

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO**



**Atmósferas cromáticas, luz y color: exploración del arte vitral en el espacio arquitectónico, tres aproximaciones a los vitrales limeños de lo moderno a lo contemporáneo**

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

**AUTOR**

Daniel Barrón Cruz

**CÓDIGO**

20150915

**ASESORES:**

Víctor Ramiro Mejía Ticona  
Elio Miguel Martuccelli Casanova

Lima, octubre, 2022

## Resumen

En las últimas décadas, el arte vitral pierde su presencia y relevancia en el panorama arquitectónico en Lima. La prueba de esto se manifiesta a través de un análisis histórico y crítico de tres vitrales en edificios construidos y diseñados en momentos distintos de la arquitectura peruana, que abarcan desde la modernidad hasta la contemporaneidad. El análisis de estos tres casos está relacionado a los vínculos que comparten el arte y la arquitectura: conceptualización, materialidad y experiencia espacial. Estos conceptos evidencian de manera irrefutable la unión que comparten estos dos campos cuando coexisten en un mismo espacio. El objetivo principal es vislumbrar la importancia del arte vitral en el proceso de diseño de la arquitectura, eliminando así la brecha de diseño que divide progresivamente estas dos profesiones debido a las preconcepciones de la sociedad contemporánea.

**Palabras clave:** arte, arquitectura, luz, vidrio pintado, Perú

## Abstract

Over the last decades, the art of vitralism seems to be vanishing from the architecture panorama in Lima. This can be attested through an analysis of three buildings designed and built in three different moments of Peruvian architecture that goes from the modern architecture to the contemporary architecture. The analysis is strictly related to the bond between art and architecture and establishes three common aspects between vitralism and architecture: concept, materiality and spatial experience. These concepts help us to understand the undeniable link that is created when these two fields coexist in one space. By doing so, the main purpose is to highlight the importance of vitralism in the design process of the architectural field, overcoming the design gap that is progressively growing between these two professions due to the preconceptions of the contemporary society.

**Keywords:** art, architecture, light, stained glassed, Peru

## Atmósferas cromáticas<sup>1 2</sup>

Luz y color: exploración del arte vitral en el espacio arquitectónico, tres aproximaciones a los vitrales limeños de lo moderno a lo contemporáneo

En la arquitectura siempre ha existido una brecha de diseño, especialmente entre el arte y la arquitectura. El contacto entre estas dos se denominó interrelación artística o integración del arte en la arquitectura para quienes insistían en demarcar la diferencia entre ambas profesiones. Una de sus manifestaciones se da a través de la luz, que es un elemento de diseño imprescindible para los arquitectos y se compatibiliza con los artistas al concebir una ventana como un vitral (Corrodi y Spechtenhauser, 2008). La importancia radica en la percepción distorsionada que tenemos de un espacio al insertar una variable cromática, cambia nuestra forma de interpretar la luz. Lo incuestionable es que los vitrales son piezas arquitectónicas, no son un ornamento cuyo único fin es estético. Los artistas que diseñan vitrales no solo imaginan y plasman una imagen en vidrio, sino que crean a partir de múltiples técnicas un cuerpo traslúcido que permite dotar de una corporeidad cromática los haces de luz naturales o artificiales.

En el Perú, el arte vitral estuvo atado desde sus inicios a una concepción religiosa. Este vínculo cultural entre los vitrales y lo sacro hizo que se entendieran como cuadros con motivos bíblicos que se alejaban de una concepción arquitectónica. Sin embargo, el arte siempre se encuentra sujeta a cambios de distintas dimensiones y los artistas siempre empujan los límites de sus disciplinas. Los vitralistas<sup>3</sup> no tardaron en cambiar el orden de las cosas e incursionaron más en el vitral para poder vislumbrar los haces de la luz con motivos más abstractos. Uno de los grandes vitralistas fue Adolfo Winternitz (1906-1993), quien tuvo una fascinación por la interrelación de las artes e impulso los vínculos del arte al empujar los límites culturales establecidos mediante la creación de edificios donde arquitectos y artistas trabajarán en paralelo.

Esta investigación se centra en exponer, a través de un análisis espacial y de diseño, como el arte vitral es concebido por los artistas, en diálogo con los arquitectos, como una pieza fundamental que carga un mensaje y se transmite a través del vínculo que establecen la luz, el color y el espacio construido en un diálogo permanente. Los aspectos técnicos de la luz o la estética de los vitrales no serán considerados en la investigación puesto que presuponen factores de los cuales se podría prescindir o intercambiar y el espacio aún existiría (Laganier y Van der Pol, 2011:17). Lo relevante aquí es la experiencia que se crea a partir de un entendimiento en paralelo de los tres elementos previamente mencionados.

Si bien son muchos los vitrales producto de esta interrelación artística, los escenarios arquitectónicos a analizar son el ejemplo de tres vitrales que se conciben de una manera

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue el resultado de un trabajo de investigación y un interés personal por el arte en la arquitectura

<sup>2</sup> Daniel Barrón Cruz, estudiante de la facultad de arquitectura y urbanismo en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

<sup>3</sup> El vitralista es el artista que se dedica a la creación, concepción o diseño de vitrales a partir de sus múltiples técnicas, más no necesariamente de su construcción.

distinta en tres momentos distintos. Por lo tanto, los edificios analizados son: la Parroquia Nuestra Señora de Guadalupe, la vivienda Lettersten y por último la Iglesia Evangélico Luterana del Perú (IELP). La particularidad de los tres casos de estudio reside en las distintas situaciones en las que el artista tuvo que dialogar con la arquitectura, pero también es particular la similitud que poseen al ser tres vitrales de artistas con una formación similar.

