lince, creando conciencia sobre la importancia de su presencia en el patrimonio nacional.
- Visibilizar a la integración de las artes, como una herramienta potenciadora de la significación de los espacios.
- Lograr mayor entendimiento de la comunidad frente a los mensajes que la iconografía del templo ofrece.
- Generar en la comunidad, un sentimiento de orgullo por poseer una parroquia de alto valor artístico y cultural.

4.- Temporalidad de la Muestra

Debido a que, el tema central de los vitrales, es el *Vía Crucis*, se considera que una buena época puede ser durante la Cuaresma, es decir, los cuarenta días previos a la semana santa. Para ello, se destinarían los cuatro sábados previos, en el horario de 10 am. A 12pm. Debido a la intensidad de la luz natural, y a la programación de misas de la parroquia.

Otro tiempo en el que se podría repetir el ciclo de visitas guiadas, es en el tiempo de Adviento, que corresponde a las cuatro semanas previas a la navidad, en la misma modalidad de horario.

Fechas pactadas en cuaresma
Sábado 12 de marzo 2022
Sábado 19 de marzo 2022
Sábado 26 de marzo 2022
Sábado 2 de abril 2022

5.- Locación

Parroquia Santa Rosa de Lima, Almirante Guisse, 2150, Lince. Entrada Principal.

6.- Publico Objetivo

La muestra está orientada a los niños participantes de la catequesis, la comunidad escolar y las familias del colegio de la parroquia. Además, personas mayores de 60 años, católicas, interesadas en el conocimiento del arte sacro. Pasada la pandemia, las visitas guiadas pueden estar compuestas por grupos de mayor tamaño en los que pueda participar público en general, pues la exposición se convierte potencialmente el un foco irradiador de cultura y de identidad.

7.- Alcances Económicos

La participación en las visitas guiadas es gratuita, pero queda abierta la posibilidad de que alguno de los asistentes pueda voluntariamente, donar a la parroquia, alguna ayuda económica, que será destinada a la limpieza y preservación del templo.

El mantenimiento óptimo del templo, en realidad ya es cubierto por el pago que hacen los usuarios en la celebración de misas pagadas como los matrimonios, bautizos, las misas de difuntos, etc. Sin embargo, los vitrales visiblemente, necesitan pasar por un proceso de restauración debido a que los cristales, en las partes superiores e inaccesibles, presentan adherencias que disminuyen la magnitud de sus reflejos.

La publicidad tampoco genera un costo, porque se produciría por medio de las redes de la misma parroquia, la web y redes del colegio parroquial, y las páginas de las organizaciones católicas a las que se encuentra asociada la parroquia.

El elemento del proyecto que sí genera costos, consiste en la participación de dos profesionales, un curador que organice el guion curatorial, el discurso y la narrativa de las explicaciones sobre las obras de arte. El otro profesional necesario es un guía que se haga cargo de las visitas guiadas en las cuatro fechas propuestas.

Curador	4000 soles
Total	4000 soles

Guía	Monto
Cada visita	1200 soles
Total (cuatro visitas)	4800 soles

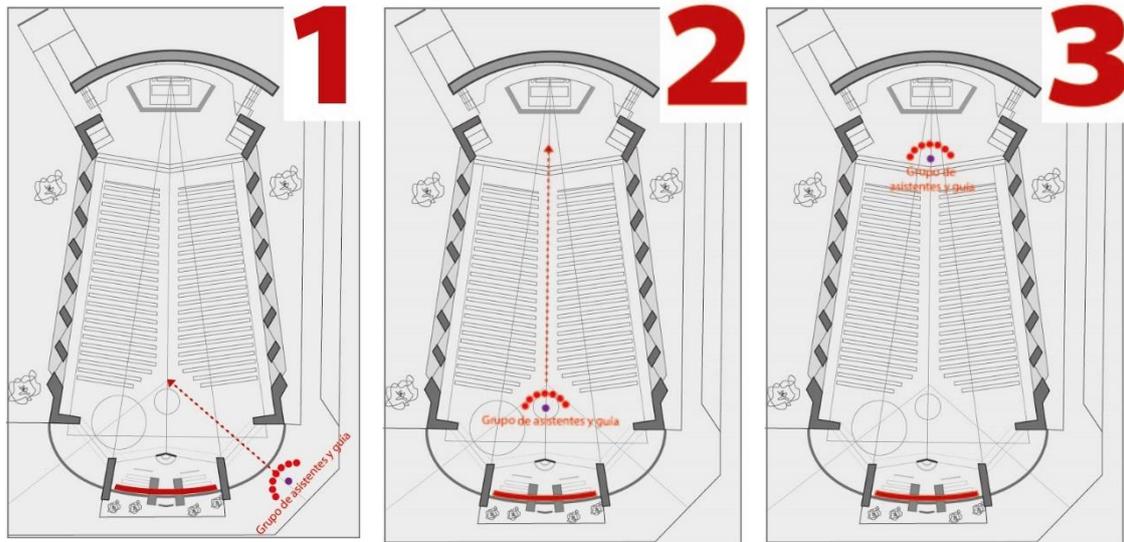
La infografía propuesta como material de apoyo, sí presenta un costo:

