

UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERIA  
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y ARTES  
SECCION DE POSTGRADO Y SEGUNDA ESPECIALIZACION

**LA ARQUITECTURA REGIONAL PERUANA**  
**Una aproximación desde la Postmodernidad**

Tesis para optar el Grado Académico de  
Magíster en Arquitectura

Director de Tesis: Mg Arq. Fernando Jara Garay

Arq. Víctor Luis Jiménez Campos

Junio 2012

## RESUMEN

Esta investigación recoge las inquietudes personales derivadas de la práctica y el ejercicio profesional y docente, y una preocupación por el incontrolable crecimiento y desarrollo urbano y arquitectónico de nuestras ciudades, en el cual se evidencia una absoluta indiferencia por la afirmación de una arquitectura con identidad, apropiada a nuestra historia y riqueza cultural; es decir una arquitectura con carácter regional.

A partir de estas motivaciones, nos preguntamos si ¿existe una arquitectura regional peruana?; resolver esta interrogante se constituyen en el reto fundamental de esta investigación a la vez que delimita el objeto de la misma, en tanto se busca definir y caracterizar esta propuesta arquitectónica, identificar las variables que la configuran y condicionan y finalmente reconocer las expresiones arquitectónicas de carácter regional en nuestro país.

Esta investigación pretende ser un aporte en la consolidación de nuestra cultura, la construcción de nuestra sociedad y la imagen de nuestras ciudades. No es solo una respuesta crítica ante la problemática planteada sino fundamentalmente la afirmación científica de un planteamiento teórico. Este trabajo pretende abrir el debate respecto al problema de la identidad en la arquitectura peruana, sus implicancias, expresiones, formas y lenguaje; todo esto con el fin de contribuir en la definición de una línea de pensamiento influyente en nuestro panorama arquitectónico. En el convencimiento que nuestro territorio requiere de una arquitectura auténtica, apropiada a su realidad, y resuelta sobre la base de su conocimiento, el análisis y la crítica; proponemos esta investigación a fin de establecer los criterios que permitan ordenar dicho requerimiento.

Es importante acotar que esta Tesis esta circunscrita a la arquitectura peruana desarrollada a partir de los años ochenta, período de afirmación de la cultura postmoderna a nivel internacional y surgimiento de movimientos arquitectónicos de carácter regional. En tal sentido, se propone un análisis y estudio de casos desarrollados en diferentes partes del país, tanto en la costa, como en la sierra y selva, así como diversas tipologías arquitectónicas y propuestas de carácter público y privado; reflejo del estado de la construcción en el país.

El marco referencial que acompaña la investigación está referido al conjunto de escritos y ensayos que sobre este tema, han desarrollado una serie de reconocidos arquitectos latinoamericanos, quienes en los últimos decenios han creado un espacio crítico y reflexivo acerca de la pertinencia de esta arquitectura y los factores que la definen. Sin embargo, creemos que aun se trata de alcances genéricos, cuya naturaleza, no permite ahondar en aspectos propios de nuestra realidad.

La arquitectura aquí identificada como regional, es aquella que se elabora y crea a partir de las condiciones del medio, del territorio, del lugar y del sitio, entendidas estas categorías no solo como estructuras físicas y espaciales si no también como amplios espacios en los cuales se reconocen la cultura, la historia, la tradición entre otros. La denominación "*regional*" asignada a esta arquitectura no está asociada - necesariamente - con la actividad edificatoria que se realiza en nuestra región, entendida esta como espacio geográfico (continente, región, país, etc.). Del mismo modo, cuando se habla de "arquitectura" nos estamos refiriendo a la actividad desarrollada por los arquitectos, reconocida oficialmente, bajo las pautas y condiciones formales del medio en el cual se realizan: normatividad, reglamentos, entre otros.

Esta premisa y el desarrollo de la investigación tiene como soporte teórico las investigaciones desarrolladas por dos arquitectos e investigadores latinoamericanos; Marina Waisman y Ramón Gutiérrez, quienes desde abordan de manera sistemática y rigurosa el tema planteado.

Acerca de las hipótesis de trabajo y su posterior demostración, se subraya el sentido personal con el que es asumida - en el Perú - esta posición regional. No representa ninguna corriente o tendencia: en tal sentido, es un claro reflejo de su identidad post moderna.

Esta condición permite acercar el objeto arquitectónico a una realidad no solo objetiva sino también subjetiva, reconocida en la memoria, la tradición, la historia y los múltiples relatos propios de la cultura a la que pertenece: bajo esta perspectiva el saber narrativo se legitima

Otro aspecto fundamental en la investigación, lo constituye la definición de las invariantes propias de nuestra arquitectura, las cuales prevalecen a lo largo de la historia y se constituyen en el fundamento de nuestra identidad arquitectónica; según este planteamiento, el compromiso permanente con el territorio, el reconocimiento de la memoria colectiva, el empleo de los materiales y las tecnologías del medio, la adecuación al clima, el sentido tectónico y un manifiesto carácter artesanal, sumado a un permanente uso del color, configuran la esencia de lo nuestro.

Finalmente y según estas premisas, se identifican obras ejemplares tanto por el manejo de una o más variables, como por la calidad arquitectónica reconocida en las bienales de arquitectura del Perú.

## INDICE

<b>INTRODUCCION</b> .....	01
<b>CAPITULO 1: LA MODERNIDAD EN CUESTION</b> .....	16
1.1. Lo Universal y Lo Particular .....	16
1.2. La Postmodernidad y Lo Regional.....	35
<b>CAPITULO 2: LA ARQUITECTURA REGIONAL EN EL PERU</b> .....	46
2.1. Principales antecedentes.....	47
Las corrientes académicas - El Neocolonial .....	47
2.2. La arquitectura con carácter regional.....	58
2.3. La caracterización de nuestra arquitectura .....	66
Lugar.....	66
Memoria .....	75
Tecnologías del medio y materiales .....	87
Carácter tectónico .....	81
Carácter artesanal.....	91
Color.....	95
<b>CAPITULO 3: ANALISIS DE PROYECTOS</b> .....	99
3.1. Hostal Los Horcones de Túcume, Lambayeque .....	101
3.2. Museo de Sitio en Leymebamba, Chachapoyas .....	113
3.3. Casa Ghezzi en Playa Los Pulpos, Lima .....	125
3.4. Hotel El Refugio de Vichayito en Máncora, Talara .....	137
3.5. Museo de Sitio en Ancón, Lima.....	146
3.6. Hotel La Posada del Puente en Yanahuara, Arequipa.....	154
3.7. Capilla de la Reconciliación, Lima.....	162
3.8. Conjunto Habitacional Chabuca Granda en el Rímac, Lima.....	170
3.9. Edificio Ajax Hispania en San Isidro, Lima.....	179
<b>CONCLUSIONES</b> .....	187
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	191
<b>CREDITOS FOTOGRAFICOS Y GRAFICOS</b> .....	194

## INTRODUCCION

La notable actividad constructiva que experimenta nuestro país en los últimos años, entendida en muchos casos como "*desarrollo de la construcción y/o de la arquitectura*", ha puesto en evidencia no solo la carencia de soluciones creativas ante las nuevas exigencias del mercado y la sociedad, sino también, la escasa capacidad reflexiva en la formulación de planteamientos y propuestas (urbanas y arquitectónicas) adecuadas al medio en las que se erigen.