### **De lo internacional a lo nacional: el debate Internacional de arte y arquitectura y su impacto en la arquitectura peruana moderna**

Es claro que la idea de integrar la arquitectura con las artes plásticas se ha manifestado de múltiples formas a través de la historia. Sin embargo, históricamente existe un punto de quiebre donde la interrelación de las artes cobró un mayor apogeo. En 1920, durante la modernidad, el arquitecto Gropius junto con un grupo de arquitectos y artistas plásticos, en el Bauhaus de Weimar, señalan la falta de unidad creativa en los edificios y destierran la ornamentación decorativa de la arquitectura. (Winternitz 2013, 191) En 1925, Le Corbusier, gran representante internacional del modernismo, publica su libro *L'Art décoratif d'aujourd'hui (The Decorative Arts of Today)* y expone una nueva idea de estética que buscaba reconfigurar el vínculo entre el diseño, el arte y la arquitectura. Sostenía que el arte y la arquitectura eran roles distintos que, al vincularse, debían adecuarse más al estilo de vida moderno que el denominaba como “the age of the machines” (Fijalkowski, 2017: 1055). El Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) creó por su parte una comisión llamada: Relación de las artes plásticas: colaboración mutua entre arquitectos, pintores y escultores. En 1949, el séptimo congreso se realizó en la ciudad de Bérgamo (Italia) y tuvo como uno de los temas principales la ‘Síntesis de las artes mayores’.

La traslación de esta modernidad se manifestó de manera directa en Lima, que atravesó un proceso de negociación cultural muy complejo que se ve reflejado en los edificios construidos durante la modernidad y reflejan la esencia del sincretismo local cargado de una riqueza y complejidad propia de sus múltiples patrones culturales (Kahatt, 2011:85). La Agrupación Espacio<sup>4</sup> fue aquella que propago el movimiento moderno bajo ideales que se adecuaban al caso nacional. En la arquitectura, el movimiento moderno se empeñó en mantener un estilo sobrio y preciso, en el que la pintura y la escultura podían integrarse. Luis Miró Quesada<sup>5</sup> sostenía en sus artículos que la contribución del arte debía ser mesurada y subordinada en beneficio de la arquitectura. (Martuccelli, 2000:218) Es decir, la arquitectura debe ser pensada y construida primero para que luego el arte la complementa al introducirse en el espacio sin ser codependientes uno del otro.

En el arte, el apogeo del arte vitral se debe a los incansables esfuerzos de Winternitz por demostrar la integración de las artes mediante su obra y su pedagogía. Los periódicos locales como El Comercio y Expreso difundían su obra internacional y nacional bajo el nombre de: “El vitral contemporáneo”. Es necesario resaltar la influencia de Fernando de Szyszlo, quién impulso el movimiento abstracto e influenció las obras de Winternitz. En el campo pedagógico, existe una fuerte relación con la labor de Joseph Albers en la Bauhaus, ya que compartían los mismos ideales: integrar las artes y crear un lenguaje colectivo entre arte y arquitectura (Szyszlo, 1977:16-19).

---

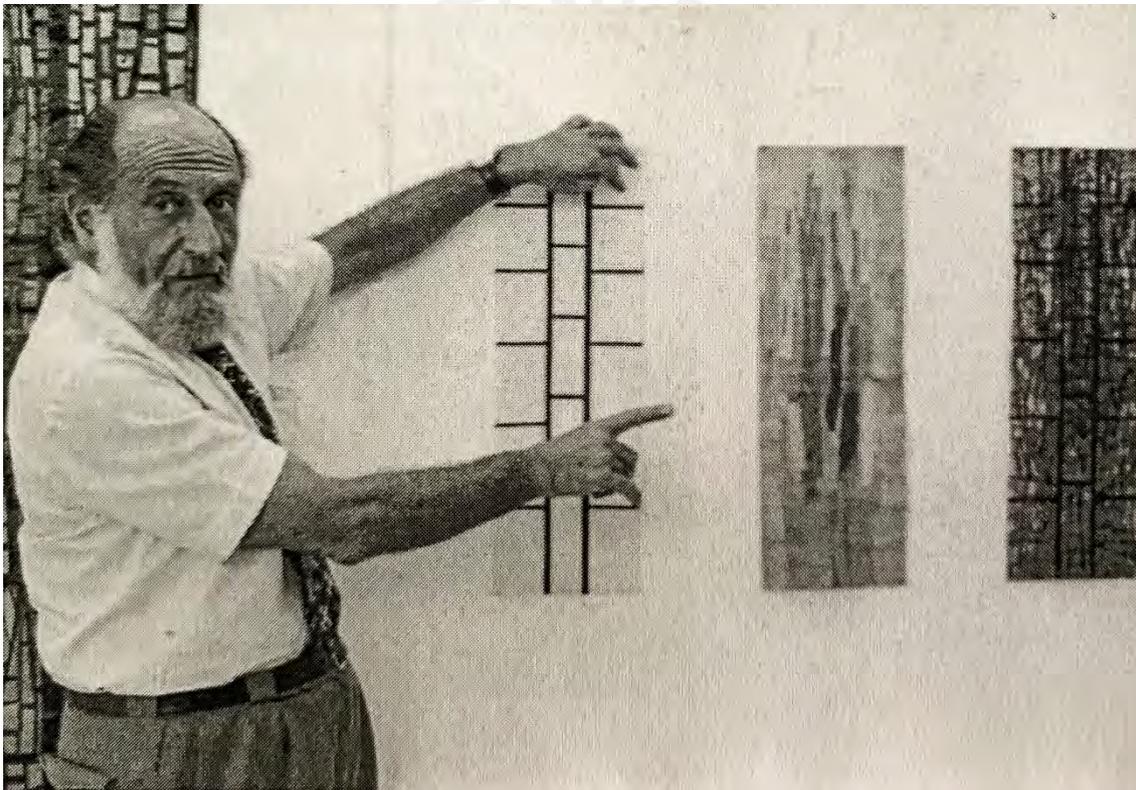
<sup>4</sup> La Agrupación Espacio fue un grupo de jóvenes arquitectos y artistas que promovían el movimiento moderno en el Perú.

<sup>5</sup> Luis Miró Quesada (1914 - 1994), arquitecto peruano y precursor del movimiento moderno.

La fusión de las tres artes esenciales de la plástica en una sola concreción: arquitectura, pintura y escultura tienen esencialmente un mismo fin. Es lógico estén unidas, amalgamadas y emulsionadas en una fórmula que está por venir, y cuyos balbuceos ya se advierten entre los artistas más atentos a la contemporaneidad (Winternitz, 2013:207).