Infografía: Costos de producción	Monto
Diseño de la infografía	1200 soles
Impresión y laminado de la infografía	500 soles
Atril modular de soporte (7mt. por 0.9mt.)	1400 soles
Sistema de luz led (6 reflectores)	480 soles
Total	3580 soles

8.- Esquema del guion de la visita guiada

La visita Guiada se inicia reuniendo a los asistentes en la entrada del templo. Es importante poner a prueba la experiencia hombre-espacio, y por ello, sólo se hará una pequeña inducción en la que se les indique que afinen todos sus sentidos y que esperen percibir los más que puedan del espacio al que entrarán.

El acceso principal no se encuentra directamente frente al altar, motivo por el cual, se pone a prueba la efectividad del direccionamiento. Los asistentes primero harán un desplazamiento hacia el inicio del pasillo central que conduce directamente al altar y luego se espera que hagan el segundo desplazamiento de forma espontánea, que los conducirá hasta el altar.



Una vez que se logre que los asistentes se dirijan al altar, frente al altar se hará la reflexión respecto a los condicionamientos que ellos creen que los motivaron a desplazarse hacia ese punto, y se dará paso a la exposición de la historia de la construcción en el siguiente orden:

1. Esfuerzos vecinales por lograr un templo en el barrio, llegada de la congregación Maryknoll, obtención del terreno.
2. Explicación sobre lo que es la integración de las artes plásticas y el rol que desempeñaron cada uno de los participantes en el equipo creativo.
3. Características generales de los componentes estructurales del templo (constatación del comportamiento de la luz en el templo).
4. Adolfo Winternitz y la escultura del altar: Explicación formal y la representación del *Tetramorfus*, el material y la técnica de vaciado y finalmente, el valor de la escultura para la obra del artista (Es una de las tres esculturas desarrolladas por Winternitz en su vida).