En tal sentido, la arquitectura de los últimos decenios en nuestro país, si bien ha tenido un protagonismo en la construcción y consolidación de nuestras ciudades, en la práctica, ha renunciado al compromiso de afirmar la cultura de la sociedad y el medio que la sostiene. El rol histórico que ha tenido desde siempre la arquitectura, sumada a las otras artes mayores, en la construcción de la identidad de los pueblos, y la definición de su propio pensamiento, ha sido completamente superado no sólo por condiciones ajenas a la especificidad misma de la arquitectura (especulación inmobiliaria, ignorancia cultural, etc.) sino también - y sobre todo - desde el interior mismo de la actividad proyectual.

Esta situación es entendida en cierto modo, en la medida que no existe en nuestra formación profesional una orientación clara hacia estos fines, confundiendo la historia de nuestra arquitectura con el conocimiento y entendimiento de nuestra realidad. Se evidencia la falta de elementos teóricos capaces de dirigir y orientar la discusión en torno a la pertinencia y capacidad de la producción local en la configuración de la imagen y desarrollo de nuestras ciudades. Este vacío sin duda, refleja el poco interés que existe en el medio por encontrar una alternativa sustentable ante las opciones planteadas por los centros hegemónicos; evidenciando un grado de subdesarrollo cultural - perjudicial a todas luces - el cual es importante ir revirtiendo, al menos, entre las nuevas generaciones.

### Planteamiento del problema

Cabría preguntarse entonces sí:

¿Existe una arquitectura regional peruana que refleje la identidad cultural y arquitectónica de nuestro país? - Resolver esta interrogante se constituyen en el reto fundamental de esta investigación y delimita a la vez nuestros **objetivos**:

- Definir y caracterizar la arquitectura regional en el Perú.
- Definir e identificar las variables que intervienen y condicionan la producción y composición arquitectónica local.
- Identificar y reconocer las expresiones arquitectónicas de carácter regional en nuestro país.

## **Justificación**

Buscar reconocer la arquitectura que afirma nuestra identidad, **se justifica** a partir de la propia realidad que envuelve la actividad edilicia y la escasa o nula reflexión que se da en torno a este tema. La inconsistencia teórica y conceptual que experimenta la producción local, usualmente preocupada por la especulación y el máximo provecho de la tierra, la normatividad, entre otros, y evidenciada en la configuración de ciudades y entornos anónimos, ajenos a los valores propios del lugar y la comunidad que la envuelve; determina una necesaria revisión crítica de lo actuado, un análisis de las propuestas existentes y la formulación de un planteamiento teórico que asuma los objetivos propuestos.

En tal sentido, la investigación pretende ser un aporte en la consolidación de nuestra cultura, la construcción de nuestra sociedad y la imagen de nuestras ciudades. No es solo una respuesta crítica ante la problemática planteada sino fundamentalmente la afirmación científica de un planteamiento teórico. Este trabajo pretende abrir el debate respecto al problema de la identidad en la arquitectura peruana, sus implicancias, expresiones, formas y lenguaje; todo esto con el fin de contribuir en la definición de una línea de pensamiento influyente en nuestro panorama arquitectónico. En el convencimiento que nuestra sociedad y nuestras ciudades requieren de una arquitectura auténtica, apropiada a la realidad, y resuelta sobre la base de su conocimiento, el análisis y la crítica; proponemos esta investigación a fin de establecer los criterios que permitan ordenar dicho requerimiento.

Respecto a los **alcances y límites** de esta investigación, es preciso indicar que la Tesis está circunscrita a la arquitectura peruana desarrollada a partir de los años ochenta, período de afirmación de la cultura postmoderna a nivel internacional y surgimiento de movimientos arquitectónicos de carácter regional. En tal sentido, se propone una muestra de proyectos desarrollados en diferentes partes del país, tanto en la costa, como en la sierra y selva, así como diversas tipologías arquitectónicas y propuestas de carácter público y privado; reflejo del estado de la construcción en el país. La teoría propuesta, se construirá sobre la base del análisis y la crítica a dichas experiencias y también asumirá como referentes los trabajos desarrollados en Latinoamérica, tanto a nivel de obra como de escritos y ensayos. Es importante acotar, que a la fecha no existe en nuestro medio, ninguna investigación semejante, razón por la cual esta investigación pretende establecer una teoría y constituirse en un aporte al conocimiento de nuestra arquitectura.

## **Marco Referencial**

### **Antecedentes**

La arquitectura regional en el Perú es un tema poco abordado desde el punto de vista teórico, sin embargo desde la praxis, existen una serie de proyectos y obras

que han llamado la atención acerca de este problema y la necesaria revisión de los reales valores que encierran y definen nuestra identidad arquitectónica, un llamado de atención acerca del concepto que se tiene de patrimonio, tradición, memoria, entre otros. A través de la obras se pueden reconocer una diversidad de posiciones respecto al mismo tema, acercamientos diferentes, soluciones diversas sustentadas por aspectos físicos, contextuales, sociales, históricos, culturales, etc.

Por otra parte, esta preocupación ha sido constantemente abordada en otros medios, en particular en el resto de Latinoamérica, en donde la cultura arquitectónica ha sabido interpretar los fenómenos que hoy forman parte de su realidad física y territorial. Dicho llamado de atención se ha dado tanto en el nivel teórico y como en el práctico. Desde el punto de vista teórico, a partir de los años 80 la historiografía se ha orientado al desarrollo de ensayos que intentan aclarar y definir el concepto "*arquitectura regional*"; bajo diferentes denominaciones y desde diferentes perspectivas, una serie de arquitectos y críticos han planteado los temas que aquí se presentan. Mientras que desde la práctica, un importante número de proyectos se han afirmado como planteamientos vanguardistas e innovadores, claramente identificados por sus compromisos con el espacio y el tiempo en el cual les ha tocado actuar.

Un **Estado de la Cuestión** acerca de aquello que se ha escrito entorno a la Arquitectura Latinoamericana o arquitectura regional denota una doble lectura del problema; por una parte una visión puro visibilista y por otra una aproximación social y cultural. **Enrique Browne**<sup>1</sup> en "*Otra Arquitectura en América Latina*", identifica y define ampliamente aquellas expresiones arquitectónicas que se dan en Latinoamérica y que son reconocidas – a entender del autor – como propias. A partir de un primer análisis sustentado en la obra de destacados arquitectos del medio, se identifica "*un doble espíritu en la arquitectura contemporánea de América Latina*" y con ello las características de la "otra arquitectura".

Para Browne la arquitectura contemporánea latinoamericana ha evolucionado dentro de una permanente tensión entre "*espíritu de la época*" y "*espíritu del lugar*". Entre su ubicación en el tiempo y su ubicación en el espacio. El autor resume en tres puntos las características de la otra arquitectura:

- La Contextualidad y creación de lugares.
- El uso de tecnologías intermedias
- La innovación formal.

---

<sup>1</sup> BROWNE, Enrique. *Otra Arquitectura en América Latina*. México. 1988.

**Ernesto Alva Martínez**<sup>2</sup> en un ensayo titulado "*Hacia una arquitectura latinoamericana*" señala que la producción arquitectónica en Latinoamérica no solo debe caracterizarse por el manejo de una técnica apropiada, por el uso de los materiales del lugar, o por las consideraciones geográficas, de luz y clima, sino también, por el entendimiento de su gente, sus costumbres, cultura y condición económica. Es necesario para Alva una concepción global y unificada del desarrollo de cada país latinoamericano antes de la formulación de cualquier propuesta, esta – la propuesta - debe conducir a un cambio estructural. Este planteamiento alimenta la discusión y el debate en torno a la concepción de la arquitectura regionalista, en tanto agrega la variable socio económica en la concepción de cualquier planteamiento arquitectural.