### **Interrelación artística: las tres oportunidades de los vitralistas en el panorama arquitectónico**

Para entender la estrecha conexión que existe entre el arte y la arquitectura es fundamental entender lo que es la integración o interrelación artística. La interrelación artística se da cuando el arte al entablar contacto con otra rama, ya sea desde su concepción o posterior a esta, crea algo en específico. Por ejemplo: cuando un artista es llamado para elaborar un vitral, el artista reinterpretará una ventana y por consiguiente interpretará la arquitectura del espacio donde está el vano. El valor de una obra integrada no se encuentra en su propia belleza, sino que recae sobre la armonía del vínculo con el “otro” (Winternitz 1992, 40).



**Figura 1:** Adolfo Winternitz en su curso Integración de las artes<sup>6</sup>, 1986. Fuente: Textos-arte: 70 años de artes plásticas en la PUCP, fotografía por: Alicia Benavides.

Es imprescindible entender el momento en el que se plantean los vitrales en la arquitectura, puesto que los vitralistas siempre afrontan diversas posibilidades de colaboración. Winternitz (Fig. 1) define tres tipos de colaboración en toda creación de un vitral: la colaboración perfecta, imperfecta y por invitación. La colaboración perfecta se define como aquella donde el arquitecto y el cliente, antes de comenzar a dibujar los planos de un edificio, piden la colaboración de un artista para que conciba en paralelo con el arquitecto los vitrales de un edificio. La colaboración imperfecta se da cuando los

---

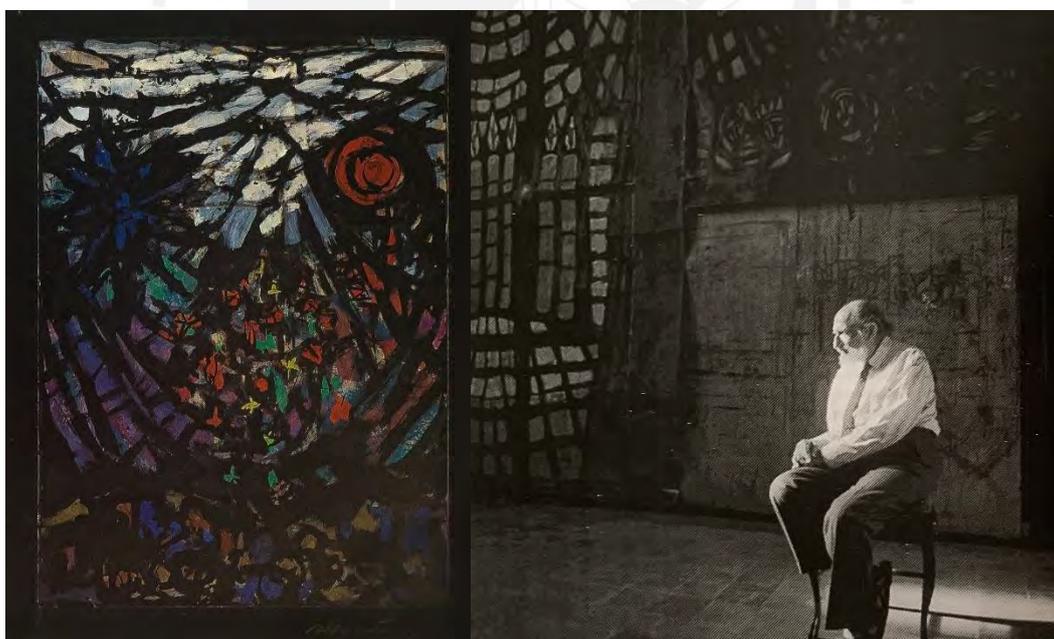
<sup>6</sup> El curso de integración artística, fue un curso introducido por Winternitz a la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), en la foto el artista explica: el armazón (arquitectura), la armonía cromática (arte) y la interrelación entre ambas.

planos o los cascos de un edificio se han definido, en este momento aún es posible que se den algunos cambios en el edificio que permitan una mayor integración. La colaboración por invitación, es aquella donde el edificio se encuentra terminado y el artista se adapta a las indicaciones del cliente y a la arquitectura del espacio (2013: 194).

Sin embargo, en la actualidad existen más pruebas de obras integradas que se dieron de un modo distinto y aún no han perdido su valor como componente de un espacio. Las tres aproximaciones que se analizarán se pueden definir como tres momentos diferentes: la integración, la interpretación, y la adaptación consensuada. La integración puede entenderse como la colaboración perfecta o imperfecta definida por Winternitz. Por otro lado, la interpretación se define como la instalación de un vitral a partir del diálogo entre un cliente y un arquitecto sin la participación del artista que lo diseñó. Por último, la adaptación consensuada es aquel momento donde el vitral que se instala en un espacio es el producto de un concurso de arte donde el arquitecto forma parte de este.

Los vitrales de la Iglesia Nuestra Señora de Guadalupe son una integración dentro del espacio arquitectónico, se diseñaron cuando el casco del edificio se había construido. Los vitrales de la vivienda Lettersten son el producto de una interpretación, se pensó su integración al ampliar una vivienda moderna en 1998. El vitral de la IELP fue el producto una adaptación consensuada, se realizó un concurso de arte en el 2014 donde el ganador fue Ricardo Wiese.

### **Procesos del vitralista: concepción e innovación del arte en armonía con la arquitectura**



**Figura 2:** A la izquierda, “El sol negro, luna de sangre y la caída de los astros” de la serie *Apocalipsis*. Fuente: *Winternitz: Viena 1906-Lima 1993: muestra antológica* (De Ferrari, 2006). A la derecha, Adolfo Winternitz sentado en su estudio, 1986. Fuente: *Textos-arte: 70 años de artes plásticas en la PUCP*, fotografía por: Alicia Benavides.<sup>7</sup>

El primer caso de estudio se trata de un vitral elaborado por Winternitz, artista que por su misma vocación como docente ha dejado en sus escritos una descripción literal

<sup>7</sup> Winternitz mostraba en sus obras la idea de una grilla estructural negra, similar al plomo que ensambla los vitrales, puestas sobre un paisaje generando así un cuadro abstracto.

acerca de sus procesos creativos. Su labor se realizó en el campo del arte sacro y de la educación artística<sup>8</sup>, elaborando: murales, mosaicos, pinturas y vitrales. Su objetivo principal era plasmar la esencialidad, pureza, sintetismo, y espiritualidad a través de su obra (Saavedra, 1994: 24). En uno de los pasajes de su libro *Memorias y otros textos*, sostiene que:

El arte es, ante todo, una experiencia compartida que afirma la presencia humana: la acumulación de experiencias, el trasfondo de una visión fulgurante y perenne. Por ello el peligro de la decoración radica en la superficialidad que pueden asumir las formas y el color si no llegan a instalarse en un espacio que desborde lo anecdótico o lo local: allí donde las sociedades instalan acompañadas por el paisaje y el clima, lo profundo y lo universal se ha impregnado en la cotidianidad. (Winternitz, 2013: 153).