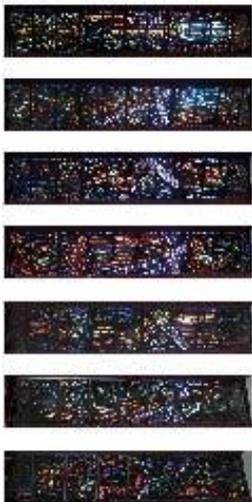
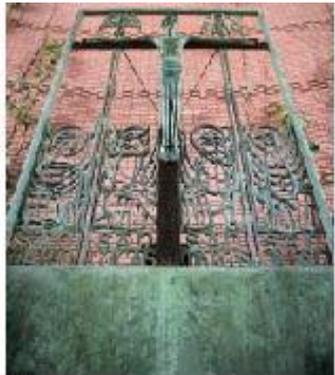
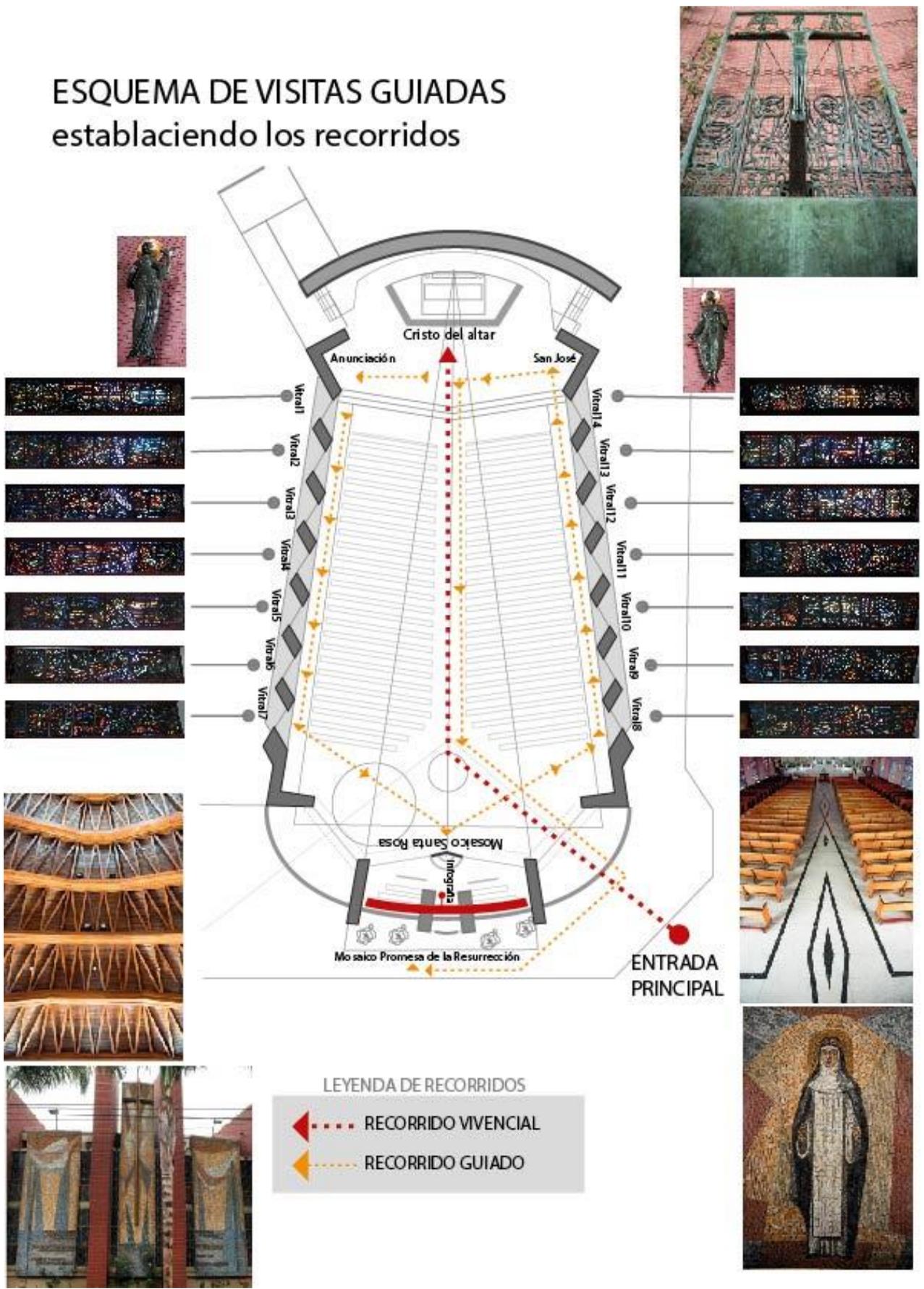
5. Presentación de las esculturas laterales del escultor Joaquín Roca Rey: Análisis formal y estilístico, y el valor de las esculturas en la historiografía del autor. Explicación del rol que cumplen ambas esculturas laterales respecto al altar y su relación temática con el cristo.
6. Explicación de la técnica general de los vitrales y análisis formal y estilístico del conjunto de vitrales.
7. Observación y develación del mensaje que preparó Winterniz en cada uno de los catorce vitrales. (El recorrido se inicia al lado derecho del altar y discurre por la parte lateral terminando en el catorceavo vitral que queda al lado derecho del altar.
8. Explicación de la importancia de los vitrales y de su valor para la historia del arte mundial.
9. Recorrido de espaldas al altar, para explicar el plan de los artistas, respecto a la experiencia de luz que crearon para los asistentes al momento de recibir la comunión. A lo largo del pasillo, se explicarán también los rosetones y la presencia del espacio en el que se encontraba originalmente la “sala del silencio”, explicando su función.
10. Al Culminar el pasillo central, se hará un análisis formal y estilístico del mosaico de Santa Rosa de Lima, se explicará la relación y función que cumple respecto al complejo artístico completo y se resaltarán su valor artístico explicando además que Winternitz se desarrolló como artista en los talleres del mosaico de Roma.
11. Explicación de la propuesta figurativa y la no figurativa y la posición de la iglesia católica frente al tránsito del abandono artístico de la forma del arte sacro preconiliar.
12. Se dirigirá al grupo de asistentes al exterior del templo, para hacer la explicación formal y estilística del Mosaico de la fachada. En el orden iconográfico de la obra completa, el mosaico representa la quinceava estación del *Vía Crucis* porque es la promesa de la resurrección. Se establecerá la relación que tiene el mosaico de la resurrección con el

mosaico de Santa Rosa de Lima y se resaltar  el valor de la obra a nivel artístico y religioso (El Concilio del Vaticano II), pues es el punto culminante de la visita guiada.

13. De despedida, se comentar  que al fondo de lo que era la “sala del silencio”, se encuentra la infografía que contienen el esquema de toda la información que se ha brindado en la visita guiada para que la visiten cuando quieran o para que la puedan ver con sus familiares posteriormente.