**Antonio Toca Fernández**<sup>3</sup> en su ensayo "*Una nueva arquitectura para Latinoamérica*", realiza una reflexión profunda en torno a las arquitecturas que a lo largo del siglo se han presentado en nuestro medio; una revisión del pasado funcionalista y postmodernista, para entender cuál es el papel a desempeñar en el escenario contemporáneo latinoamericano. La reflexión del autor se afirma – al igual que Alva - en un "*darse cuenta*" de nuestra realidad social y la génesis de nuestra producción cultural. Toca define a la "*nueva arquitectura*" como aquella que respetando el pasado, logra incorporar los aportes de la técnica moderna, afirmando una relación entre el pasado y el presente, entre arquitectura y entorno regional; es decir una arquitectura adecuada a su lugar y su gente.

**Roberto Fernández**<sup>4</sup> en "*Propiedad y ajenidad en la Arquitectura de la ciudad Latinoamericana*", realiza un análisis pormenorizado de las diferentes manifestaciones que se han dado en nuestra cultura artística, urbana y arquitectónica latinoamericana, reclamando en cada caso un particular mestizaje que él identifica como la persistencia continua de un rasgo de hibridez en la conformación de la ciudad de Latinoamérica.

**Ramón Gutiérrez**<sup>5</sup>, en su ensayo "*En torno a la dependencia y la identidad en la arquitectura Iberoamericana*", plantea que el compromiso con la propia cultura no implica renuncia a la modernidad, sino simplemente entender que hay una modernidad propia que nace de la intrínseca realidad, la cual transita el eje de nuestro tiempo y no es incompatible con la historia concreta de nuestros espacios

---

<sup>2</sup> ALVA, Ernesto. *Hacia una arquitectura latinoamericana*. En *Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro*. México. 1990.

<sup>3</sup> TOCA, Antonio. *Una nueva arquitectura para Latinoamérica*. En *Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro*. México- 1990-

<sup>4</sup> FERNANDEZ, Roberto. *Propiedad y ajenidad en la Arquitectura de la ciudad latinoamericana*. En *Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro*. México. 1990.

<sup>5</sup> GUTIERREZ, Ramón. *En torno a la dependencia y la identidad en la arquitectura iberoamericana*. En *Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro*. México. 1990.

construidos sino que los perfecciona en la medida que los revitaliza, los refuncionaliza o da nuevas respuestas a las necesidades actuales. Gutiérrez sostiene que el contexto condiciona nuestra propuesta pero a la vez la potencia en la medida que enriquece la respuesta a los requerimientos y alienta una solución creativa al programa. En definitiva un compromiso integralmente contextualista. En definitiva, la identidad de la arquitectura contemporánea se construye a partir de los parámetros de espacio y tiempo.

**Marina Waisman**<sup>6</sup> en *"El Interior de la Historia"* señala que se viene usando al regionalismo como una forma de oposición constructiva a las diversas formas negativas del universalismo, por la vía de reforzar o mantener las identidades regionales. Advierte que el término regionalismo es, extremadamente ambiguo, pues puede referirse a posiciones que fluctúen entre una reinterpretación local de ideas internacionales y un conservadurismo reaccionario de carácter folclórico o populista. Plantea Waisman que la aproximación regionalista puede aceptarse como un modo de entender a la circunstancia local en los más diversos aspectos - modos de vida, tradiciones constructivas y tecnologías antiguas y recientes, imágenes urbanas, tipologías, etc.- sin que eso implique la limitación dentro de un localismo estrecho o el congelamiento del desarrollo histórico, sino como un modo de afianzar y construir un mundo cultural sobre modelo propio.

**Kenneth Frampton**<sup>7</sup> en *"Historia de la Arquitectura Moderna"* identifica las expresiones arquitectónicas locales de finales del siglo XX, como un *"Regionalismo Crítico"* y las caracteriza o define desde diferentes aspectos:

- Como una práctica marginal que, si de una parte desarrolla una crítica de la modernización, refuta todavía de abandonar aquellos aspectos emancipadores y progresistas de la arquitectura moderna.
- Se manifiesta como una arquitectura conscientemente direccionada, más que poner el énfasis en el edificio como objeto aislado, atribuye importancia al territorio a intervenir con la nueva estructura.
- Promueve la realización de la arquitectura como un hecho tectónico, más que la reducción del ambiente construido a una serie de episodios escenográficos mal absorbidos.
- Tiene carácter local en la medida que, inevitablemente, acentúa ciertos factores específicos de un lugar, a partir de la topografía, considerada como una matriz tridimensional en el cual se inserta la estructura, para arribar al juego cambiante de la luz local a través de la estructura misma.

---

<sup>6</sup> WAISMAN, Marina. *El Interior de la Historia*. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos. En Colección Historia y Teoría Latinoamericana. ESCALA. Colombia. 1990.

<sup>7</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Regionalismo crítico: architettura moderna e identità culturale*. En *Storia dell'architettura moderna*. Bologna, Italia. 1993.

- Acentúa la percepción táctil como aquella visiva. Es concedora del hecho que el ambiente puede ser percibido no solo en términos visivos. Es sensible a las percepciones complementarias como los cambios graduales de iluminación, las sensaciones ambientales de calor, frío, humedad y movimiento de aire, aromas variables, sonidos entre otros.
- Si de una parte se opone al sentimentalismo del vernáculo local, el Regionalismo crítico puede insertar ocasionalmente elementos vernáculos reinterpretados como episodios disyuntivos al interior de un todo.

El estudio desarrollado por Frampton afirma, sin embargo, una esencia moderna, la misma que se refleja en su visión de una arquitectura regional "*periférica*" o "*marginal*"; asumiendo en esta definición la existencia de una centralidad, una arquitectura dominante, ante la cual lo regional se "*resiste*" a seguir. Esta caracterización de la arquitectura regional, por lo tanto no es útil para los fines que persigue esta investigación, no obstante la citamos para denotar la amplitud de criterios con los cuales se ha venido abordando el tema.

Por otro lado, encontramos puntos en común entre los diferentes enfoques desarrollados por la historiografía latinoamericana aquí presentada; la noción de "*época y lugar*" por ejemplo ha sido aludida no solo por Browne sino también por Gutiérrez en términos de "*tiempo y espacio*" para situar la arquitectura en un contexto amplio de modo que esta no pierda su noción temporal y lucidez frente al desarrollo de la sociedad contemporánea, pero que a la vez sea consciente de su rol en el medio en el que le compete actuar.

Otro concepto abordado es el relativo a la contextualidad y manejo de las tecnologías intermedias; un aspecto pragmático que busca de alguna manera definir el carácter del objeto arquitectónico, el cual va más allá de las consideraciones estrictamente formales. El mismo Browne al igual que Toca, Gutiérrez, Fernández y Waisman parecen coincidir en el valor del contexto físico y su capacidad para delimitar y orientar la creación arquitectónica. Esta sin embargo, debe asumir la tecnología que le es connatural a su medio e impulsar el desarrollo de la misma hacia la experimentación.