Winternitz afirma que los colores son una expresión de lo sensorial. Se manifiestan a través de armonías de colores planos, con un valor absoluto; o a través de colores transformados, con valores relativos que pueden ser desintegrados por fenómenos luminosos (1994:14). Devuelve a las iglesias modernas una interpretación armónica con las visiones plásticas y las técnicas de su tiempo y crea atmósferas de meditación, evocando la sacralidad con símbolos cristianos imperecederos (Ferrero, 1968:61).

En el proceso de concepción, lo primero que tomaba en cuenta era un temario, para tener un “contenido” o soporte y que el vitral no sea un ornamento caprichoso producto de formas aleatorias. Luego, anotaba colores, dibujos, ritmos y formas para establecer lo artístico. Dentro de estos dibujos, la idea del armazón era una pieza esencial, él buscaba la previsualización de una pieza “terminada” y el ritmo del armazón reforzaba la expresión del vitral dándole mayor valor arquitectónico. Posteriormente, se mezclaba el armazón con una armonía de colores que respondían a la metáfora del contenido, dando paso así al boceto. El último paso del proceso tiene que ver con el desarrollo de un cartón a escala real (Fig. 2) donde se pinta el boceto, para luego ser entregado a un artesano que ejecute la obra (Winternitz, 2013: 195 - 198).

La concepción del vitral parte de crear un juego entre lo estructural y lo no estructural, jugar con la reacción óptica y emocional del espectador a través de ritmos y colores (Morimoto y Guerra, 1991:73). Los tres vitrales centrales crean un primer impacto en el espectador, los tonos cálidos y fríos predominantes respectivamente a los extremos se encuentran en perfecta armonía con el vitral central (Acha, 1994:20). El contraste juega con el brillo predominantemente amarillo que inunda al altar como una cascada de luz espiritual. Los vitrales laterales acompañan la centralidad del espacio al iluminar la estructura con tonos suaves de una misma paleta de colores. El espectro cromático permite al espectador sumergirse en emociones que desbordan la imaginación, haciéndolo olvidar su conciencia terrenal.

---

<sup>8</sup> Fue profesor, decano y fundador de la Facultad de Artes de la PUCP en 1939.



**Figura 3:** A la izquierda, vitral de Szyszlo en la Vivienda Lettersten. Fuente: Foto propia (2019). A la derecha “Mar de Lurín” (2014) cuadro Szyszlo de la serie *Transhumantes*. Fuente: Fernando de Szyszlo: *Elogio de la Sombra*, fotografía por: Daniel Giannoni y Mariano Costa Peuser.<sup>9</sup>

El segundo caso de estudio se trata de dos vitrales elaborados por Fernando de Szyszlo, artista plástico que impulsó el movimiento abstracto y la vanguardia en el Perú como miembro de la Agrupación Espacio. Para Szyszlo la pintura es una extensión del humano para poder representar lo surreal del propio pensamiento. No se trata de representar lo tangible sino de interpretar aquello intangible, los pensamientos que inundan la mente. Muestra desde sus primeras obras una fascinación por las culturas prehispánicas como el arte Chavín, Chancay y Paracas (Fig.3). Revalorizar el arte primitivo, implica entender al artista preocupado por fuerzas ocultas. No existía una preocupación en representar la naturaleza que lo rodeaba sino de mostrar el espíritu que poseía, expresado a través de su cosmovisión, sus mitos y su filosofía (Szyszlo, 2012: 31-65).

Es necesario citar la mirada de Szyszlo sobre su propio trabajo, tal como lo hace en el libro *La vida sin dueño: Memorias*, donde afirma que:

Mi pintura suele dar una sensación de espacio, hay cosas sólidas y otras que son aire. En los últimos veinticinco años las relaciones entre las figuras que utilizó son distintas, dependiendo de si las escenas ocurren en espacios abiertos, en paisajes o en sitios cerrados. Los espacios cerrados son algo opresores, son el escenario en el que algo va a suceder (...). En el paisaje se tiene la sensación de que el horizonte se va. Es la percepción de infinitud que dan los desiertos y el mar. En mis pinturas el espacio es importante porque actúa sobre las formas o figuras que contiene. (Jarque, 2016: 153)

Elaborar un vitral implicaba materializar la luz y envolver a la persona en sus propios pensamientos (Sologuren, 2006:41), no elaboraba un vitral con fines comerciales ni con un carácter sacro, sino que se trataba de un arte surreal. Como Szyszlo sostiene: “Lo que no soporto es que la pintura se apoye en un afán comercial o meramente ornamental” (2016:161). Se le permitió experimentar con el vidrio templado al elaborar

<sup>9</sup> Al comparar un cuadro y un vitral de Szyszlo podemos ver una misma paleta de colores y una misma simbología, una especie de tótems con ojos circulares rodeados de un rojo intenso.

un pabellón para el BCP, expuesto en la Feria Internacional del Pacífico / Hogar<sup>10</sup> en 1965. Trasladar un lenguaje tan sólido como el Szyszlo a un vitral implica pensar en estrategias novedosas, pero como él sostiene: “Pintar es como encender la luz en un cuarto donde la penumbra veía las más fantásticas figuras (...). Mi obra es una carrera hacia atrapar nuevas ensoñaciones” (2016:163).

La concepción del vitral reposa sobre la intensidad del vitral rojizo en contraste con la neutralidad del gris claro del otro vitral. La sinergia de ambos vitrales se da debido a su carácter simétrico, ambos se conectan sin tener que establecer un contacto físico directo. Respecto a sus formas, el lenguaje de Szyszlo es indiscutible, su simbología prehispánica nos conecta con la historia de nuestro territorio. Los círculos y las líneas verticales hacen parecer de los vitrales una especie de telar que refulge con la iluminación artificial.