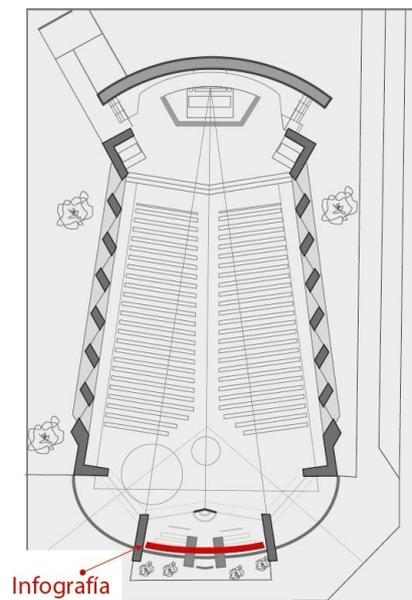
Se estima que la actividad completa tiene una duración de dos horas, pero la redacción del discurso de los guías, estará basada en un lenguaje muy simple y explicativo en el que se evitar  expresiones muy técnicas que, además, contengan pausas entre punto y punto, para absolver dudas y estimular la participación de los asistentes.

ESQUEMA DE VISITAS GUIADAS establaciendo los recorridos



9.- Contenido de la infografía

La infografía estará ubicada en el fondo de la “sala del silencio”, el tablero estará segmentado en tres partes y debe ser muy esquemática y amigable, debido a que el Vicario desea que la lectura de ésta infografía sea incluida en la catequesis que brinda la parroquia y en el curso de religión que reciben los estudiantes del cuarto grado de primaria en adelante.

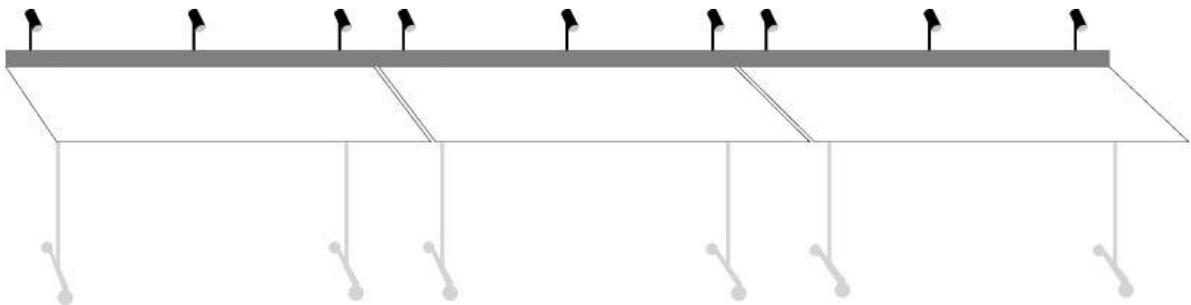


Es importante también considerar que en el público objetivo de la infografía se encuentran las personas de la tercera edad, motivo por el que los textos que acompañen los infogramas, serán breves y en un tamaño de letra mediana a grande.

Por su segmentación en tres partes, la infografía, contará con tres partes también:

1. Línea de tiempo: Servirá para esquematizar la historia de la construcción del templo, la línea de tiempo se iniciará en el año en que la comunidad contactó a la congregación Maryknoll (1948) y llegará hasta la entrega del mosaico de la fachada (1964). La línea de tiempo abarcará ocho fechas hito.

2. El equipo de trabajo, la integración de las artes plásticas y la conceptualización global de la obra: Se presentará una sumilla para cada participante, incluyendo al párroco y se desarrollará una lista de todas las consideraciones que se tomaron en cuenta para la producción de la maqueta inicial, se terminará ésta parte con la descripción espacial general lograda.
3. Análisis formal y estilístico de la propuesta estructural (Columnas, techo, pisos, materiales, etc.) y análisis formal y estilístico de cada una de las obras de arte en el mismo orden en que se explicarán en la visita guiada (Retablo del altar con la explicación del *Tetramorfus*, Virgen de la Anunciación y San José, los catorce vitrales con sus respectivos mensajes, rosetones, mosaico de Santa Rosa de Lima y mosaico de la fachada). La tercera parte culminará con un listado de los argumentos que por los que la obra tiene valor histórico, religioso, artístico y social.



Se estima que el tablero total de la infografía debe ser móvil. Medirá 7 metros de ancho por 0.9 metros de alto, la estructura permitirá que el tablero se muestre en un ángulo de 30 grados y contará con un sistema de iluminación que será parte de la estructura de atriles, debido a que el párroco tiene planes para recolocar la infografía en momentos en los que se den actividades relacionadas con el tema en el auditorio del colegio.