Un tema importante en la caracterización de la arquitectura regional es el del mestizaje cultural, el mismo que es identificado por Fernández y Browne como una constante en la construcción de nuestra arquitectura. Esta condición es entendida como la permeabilidad de la arquitectura a las influencias externas, encontrando paralelamente una sincronía de manifestaciones que tienden a desarrollar líneas artísticas superpuestas, combinaciones de resultados originales.

Por otro lado existen en la definición de la arquitectura latinoamericana, algunos críticos como Alva, Toca y Fernández que buscan orientar la discusión en torno al

tema, a partir de consideraciones sociales, políticas, económicas y culturales. Se afirma en este caso, que nuestra arquitectura está sometida a dichos factores - se ve influida por ellos - plasmándose formalmente en expresiones que se identifican con las condiciones del medio. Si bien estos aspectos no prefiguran el objeto, son elementos que lo condicionan y definen su concreción.

En tanto más se afirmen en ellos, tanto más propia es la propuesta. A partir de estos planteamientos teóricos podemos señalar que dada nuestra realidad histórica y cultural, la caracterización de la arquitectura regional formulada por la historiografía "clásica", no se ajusta completamente a nuestro medio.

El Perú presenta una compleja gama de escenarios físicos y culturales, los cuales plantean retos muy particulares que exigen a su vez soluciones y propuestas puntuales, de difícil repetición en otro contexto. Esta diversidad puede ser leída a su vez como una característica muy propia de nuestra arquitectura. En ese sentido, es importante una lectura propia del fenómeno regional, de allí la pertinencia de una investigación que permita elaborar un estudio y análisis de la realidad, identificando las invariantes presentes en la arquitectura a lo largo de nuestra historia, y en particular, definir y reconocer los proyectos que asumen de la mejor manera las condiciones del territorio. Esto último se convierte en un aporte al debate contemporáneo nacional, por cuanto no solo de establecen principios teóricos (desarrollados profusamente en latino América), también, se logra definir las estructuras que mejor representan los conceptos y variables identificadas.

Nuestra particular historia está caracterizada por la presencia de una serie de culturas prehispánicas – somos sede de una de las siete civilizaciones originarias - las cuales dejaron ejemplares testimonios de adecuación al territorio así como del correcto uso de materiales y tecnologías apropiadas al medio en el cual se encontraban.

Desde los primeros estadios reconocidos en los valles costeros, hasta las manifestaciones más elevadas: Incas; se reconoce una particular forma de ocupación territorial, vinculada tanto al carácter propiamente del lugar y sus características morfológicas como al dominio del territorio desde una perspectiva social, religiosa, productiva y económica, entre otras. Es decir, no sólo hay una adaptación a las condiciones físicas del área a ocupar, propiamente dicha; sino también una percepción ultra terrenal, asociada a una cosmovisión de la tierra, única, en la cual el paisaje y sus componentes, adquieren una condición fundamental para el desarrollo de la sociedad y la vida misma. Esta percepción compromete los diferentes ámbitos de las culturas pre hispánicas, de allí la valoración del mismo y las infinitas formas de adaptación, inclusión, contemplación, sobre posición, adecuación, entre otras tantas maneras de asumir el lugar.

La original intervención, sin embargo, se pierde con la conquista, pero se abre a la vez una nueva experiencia constructiva influida por las tendencias artísticas de occidente; estas corrientes definen una nueva condición cultural, una de carácter universal, la cual finalmente se transforma y adecua a las particularidades de nuestro medio. Se trata pues, de una apropiación a partir de los recursos humanos y materiales que dispone el sitio en el que se desarrollan los nuevos planteamientos. Un sincretismo cultural que concluye en una original forma y lenguaje, una nueva espacialidad, sustentada no sólo en la materia, sino también, en las condiciones geológicas del territorio, en la iconografía local, en las experiencias constructivas y tecnológicas y en las tradiciones locales, que particularizan y personalizan cada uno de los lenguajes y estilos aparentemente dominantes.

Se construye una imagen y una identidad en cada región y ámbito urbano reconocido, diferenciando soluciones que van más allá de los modelos tipológicos de carácter occidental, configurando un variopinto escenario arquitectónico y urbano, reflejo de la diversidad y riqueza cultural de cada sitio. Las iglesias y casonas, por ejemplo, expresan distintas soluciones en la costa y en la sierra; densidad de muros, escala, esbeltez, tratamiento de superficies, iconografía, colores, etc. afirman una amplitud de criterios y respuestas a cada situación y requerimiento de orden tipológico; configurando la identidad arquitectónica del lugar. Finalmente, la construcción de nuestra arquitectura se nutre de estas experiencias, se afirma en la historia, tradición y memoria de nuestras ciudades, en las habilidades innatas de alarifes, maestros y constructores y en los recursos materiales y económicos de nuestra sociedad

### **Marco teórico**

Las propuestas que intentan asumir la importante misión de la construcción de nuestra identidad arquitectónica, han sido en su mayoría, periféricas y aisladas. Son sin embargo, aproximaciones positivas en la definición de una alternativa racional, capaces de orientar el desarrollo de la arquitectura al interior de nuestra realidad, apropiadas a nuestro contexto y condiciones socio culturales.

Esta opción es identificada como arquitectura regional en la medida que se elabora y crea a partir de las condiciones del medio, del territorio, del lugar y del sitio, entendidas estas categorías no solo como estructuras físicas y espaciales sino también como amplios espacios en los cuales se reconocen la cultura, la historia, la tradición entre otros. La denominación **“regional”** asignada a esta arquitectura no está asociada – necesariamente - con la actividad edificatoria que se realiza en nuestra región, entendida esta como espacio geográfico (continente, región, país, etc.).

Del mismo modo, para efectos de una delimitación objetiva del campo de estudio, cuando se habla de "arquitectura" nos estamos refiriendo a la actividad desarrollada por los arquitectos, reconocida oficialmente, bajo las pautas y condiciones formales del medio en el cual se realizan: normatividad, reglamentos, entre otros. Esta afirmación no niega la existencia de la "arquitectura realizada sin arquitectos", trascendente en la afirmación de la identidad regional; de la cual se rescata, en esta investigación, el carácter artesanal que esta tiene, y que a nuestro entender forma parte de las invariantes de nuestra arquitectura. (Ver pág. 85 y siguientes).

Realizadas estas premisas básicas, encontramos fundamentales para la elaboración de esta investigación la teoría desarrollada por dos arquitectos e investigadores latinoamericanos; los cuales han venido a lo largo las últimas décadas, han alimentado el conocimiento de la arquitectura latinoamericana a través de una serie de ensayos e investigaciones, sentando las bases teóricas necesarias para un correcto entendimiento de nuestra arquitectura.

**Marina Waisman**, ha escrito una serie de documentos de análisis y crítica arquitectónica, de los cuales su libro "El interior de la Historia" publicado en Bogotá en 1990 será asumido como documento fundamental para la definición de los conceptos adecuados a nuestro análisis y lectura del objeto arquitectónico. Los conceptos de tipología, lenguaje, significado, patrimonio arquitectónico y urbano así como centro histórico, serán claves para el desarrollo de la presente investigación y la "Arquitectura descentrada" en 1995.

Respecto a la **tipología**, Waisman sostiene que su rol en la teoría y en la praxis arquitectónica ha sido asumido como instrumento o como principio de la arquitectura, derivado de la consideración histórica del tipo por un lado, y de la abstracción del devenir histórico por el otro. Interesa sin embargo, entender esta desde un análisis histórico y destacar la tipología como un instrumento historiográfico. A partir de esta reflexión, es posible adecuar el concepto occidental de tipología a la realidad latinoamericana y establecer una definición abierta a los cambios y mutaciones permanentes de nuestra sociedad, en la cual el contexto y la cultura local contribuyen a la definición de estructuras tipológicas acordes a nuestro medio.