**Figura 4:** En la parte superior, “Cerro Cortado” (2017) cuadro de Wiese de la serie *Década Reciente*. Fuente: Portafolio Wiese, fotografía por: Daniel Wiese. En la parte baja, imagen final del vitral del IELP Fuente: Artesanos Don Bosco, Angelo Colombo.<sup>11</sup>

El tercer caso de estudio se trata de un vitral elaborado por Ricardo Wiese, artista plástico que posee una fuerte conexión con el paisaje peruano y sus interpretaciones a

<sup>10</sup> La Feria Internacional del Hogar / Pacífico se realizaba de manera anual, en el distrito de San Miguel. Reunía empresas nacionales e internacionales de todo tipo de índole recreativo, gastronómico, comercial y artístico. Cerro sus puertas por ultima vez en el año 2003

<sup>11</sup> La comparación entre ambas imágenes, busca mostrar la semejanza de una paleta de colores que el autor afirma es parte de su impronta y su lenguaje como artista.

través del arte prehispánico. Wiesse sostiene que la luz nos relaciona física y espiritualmente con el mundo, de tal modo que lo percibido con claridad posee en sí mismo una carga difícil de expresar. Es decir, uno puede pintar o describir un paisaje, pero esto será siempre una interpretación personal puesto que la complejidad presupone en sí mismo está fuera de la comprensión humana. La interpretación de Wiesse del paisaje muestra una comprensión de los tonos claros y oscuros que definen una forma, es así que su pintura y sus murales se transforman en vehículos para transmitir emociones e interrogantes sensibles acerca de nuestro propio existir (Fig. 4).

Wiesse sostiene que: “(...) el paisaje peruano puede ser entendido como el ámbito natural en relación con el cual se han ido gestando diversas manifestaciones artísticas y construcciones simbólicas del territorio” (2005: 8). Él afirma que todo artista siempre se ve influenciado por el paisaje, la síntesis de la mirada se refleja en la paleta de colores. Es decir, la gama cromática que un artista elija está siempre vinculada a la experiencia personal. En el caso de Wiesse, la paleta proviene del atardecer limeño de Barranco.

La concepción del vitral del IELP reposa sobre la cruz, descentralizada del conjunto y ubicada estratégicamente sobre el altar. Sus tonos cálidos y brillantes contrastan con los azules que se desvanecen en la periferia. Los tonos azules y morados son un reflejo de dos momentos en el atardecer veraniego de Lima y nos conectan con aquel inmenso vacío: el cielo. La horizontalidad del vitral se ve atravesada de manera drástica por aquella verticalidad que introduce la cruz. Aquel simbolismo puede interpretarse de múltiples maneras, la sutileza del vitral radica en su juego de colores que sugiere siempre una connotación positiva sobre una negativa o una armonía total en un espacio sacro despojado de múltiples ornamentos religiosos. Lo trascendental de todas las interpretaciones es la luz indirecta sutil que ingresa al espacio y crea un balance cromático en el espacio.

### **La materialización de la luz: de las técnicas de construcción y representación gráfica de los vitrales**

Para que la idea de un vitral pueda materializarse se debe siempre tener en cuenta la técnica con la que se elaborará. En el arte vitral, siempre se habla de la autenticidad de las técnicas, catalogando positivamente a aquellos vitrales que se apeguen a la técnica más conocida: el vidrio fundido. Los tres vitrales centrales del primer caso de estudio fueron elaborados con esta técnica. La técnica del vidrio fundido consiste en unir múltiples fragmentos de vidrio de distinto espesor a través de varillas de plomo. El espesor del plomo y del vidrio podía variar en toda la composición de un mismo vitral lo cual le permitía a los artesanos y artistas una mayor libertad. Los pedazos de vidrios solo se podían fabricar en dimensiones pequeñas y de desigual espesor. Como consecuencia, cuando la luz atravesaba un vitral sus fragmentos no quebraban la luz de manera homogénea (Winternitz, 2006: 25). Es por esto que, al observar vitrales elaborados con esta técnica podemos ver múltiples centelleares de un mismo rayo de luz. Esta técnica no buscaba ser perfeccionista, puesto que al ensamblar las piezas siempre existía un margen de error creando ciertas imperfecciones mínimas en el vitral. Podemos apreciar tres vitrales elaborados con esta técnica en nuestro primer caso de estudio, ubicados sobre el altar.

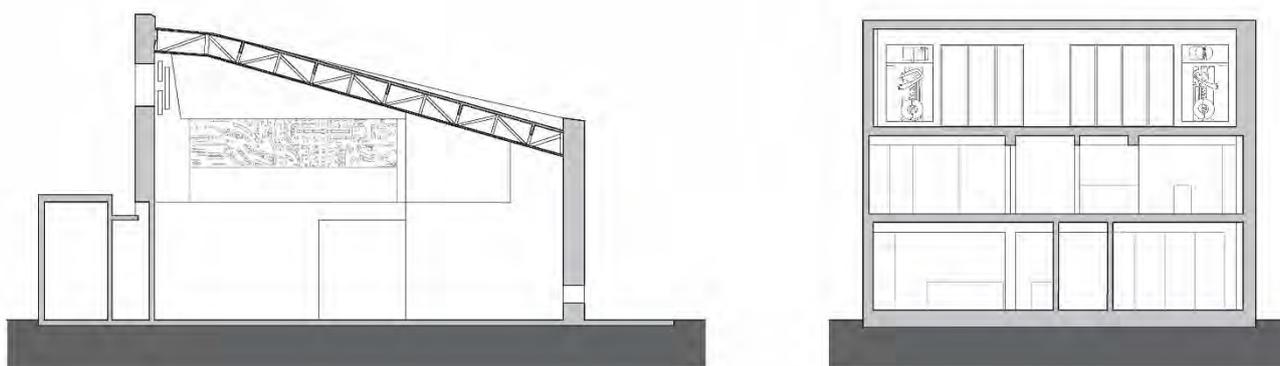
Por otro lado, la modernidad estuvo fuertemente marcada por una nueva materialidad: el concreto. Como toda arte, el arte vitral encontró en la modernidad una nueva oportunidad de adaptarse, reemplazando el plomo por el concreto armado. La incursión del arte en esta nueva materialidad llevó a los vitralistas a experimentar, creando de

esta manera: el vidrio cemento. Es en este quiebre donde se introduce dos de los casos de estudio: los seis vitrales de la fachada de la Iglesia Nuestra Señora de Guadalupe y el vitral del altar en la IELP.

La técnica del vidrio cemento combina bloques de vidrio grueso cortados con cemento armado de un mismo espesor. En la actualidad los bloques de vidrio se pueden fabricar en distintas dimensiones, siendo la más común la de veinte por veinte o veinte por treinta centímetros. Antes de ser colocados en un molde para que formen parte del encofrado, los bloques de vidrio se labran con cincel. Se convierten en pequeños prismas donde las superficies del perímetro son irregulares. Cuando los rayos de sol atraviesan estos prismas, la luz se quiebra y genera un brillo que los asemejan a las piedras preciosas.

Sin embargo, no todo vitral de la modernidad fue elaborado con la técnica de vidrio cemento. Siempre existen corrientes alternas, personas que experimentan con nuevas técnicas. Tal es el caso de Szyszlo, que elaboró una serie de vitrales junto con la fábrica TTX<sup>12</sup> que conformaban el pabellón para la Feria Internacional del Hogar previamente mencionado. No es necesario desdeñar todas aquellas técnicas del vitral que no se apeguen a una tradición ni a un movimiento, por el contrario, se deberían entender cómo innovaciones. Es lógico que en el campo artístico existan nuevas formas de pensar un objeto. Tal como sostiene Winternitz: la mente del hombre se guía a través de los medios materiales hacia una existencia más allá de la materia (2013: 209).

Los dos vitrales de la vivienda Lettersten no poseen rastro alguna separación en la parte frontal. Se trata de dos grandes superficies de dos metros de alto por un metro de ancho, empotradas a la pared a través de unas platinas de acero ubicadas en el perímetro posterior del vidrio templado. Respecto al proceso de creación de los vitrales, el espesor del vidrio parece ser el producto de una aglutinación de capas, donde la pintura se impregna sobre una de las capas mas cercanas hacia la superficie. La parte trasera del vitral tiene una textura granulada que incremente la vibración lumínica que produce el vidrio templado.



**Figura 5:** A la derecha, fragmento del corte transversal de la IELP que mira hacia el altar. A la izquierda corte transversal de la vivienda Lettersten. Fuente: Planos elaborados por el autor (2019).<sup>13</sup>

<sup>12</sup> La fábrica TTX S.A. fue la primera fábrica de vidrio templado en el Perú. Arquitectos reconocidos como: Emilio Soyer, Rodrigo Mazuré y Miguel Cruchaga.

<sup>13</sup> Los planos elaborados fueron una superposición de los planos de arte pertenecientes a los vitrales y los planos de arquitectura recogidos del estudio OBRA (Oscar Borasino y Ruth Alvarado) y de la arquitecta Stephanie Quintana. El fin es mostrar la compatibilidad que existe

A pesar de la diferencia entre ambas técnicas de construcción, es interesante observar cómo ambos espacios dedicados al vitral se encuentran representados de la misma forma en sus respectivos planos de construcción. En la arquitectura se entiende el espacio del vitral como un vano enteramente vacío, esta representación de dibujo bastante inexacta permite pensar que los vitrales no poseen ninguna jerarquía dentro del espacio. La reconstrucción de ambos planos (Fig. 5) permite entender los llenos y vacíos que crea la técnica del vidrio cemento, mientras que en el otro caso los vitrales de vidrio templado parecen ser cuadros de arte que no obedecen a ninguna geometría.

### **Corporeidades cromáticas: análisis espacial, de la innovación y diseño de los vitrales en los espacios arquitectónicos**



---

entre ambos planos y al mismo tiempo la diferencia formal producto de las técnicas de construcción.

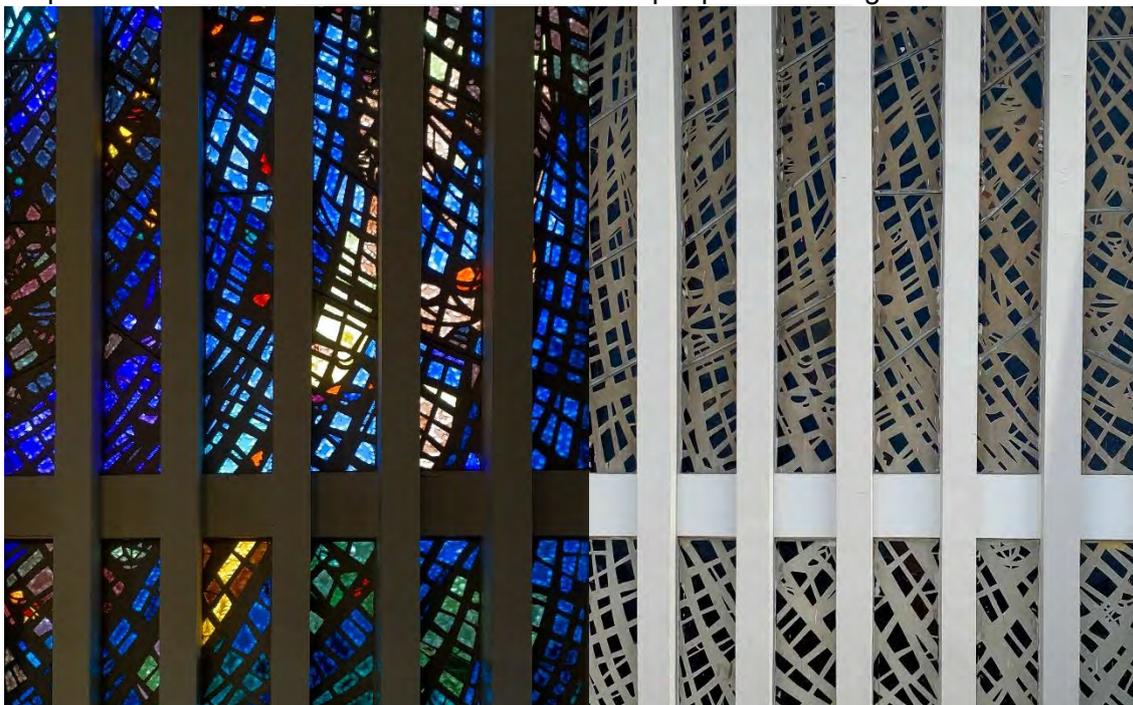
**Figura 6:** Vista desde el ingreso Principal, Parroquia Nuestra Señora de Guadalupe en Balconcillo, Distrito de La Victoria, Lima. Fuente: Foto propia (2019).