Finalmente dice Waisman: *"puede afirmarse que la fuerte incidencia de los factores políticos, económicos, sociales, territoriales, y la carencia de un desarrollo interno sistemático de las tipologías, diferencian profundamente el carácter de una historiografía latinoamericana de una europea. La utilización del instrumento tipológico parece adecuarse a su problemática, siempre que...se aparte de los*

*modos de utilizarlo para el análisis de las arquitecturas de los países centrales y se exploren en cada ocasión nuevos usos para el antiguo instrumento*<sup>8</sup>.

El **lenguaje** entendido como un sistema de signos y señales empleados para comunicar un determinado mensaje, está referido en arquitectura a los más variados sistemas de expresión que se han dado a lo largo de la historia, traducidos en muchos casos en “*estilo*” y toda la carga cultural que cada uno de estos conlleva. Para Waisman, sin embargo, el análisis del lenguaje arquitectónico puede enfocarse desde distintos puntos de vista: desde una perspectiva morfológica, a partir de sus referentes o desde un plano funcional.

De la primera es posible identificar dos tipologías lingüísticas: una estructural, relacionada con el carácter tectónico de las clásicas experiencias occidentales, y una a-estructural, igualmente relacionada con los modelos europeos, pero identificada con las corrientes a tectónicas. Los referentes que permiten el desarrollo de un lenguaje determinado pueden definirse como históricos, asociados a las grandes corrientes occidentales; naturalistas, vinculados a la decoración y ornamento de carácter vernáculo; tecnológico constructivos, asociados a los sistemas constructivos y materiales empleados; geométricos o abstractos, identificados con la arquitectura moderna.

Desde una perspectiva funcional, el lenguaje puede utilizarse como instrumento de pensamiento o instrumento de comunicación, en el primer caso está en relación con los fines e intereses del pensador, de su creador y para ello las cualidades del lenguaje pueden variar desde códigos rígidos y racionales hasta estructuras flexibles, efímeras o subjetivas, cargados de múltiples referentes. En el segundo caso, será necesario un reiterado empleo de códigos y “*palabras*” para hacer entender el mensaje.

A partir de esta caracterización, es posible identificar múltiples expresiones arquitectónicas, las cuales Waisman agrupa entre “*arquitecturas del silencio*”, aquellas neutras, abstractas, inexpresivas, anónimas frente al contexto y “*arquitecturas de la palabra*”, aquellas que asumen la materia, la tecnología, los usos, la luz, el espacio y todo elemento capaz de transmitir un contenido, un mensaje a la ciudad y sus habitantes.

Es evidente que este tipo de lenguaje es el que mejor se adecua a la idea de construir una arquitectura con identidad, en tanto admite y asume las condiciones del lugar; clima, tradiciones culturales, tecnologías, etc. “*En estas arquitecturas de la palabra, en fin, la escritura mantiene el difícil equilibrio entre un desarrollo*

---

<sup>8</sup> WAISMAN, Marina. El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos. Segunda Parte, Conceptos instrumentales para el análisis de la arquitectura desde un punto de vista latinoamericano. Tipología. p. 86.

*elocuyente y una profunda relación con su referente; explora una sintaxis pero no como mero juego sino como medio de transmisión de unos significados reales*<sup>9</sup>.

El **significado** en la arquitectura, está asociado a la idea de la arquitectura como medio de comunicación y las formas como signos, consideraciones vinculadas al campo de la semiótica. Más allá de esto, sin embargo, resulta fundamental denotar la importancia del concepto en la construcción de una propuesta adecuada a nuestro medio. Waisman reconoce un significado ideológico en la arquitectura, *"en la que se entremezclan las intenciones explícitas del arquitecto con lo que resulta connotado en ella más allá de su voluntad consciente por el uso que hace de sus elementos, derivado de su propia formación, y con lo que las fuerzas productivas y la cultura epocal transmiten a través de esa obra – modos de vida, valores económicos y sociales, relaciones sociales, situación tecnológica, etc."*<sup>10</sup>. El significado ideológico aludido está vinculado también a una lectura e interpretación de los receptores, los cuales otorgan a la arquitectura un significado cultural, el cual varía y se transforma. Esta comprensión del significado se debe dar en el ámbito cultural que le corresponde, de lo contrario su interpretación podría ser equivocada. La lectura de la arquitectura, por ende, no es aislada; una situación de este género carecería de significado.

**Patrimonio arquitectónico y urbano**, puede conceptuarse a partir de dos premisas opuestas, una que lo identifica como valor de consumo y otra que le otorga un valor de uso. Respecto a la primera, el concepto y su puesta en práctica queda sometido a las leyes del mercado, a la economía, el gusto, la estética, la imagen; en esta condición se descarta la influencia socio cultural que el contexto y sus habitantes tienen en el medio. Por otro lado, entender el patrimonio desde su valor funcional, significa reconocer la importancia del contexto social y humano que contiene, su importancia en la memoria colectiva. Esta lectura es mucho más apropiada en la construcción de una arquitectura con identidad. Waisman *"concibe el patrimonio...como un valor cultural no consumible sino productivo: productivo de nuevas ideas de diseño tanto como de mejores ámbitos de vida. La permanencia de elementos considerados patrimoniales es una permanencia en la vida, nunca una permanencia aislada y convertida en un mero objeto de contemplación o consumo"*<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> WAISMAN, Marina. El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos. Segunda Parte, Conceptos instrumentales para el análisis de la arquitectura desde un punto de vista latinoamericano. Lenguaje. p. 105.

<sup>10</sup> WAISMAN, Marina. El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos. Segunda Parte, Conceptos instrumentales para el análisis de la arquitectura desde un punto de vista latinoamericano. Significado. p. 107.

<sup>11</sup> WAISMAN, Marina. El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos. Segunda Parte, Conceptos instrumentales para el análisis de la arquitectura desde un punto de vista latinoamericano. Patrimonio Arquitectónico y Urbano. p.128

**Centros Históricos**, *"es aplicado corrientemente a un asentamiento urbano o a una zona específica de una ciudad en la que se encuentra un conjunto importante de monumentos dentro de un tejido urbano coherente y significativo. Los edificios de especial valor, integrados dentro de esa trama homogénea que se ha consolidado a lo largo de varios siglos, o bien en un periodo determinado de la historia, conforman una unidad urbana en la que se conjugan valores históricos, arquitectónicos, de paisaje urbano, de memoria social"*<sup>12</sup>.

Esta definición, no impide sin embargo, reconocer la existencia de otros centros en donde existe un determinado número de monumentos, en los que el tejido ha sido alterado, pero en los que pese a esta condición, es posible definir una determinada identidad, determinada no solo por elementos físicos sino también por la naturaleza de sus habitantes, de sus tradiciones y memoria colectiva. Estos lugares como indica Waisman podrían ser identificados como Centros históricos no consolidados.

Respecto a la intervención en estos, esta se encontrará sujeta a la concepción que de ellos se tiene, su rol y significado en la afirmación de la historia del lugar, su papel en el medio que lo contiene, y la trascendencia que estos puedan asumir en la construcción de la identidad.