**Figura 7:** A la izquierda, vista interior del vitral en el ala izquierda de la nave secundaria. A la derecha, vista exterior del mismo vitral en la elevación de la Parroquia Nuestra Señora de Guadalupe, Distrito de La Victoria, Lima. Fuente: Foto propia (2019).

El primer caso de estudio es la iglesia parroquial Nuestra Señora de Guadalupe, en este espacio se pueden apreciar seis vitrales en vidrio-cemento en ambas fachadas laterales y tres vidrios emplomados sobre el altar diseñados por Winternitz. La parroquia es una muestra perfecta de como el vitral logra crear muros sólidos y opacos hacia el exterior que encierran la espiritualidad de la cultura religiosa (Fig.7). Se crea un espacio de carácter sacro mediante el juego perceptual del recorrido que se da a partir de los quiebres del edificio y del ritmo de la estructura. La grilla estructural del edificio y del vitral parecen ser parte de un mismo casco. La atmósfera dentro de este espacio se crea a partir dos momentos: uno dinámico y uno estático.

El momento estático se da a través de la estructura del espacio aparentemente sencilla. Los elementos no estructurales crean la ilusión de ser parte de los pórticos estructurales que reflejan los haces de luz en todo lo alto de sus columnas (Fig.6) configurando un ritmo similar al de los vitrales. Se crean espacios virtuales entre los vitrales de las fachadas, espacios bañados por haces de luz que crean una armonía cromática. Al salir del edificio se perciben los dos vitrales curvos de la fachada que poseen una sobriedad respecto al conjunto, permitiendo así una lectura cálida del exterior.

La versatilidad espacial se crea a través del tiempo y la fuga del espacio. El espacio adquiere un dinamismo debido a su orientación que permite el ingreso luz natural a lo



largo del día. La lectura o visión del espacio es irrepitible, siempre observamos de manera diferente los vitrales (Gazzolo, 1986: 65). La fuga despierta una inmediata curiosidad en el espectador al tener dos bifurcaciones de la nave y se acentúa con techos inclinados. La misma fuga que despierta ese crisol cromático es muy sencilla y al mismo tiempo muy delusoria. Al adentrarse en la nave se van descubriendo los vitrales que iluminan la verticalidad de los pórticos. Los vitrales se muestran en su

totalidad solo al observarlos de manera perpendicular, logrando paralizar y enfatizar la mirada hacia los haces de luz cálidos y fríos en ambos lados del edificio.



**Figura 8:** Vitral Szyszlo. Vista lateral izquierda de la sala comedor en la vivienda Lettersten. Fuente: Foto propia (2019).

El segundo caso de estudio es la vivienda Lettersten, en el último piso de la vivienda se ubican los dos vitrales pintados por Szyszlo hacia ambos extremos de una sala comedor con vista al mar (Fig.9 y 10). La vivienda es una clara muestra del fruto del movimiento moderno, la sencillez y limpieza con la que se diseña el espacio es característico del lenguaje desarrollado en la modernidad. La particularidad de la vivienda yace en su vasta colección de arte, los muebles, cuadros y esculturas parecen formar parte de una galería.

Los vitrales están instalados en dos amplios vanos en el muro de concreto y se iluminan de manera artificial por seis grandes luminarias fluorescentes. Por las mañanas, la translucidez de los vitrales es casi imperceptible. La fragmentación cromática<sup>14</sup> del espacio se evidencia durante las noches, cuando ambas piezas crean un espacio acogedor entre la penumbra de la noche y el sonido del mar al introducir una luz tenue en el espacio, resaltando de manera drástica la superficie de ambos vitrales. La fragmentación divide el espacio creando un comedor íntimo asociado a una paleta roja y una sala amplia inundada por un color blanco. La atmósfera dentro de este espacio es dual, se crea a partir de la complementariedad de ambos momentos estáticos. La posición simétrica de los vitrales crea un efecto de regularidad dentro de la sala ligeramente asimétrica.

<sup>14</sup> Término utilizado en arte: composición que divide múltiples tonalidades de colores dentro de un mismo cuadro remarcando su diferencia (Serra, 2013:344)

**Figura 9:** Vitral Szyszlo. Vista lateral derecha de la sala comedor en la vivienda Lettersten. Fuente: Foto propia (2019).



Los vitrales crean una versatilidad cromática, logrando transformar el espacio de manera instantánea. El valor agregado de esta interrelación radica en la facilidad con la que la sala comedor puede dividirse de manera sensorial con tan solo introducir colores neutros y cálidos. La amplitud de la sala acompaña la horizontalidad del mar, al mismo tiempo, el paisaje puede existir en un segundo plano. Este concepto está estrictamente ligado con la obra de Szyszlo, el paisaje es infinito y refuerza la amplitud y vacío de un espacio. Por el contrario, al eliminar la fuga hacia el paisaje, el espacio se vuelve mucho más íntimo. La idea en general se trata crear un fin en el recorrido de la vivienda decorada con obras de arte en su eje vertical, generando un remate visual que conecte con el paisaje de Lima al tener una vista horizontal del cielo y el mar enmarcados entre los dos vitrales.





**Figura 10:** Vitral de Ricardo Wiese. Vista frontal en la Iglesia Evangélico Luterana. Fuente: Foto propia (2019).

La tercera aproximación es la IERL, diseñada por el arquitecto Oscar Borasino. En este espacio se puede apreciar un único vitral en vidrio-cemento detrás del altar diseñado por Ricardo Wiese y construido por la asociación Artesanos Don Bosco (Fig.10). Sería un error interpretar este edificio como una iglesia católica, la cultura evangélica difiere mucho de la religión católica en cuanto a su arquitectura. El templo posee un carácter austero y desacralizado, la simbología se ve sintetizada en formas puras con la menor cantidad de líneas.

La intención del arquitecto era crear un espacio de meditación que se relacione con lo celestial, conectando el espíritu colectivo con la carga simbólica de la luz natural. La madera recubre los muros en su totalidad creando un espacio cálido y acogedor. La luz filtrada por las diferentes ventanas vincula el templo con el cielo. En esta búsqueda, la luz que atraviesa el vitral desde el fondo del espacio modula y equilibra la relación entre la materialidad y la luz natural. El vitral es el catalizador del carácter sacro y de las emociones que se producen en los espectadores.

El vitral adquiere un carácter protagónico al ser el centro de atención de las personas, puesto que las celebraciones se hacen orientando la mirada del espectador hacia el altar ubicado en la parte superior. Los tonos fríos del vitral permiten ajustar la temperatura cromática<sup>15</sup> del espacio al irradiar sobre los planos adyacentes de madera una ligera luz azul.

<sup>15</sup> Es la manera en la que el ojo humano percibe un espacio a través de la dominancia entre el rojo o el azul (espectro lumínico), provocando una distorsión del color de los objetos.

## **Reflexiones finales: remanencias del arte vitral y el futuro incierto de la interrelación de las artes**

Los vitrales son piezas inseparables de la experiencia arquitectónica de los espacios, la versatilidad, transformación, fragmentación y armonía cromática que aportan son compatibles con los conceptos arquitectónicos. La interrelación entre el arte y la arquitectura llega a consolidarse a través de la concepción y creación de estas piezas.

La concepción de los vitrales establece paralelismos entre el arte y la arquitectura que permiten ver como la mirada de los artistas puede compenetrarse con los edificios. Las decisiones cromáticas entablan un diálogo que no solo apela a las emociones del espectador, sino que se deciden en base a la propia materialidad del espacio. El aporte del arte sobre el espacio, es la dimensión humana que trae en sí misma a poder ser interpretada de múltiples maneras por la imaginación del espectador.

El arte vitral, al igual que muchas artes plásticas, se encuentran siempre sujeta a cambios y se transforma con el tiempo junto con la arquitectura y sus nuevas materialidades. La evolución del vitral va de la mano con las nuevas tecnologías constructivas que se desarrollan en el campo de la arquitectura. El vitral ha desplazado su uso del plomo para dar paso al concreto y sus nuevas oportunidades, dando paso a una nueva mira estéticas. Por otro lado, es de extrañarse que la representación de los vitrales se encuentre tan desvinculada de la arquitectura.

Los casos de estudio vislumbran la importancia de la integración artística en la arquitectura. El cambio de escala de los vitrales en relación con el espacio es un aspecto que revela el relego de este arte a pesar de sus connotaciones positivas sobre el espacio. La decadencia de este arte se plasma a través de los escasos ejemplos que encontramos en la arquitectura limeña de hoy en día, debido a que la arquitectura contemporánea no contempla el arte como una unidad en la arquitectura. La brecha de diseño creciente entre ambas profesiones ha borrado toda rastra del legado de Winternitz y los paradigmas de las interrelaciones artísticas no tienen presencia dentro del panorama arquitectónico.

## Bibliografía

- ACHA, Juan  
1994 "Nuevo arte religioso en el Perú". *Textos-Arte II*. Lima: Departamento de arte PUCP, pp: 20-22.
- CORRODI, Michelle y Klaus SPECHTENHAUSER  
2008 *Illuminating: natural light in residential architecture*. Berlin : ETH Wohnforum.
- DE SZYSZYLO, Fernando  
2012 *Miradas furtivas*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- 1986 "Adolfo Winternitz". *Textos-Arte II*. Lima: Departamento de arte PUCP, pp: 24-27.
- 1977 "Adolfo Winternitz: un recuerdo personal y algunas consideraciones". *Lecarte*. Lima, número 1, volumen 1. pp: 16-19.
- FIJALKOWSKI, Krzysztof  
2017 "Complications and Attacks on the Beauty of Unity': Le Corbusier and Louis Soutter". *Art History*. Londres, Association of Art Historians, número 5, volumen 40. pp: 1055-1056.
- FERRERO, Onorio  
1968 "Winternitz, la integración de las artes". *Textos-Arte II*. Lima: Departamento de arte PUCP, pp: 61-65.
- GAZZOLO, Ana María  
1986 "Winternitz: más que un vitralista". *Textos-Arte*. Lima: Departamento de arte PUCP, pp: 20-22.
- GUERRA, Estrella y María MOURIMOTO  
1991 "La estética de la luz y el color". *Textos-Arte*. Lima: Departamento de arte PUCP, pp: 73-74.
- JARQUE, Fietta  
2016 *La vida sin dueño: Memorias*. Lima: Alfaguara.
- KAHATT, Sharif  
2011 "Agrupación Espacio and the CIAM Peru Group: architecture and the city in Peruvian modern project". *Third World Modernism Architecture, development and identity*. New York: Routledge, pp: 85-110
- MARTUCCELLI, Elio.  
2017 *Arquitectura para una ciudad Fragmentada*. Segunda edición, Lima: Universidad Ricardo Palma.
- LAGANIER, Vincent y Jasmine VAN DER POL  
2011 *Light and Emotions: Exploring Lighting Cultures; Conversations with Lighting Designers*. Basel: Birkhäuser, 2011.

- SAAVEDRA, Carlos  
1994 "Adolfo Winternitz y las artes". *Textos-Arte II*. Lima: Departamento de arte PUCP, pp: 24-27.
- SERRA, Juan  
2013 "The versatility of color in contemporary architecture". *Color. Valencia*, número 5, volumen 8. pp: 344-355.
- SOLOGUREN, Javier  
2006 "La obra múltiple de Winternitz. Cuestionamiento y revalorización de la vidriería". *Textos-Arte*. Lima: Departamento de arte PUCP, pp: 41-44.
- WIESSE, Ricardo  
2005 *Papeles del vacío. Arte y paisaje en el Perú*. Primera Edición. Lima: [s.n.].
- WINTERNITZ, Adolfo  
2013 *Memorias y otros textos*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- 2006 "Vidrio y Luz". *Textos-Arte*. Lima: Departamento de arte PUCP.
- 1994 "Discurso por el octavo aniversario de la academia de arte". *Textos-Arte II*. Lima: Departamento de arte PUCP.
- 1992 "La integración de las artes a la arquitectura". *Textos-Arte*. Lima: Departamento de arte PUCP.