**Ramón Gutiérrez**, autor de libros sobre arquitectura y urbanismo en América Latina ha impulsado una serie de publicaciones en los cuales se resume la posición de destacados arquitectos, investigadores y críticos respecto al desarrollo de la arquitectura latinoamericana, su entendimiento y definición. De estos documentos destacan dos: *Arquitectura Latinoamericana, Textos para la reflexión y la polémica*, publicado en Lima en 1997 y *Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX*, también publicado en Lima en 1998; ambos textos servirán para definir el marco histórico en el cual se da la arquitectura regional en el Perú, pero a la vez para conceptualizar entorno a dicha expresión y la identidad en la arquitectura.

Respecto a la **Identidad** en la arquitectura, Gutiérrez sostiene que *"La identidad cultural está indisolublemente ligada al sentido de pertenencia y, por ende, a la profunda relación del hombre con su entorno. Esta pertenencia tiene dimensión social y colectiva, por lo tanto trasciende al hombre en su dimensión individual y lo personaliza. La identidad no es un valor congelado en el tiempo, sino que se construye dinámicamente, es decir, que el hombre personalizado socialmente debe actuar como protagonista en la configuración de la identidad de su comunidad. En la medida en que la identidad es colectiva y abarcante, exige, a la vez, la armonía de expresiones diversas en una manifestación pluralista.*

---

<sup>12</sup> WAISMAN, Marina. El Interior de la Historia. Historiografía Arquitectónica para uso de Latinoamericanos. Segunda Parte, Conceptos instrumentales para el análisis de la arquitectura desde un punto de vista latinoamericano. Centros Históricos. p.136

*La arquitectura constituye un documento histórico excepcional como testimonio de procesos culturales. Un objeto o un documento histórico, por ejemplo una carta manuscrita, será susceptible de múltiples interpretaciones y lecturas, pero siempre, objetivamente, dirá lo que allí está escrito. En cambio la arquitectura, para quien sepa leerla, hablará de cómo fue concebida y realizada en su origen, de cómo fue transformada en sus funciones y usos a través del tiempo, de cómo fueron variando sus cargas simbólicas y su presencia en relación con el entorno urbano o rural.*

*El sentido de pertenencia se puede manifestar en testimonios culturales tangibles (o materiales) y no tangibles (o espirituales). Entre los primeros, la arquitectura desempeña un papel relevante por esa capacidad portadora de vivencias acumuladas de tiempos históricos; entre los segundos (la articulación de los modos de vida, los mitos y las creencias con un entorno «familiar» integrador), también la arquitectura actúa como soporte calificado para la ambientación, el recuerdo, la continuidad y el cambio.*

Esa arquitectura y esos paisajes urbanos hablan de la identidad del pasado y del presente. Son los soportes testimoniales de los sueños y las esperanzas de muchas comunidades por lograr un pequeño mundo, «su universo» mejor. La construcción de nuevos caminos no puede prescindir de esta herencia, que debe asumirse globalmente, aprendiendo en ella y tomando experiencia para superar las *calidades de los entornos de vida que ella creó.*

*De esta forma, la íntima relación entre arquitectura e identidad cultural será operativa para mejorar la calidad de vida, así como para construir nuevos paisajes para una sociedad que vaya superando las condiciones de marginalidad a que han sido sometidos quienes —además— han debido emigrar, perdiendo testimonios esenciales de su identidad”<sup>13</sup>.*

Por otro lado, acerca del **Regionalismo** en arquitectura “ha aparecido recurrentemente durante el siglo XX en Latinoamérica cuando la preocupación cultural incidió en la producción arquitectónica. En los momentos en que predominó el sentido a-historicista o la propuesta de identificación con los modelos externos, ya sea con el academicismo afrancesado o con el Movimiento Moderno, la reflexión sobre lo regional quedó reducida a los e-ores no profesionales o a expresiones marginales.

*El tema del regionalismo en la arquitectura en la última fase del academicismo, cuando el eclecticismo agota la articulación de los componentes de los modelos centrales se comienza a recurrir a los llamados estilos regionales, pero éstos son*

---

<sup>13</sup> GUTIERREZ, Ramón. Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX. Arquitectura e Identidad. p. 110.

*sustancialmente europeos: normandos, bretones, vascos, alpinos, etc., y no representan ningún cambio conceptual de la arquitectura de importación. Sucedería lo mismo dentro del debate de lo «neocolonial», linde algunas vertientes, como la «neoindígena» y la propiamente «neocolonial», buscan modelos regionales o continentales mientras que el sector «hispanista» los localiza en la antigua metrópoli. Sin embargo, la modelística rápidamente desplazó las connotaciones locales y fue dado encontrar obras «neo aztecas o coloniales arequipeñas» en Argentina o Brasil.*

*Lo regional se consideró absurdo en el proceso de coercitiva «internacionalización» de la arquitectura, vertiente que hoy reaparece contundentemente con los presupuestos de la «universalización» (concebida la tierra como «una aldea global») y del «fin de la historia» (como versión hegemónica excluyente de la «ideología triunfante» del capitalismo).*

*La lectura de lo «latinoamericano» como regionalista englobaba erróneamente la riqueza y peculiaridad de los países y de las propias regiones culturales del continente. Buscaba —a la manera del trabajo de entomólogo de Charles Jencks— aplanar las singularidades y etiquetar rápidamente aquello que no se podía alinear con los «tics» del nuevo recetario. Como en tantas otras cosas, el regionalismo en Latinoamérica expresa diversos «regionalismos», pero siempre tiene vigente el componente del ambiente, el paisaje, la historia, los materiales y el modo de vida local como datos básicos del diseño”<sup>14</sup>.*

### **Supuestos básicos - Hipótesis**

A partir de los antecedentes descritos y el marco teórico indicado podemos establecer las siguientes hipótesis:

- La arquitectura regional es un rasgo característico de la sociedad postmoderna, en tanto no responde a patrones de composición preestablecidos, propios del mundo moderno. En tal sentido, las categorías de diseño desarrolladas en esta, encuentran su lógica constitutiva no solo en las condiciones objetivas del lugar y del objeto arquitectónico, sino también en los aspectos subjetivos y particulares del mismo. Entendiendo por estos, aquellos involucrados con la cultura, tradición, historia, entre otros.
- A partir de esta hipótesis es posible plantear que la arquitectura regional que se desarrolla en el Perú es una expresión post moderna; la cual establece un compromiso permanente con el territorio, la memoria colectiva, las

---

<sup>14</sup> GUTIERREZ, Ramón. *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX. Arquitectura y Regionalismo*. p.111 - 112.

tecnologías del medio, los materiales, el clima, tiene un carácter tectónico y un manifiesto carácter artesanal.

- En tanto manifestación post moderna, es una expresión individual, pues no obedece a ningún tipo de corriente o tendencia al interior de la práctica proyectual, formalmente entendida. De plantearse como tal, perdería esta condición.
- En tanto libre practica individual, se abre paso al saber narrativo, al conocimiento de las expresiones y experiencias culturales diversas.
- A partir de estas premisas, es posible identificar propuestas específicas en nuestro medio, planteamientos en los cuales se evidencia el rasgo regional antes indicado. Se trata de proyectos definidos como regionales, y que han sido reconocidos en las diferentes Bienales de Arquitectura del Perú y en algunos casos han sido merecedores de premios internacionales, motivo por el cual son observados y seleccionados para los fines de la investigación.

## CAPITULO 1: LA MODERNIDAD EN CUESTION

### 1.1. Lo Universal<sup>15</sup> y Lo Particular

Identificamos como **“universal”** al carácter que adquiere la arquitectura, a partir de los postulados y principios desarrollados por el Movimiento Moderno a principios del Siglo XX; expresiones formalmente contrarias a la propuesta Academicista de los últimos 600 años de nuestra historia; esta nueva posición pone en relieve el valor del espacio como principio fundamental del proyecto arquitectónico, dejando de lado los principios compositivos del Academicismo, en los que se hacía énfasis al sentido historicista de la obra.

La nueva expresión de la arquitectura, busca establecer un criterio único y amplio en la formulación del proyecto, *“reglas de juego”* generales para la construcción del objeto arquitectónico; este criterio no se confronta deliberadamente con los aspectos particulares implícitos en la consecución de todo proyecto; se promueve una arquitectura *“absolutista”*, y de algún modo dogmática, es decir, una de **valor universal**. Se pone énfasis en las cualidades propias del objeto, en su sentido plástico abstracto; la preocupación por el objeto se aleja del contexto, del medio en el cual se afirma; el lugar subyace a la obra, se adapta a éste, se modifica y se altera. Esta posición afirma la existencia de una organización lógica ordenada por el espacio, la estructura, la forma y sobre todo por la función a la cual va dirigida la obra. En tal sentido se afirma una condición funcional a la arquitectura, que sobrepasa cualquier tipo de criterio o consideración de carácter cultural.

**“Lo universal”** es una condición que se otorga a toda arquitectura sustentada en sus propias variables e identificada con las expresiones propias del *“international style”* de un inicio y los *“ismos”* promovidos por los centros hegemónicos de la *“cultura internacional”* de los últimos años. Entender el sentido universal de la arquitectura, significa anteponer los principios rectores con los cuales nace y se define el objeto arquitectónico; *“firmitas, utilitas y venustitas”* son los principios vitruvianos con los cuales se define universalmente la arquitectura, definición ciertamente, que nace en los albores de la cultura occidental y que ha llegado a nuestros días como punto de origen conceptual para identificarla y definirla.

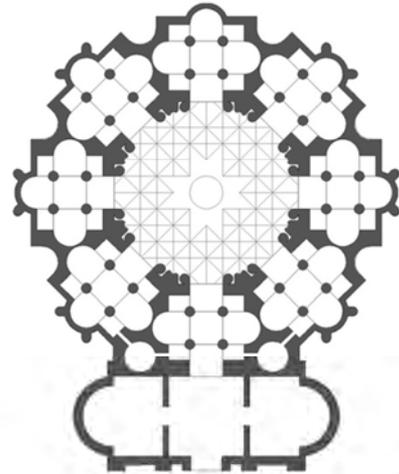
Desde una perspectiva histórica, y a partir de una lectura occidental de la misma; la sociedad ha estado muchas veces sumergida en definiciones y conceptos que

---

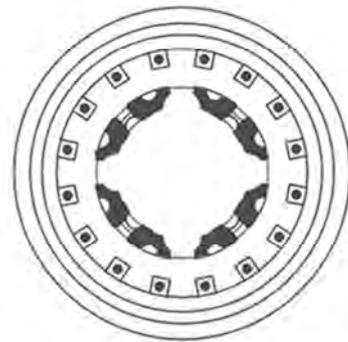
<sup>15</sup> “Lo universal” es un concepto desarrollado desde una perspectiva occidental y moderna, que permite entender las propuestas artísticas como manifestaciones unitarias y dominantes; desde una perspectiva post moderna, “lo universal” no existe, pues todo es relativo, no existen dominios ni elementos dominantes.

plasman la búsqueda constante de la interpretación del hecho arquitectónico, esta interpretación ha tenido en todo momento un sentido universal, amplio y genérico; ha existido siempre la necesidad de establecer un parámetro sobre el cual construir o plantear un proyecto.

Sin embargo, no es sino hasta la ilustración de finales del siglo XVIII, en donde se asume de manera consiente la condición "universal" del arte y la arquitectura, pues se trata de establecer los conceptos y definiciones que permitan entender de manera unitaria los planteamientos artísticos del pasado y en particular las nuevas expresiones de la naciente sociedad moderna. Es finalmente con la modernidad, en donde la "universalidad del arte" se plasma con un sentido unitario, siguiendo los mecanismos de producción asociados al desarrollo y evolución tecnológica.



1



2

Leonardo Da Vinci - Planta central ideal  
Bramante - Templo de San Pedro, Roma

Solidez, utilidad y belleza son las tres variables vitruvianas sobre las cuales se soporta históricamente el concepto de arquitectura; a lo largo de los siglos, estos se han reafirmado periódicamente, siglos antes Platón había ya establecido el concepto de belleza como proporción y armonía reflejada en las formas geométricas. En el Timeo (diálogo escrito por Platón en el 360 a.C. aproximadamente, su contenido profundiza esencialmente en tres puntos: el cosmogónico, sobre el origen del universo, el físico, sobre la estructura de la materia y el antropológico, sobre la naturaleza humana) sostiene que "...los tipos de figura acaban de surgir en el discurso al fuego, tierra, agua y aire. Asignemos pues, la figura cúbica a la tierra, puesto que es la menos móvil de los cuatro tipos y la más maleable de entre los cuerpos y es de toda necesidad que tales cualidades las posea el elemento que tenga las caras más estables..."<sup>16</sup>.

En su concepción se prefigura un mundo ordenado y regido por la pureza de las formas geométricas, principio también Pitagórico, en la que la precisión de las leyes matemáticas da lugar a una estética ordenada y regulada; es la belleza generada por una lógica dimensional y cuantificable. La apuesta por estos principios será muy influyente y determinante en la sociedad humanista del

<sup>16</sup> ECO, Umberto. Historia de la Belleza. Capítulo 1; El ideal estético en la antigua Grecia. Timeo 55e – 56c. p.51.

renacimiento, caracterizada por una visión racional del mundo. Del mismo modo Vitrubio, en su tratado *"De Architectura"*, sustenta la noción de belleza a partir de un criterio matemático, en el que la simetría tiene un rol ordenador, la define como *"la armonía apropiada que surge de los miembros de la obra misma y la correspondencia métrica que resulta de las partes separadas en relación con el aspecto de la figura entera..."*<sup>17</sup>.

El Renacimiento retoma los principios vitruvianos a partir de una filosofía neo-platónica; buscando establecer un criterio de composición válido para cualquier tipo de propuesta y lugar. Paralela a esta preocupación se establece un concepto de belleza; también de carácter universal; la relación entre belleza y arquitectura está íntimamente ligada al cumplimiento de normas y estándares plasmados por sus *"creadores"*. La simetría, el equilibrio, la escala humana, el módulo, las relaciones lógicas y formales entre interior - exterior, la perspectiva, sumada a la Teoría Albertiana (fiel seguidora de Vitruvio), se constituyen en los parámetros fundamentales sobre los cuales se tenía que sostener la arquitectura; estos criterios sostienen y reafirman una lectura universal de la misma.

Cuando Alberti desarrolla sus postulados en *De Re Aedificatoria*<sup>18</sup>, se establece el primer programa completo para el diseño de edificios religiosos. *"Al reseñar las formas más apropiadas para los templos – tal como él llamaba a las iglesias – Alberti comienza por el elogio al círculo. La naturaleza misma - expresa - prefiere la forma redonda a todas las demás, y así lo demuestran sus propias creaciones, tales como el globo terrestre, las estrellas, los árboles, los animales y sus nidos, y muchas otras cosas. Alberti recomienda para las iglesias nueve figuras geométricas fundamentales: además del círculo, el cuadrado, el hexágono, el octógono, el decágono y el dodecágono, todas estas figuras determinadas en base al círculo..."*<sup>19</sup>. *"La naturaleza de Dios"* principio de perfección y belleza, reflejada en las distintas expresiones de la naturaleza misma, aparece como el origen de la composición arquitectónica. El sentido dogmático de estas afirmaciones trasciende el ámbito personal y determina la posición cultural e ideológica de una nueva generación preocupada en encontrar un sentido y justificación lógica a cada evento del mundo en el cual se desarrolla.

---

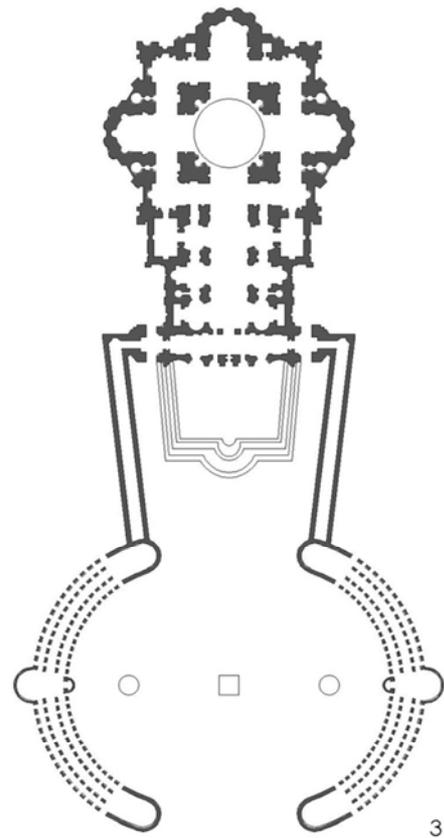
<sup>17</sup> ECO, Umberto. Historia de la Belleza. Capítulo 3; La belleza como proporción y armonía. De Architectura III. p.75.

<sup>18</sup> De Re Aedificatoria es un tratado de arquitectura escrito por Alberti alrededor del año 1450 en Roma; consta de diez libros, los libros I, II y III tratan sobre la elección del terreno, los materiales y cimientos (firmitas), los libros IV y V se centran en los tipos de edificios (utilitas), el libro VI trata sobre la belleza arquitectónica (venustas), los libros VII, VIII y IX tratan de la construcción de iglesias, edificios públicos y privados y el libro X trata de restauración.

<sup>19</sup> WITTKOWER, Rudolf. Principios arquitectónicos en la edad del humanismo. Capítulo: El Programa de Alberti para la Iglesia Ideal. p.11.

El barroco por su parte, se constituyó medianamente en una acepción, en tanto admite cambios y alteraciones del lenguaje, buscando hacer una arquitectura más expresiva, acorde con las pretensiones de quienes la regentan; las monarquías del siglo XVII fueron en este sentido, las promotoras de cambios y adecuaciones tipológicas según sus propios intereses.

Aún en este aspecto; la hegemonía del papado por un lado; promoviendo la construcción de iglesias según un código preestablecido (Contrarreforma); y por otro la Corte Francesa impulsando desde las Academias una particular concepción del arte; tuvieron mucha influencia tanto en las grandes ciudades europeas y nuevas colonias, como en las cortes menores de occidente, respectivamente. En este caso el dominio ideológico, cultural y económico contribuye a establecer una particular visión universal de la arquitectura.



Gian Lorenzo Bernini  
Basílica de San Pedro, Roma

Resulta interesante advertir el sentido y la preocupación de la Iglesia, por ordenar y dirigir el diseño y construcción de templos, según criterios funcionales, vinculados al culto y la "recuperación" de los fieles; un sentido pragmático - contrario al de la Teoría Albertiana - acompaña el programa desarrollado para la Iglesia de San Carlos Borromeo en Viena (Austria): "*Publicamos las presentes instrucciones para la construcción y la decoración eclesiástica: en ellas se contienen las prescripciones que ya hemos impartido como más oportunas y adecuadas para el decoro y el uso de las iglesias, tanto en lo que respecta a la construcción de las mismas, como capillas, altares, oratorios, baptisterios y de cualquier otro edificio sagrado, como por lo que respecta a los vestidos sagrados, los aparatos, los vasos y cualquier otro utensilio sacro...*"<sup>20</sup>.

Las "instrucciones" están referidas a una suerte de manual o código - el cual se antepone a cualquier iniciativa personal - se trata de un conjunto de reglas y normas que en todo edificio religioso se debe seguir para una apropiada celebración del rito. Las "adecuadas" consideraciones hacen referencia al uso y la función del edificio; en tal sentido, se sostiene que "*es preferible un lugar en el*

<sup>20</sup> PATETTA, Luciano. Historia de la Arquitectura: antología crítica. Capítulo: Programa para las Iglesias de la Contrarreforma, Sn. Carlos Borromeo, instrucciones para la construcción de iglesias 1577. p.157.

*que la iglesia esté aislada, es decir, separada de los muros de otras construcciones por un espacio de unos cuantos pasos y de las plazas”<sup>21</sup>.*

Existe una preocupación urbana en esta afirmación, lo cual motiva una oportuna relación entre arquitectura y ciudad. Con respecto a las características arquitectónicas propiamente dichas se señala que *“La mejor forma, que parece que ya se prefería en tiempos de los Apóstoles, es la forma de cruz,..., todas las iglesias, y especialmente las que requieran una estructura particularmente majestuosa, deben construirse de modo que presenten la figura de la cruz que puede ser de formas diversas, e incluso oblonga”<sup>22</sup>.*

Es decir, se orienta la concepción formal a partir de los intereses escenográficos del proyecto, pero en particular se subraya la *“forma de cruz”*, por el significado de la misma y su clara identificación con el dogma y ritual cristiano. Esta inmediata identidad supera el carácter conceptual con el que se propone la planta central; la expresión sencilla de su forma facilitará su trazado y construcción; estas condiciones han favorecido la existencia y difusión de esta tipología en todo el mundo cristiano, asumiendo un carácter icónico y un sentido universal - católico, propio de su doctrina. Por otra parte, resulta particularmente ejemplar la acción de la Academia durante la monarquía de Luis XIV, Arnold Hauser sostiene que *“La Academia dispone de todas las prebendas con las que únicamente puede contar un artista, y de todos los medios de poder que son adecuados para intimidarle. Regala los puestos oficiales, los encargos públicos y los títulos; posee el monopolio de la enseñanza y tiene la posibilidad de vigilar el desarrollo de un artista desde sus primeros comienzos hasta su actividad definitiva”<sup>23</sup>.*

La existencia de una estructura superior como la señala, asegura al Rey el control de la propuesta artística, la cual se encuentra sometida al *“buen gusto”* y la personal visión de un reducido grupo; el carácter absolutista propio de la Monarquía se impone ante cualquier criterio racional y el objeto artístico sigue los postulados de una teoría particular que intenta tener un alcance universal. La organización y funcionamiento de esta institución, sumada a la clara injerencia política de J.B. Colbert y Le Brun la gobiernan, siendo los principales colaboradores del Rey en esta línea, determinando una inmediata dependencia del artista respecto del estado, *“La Academia concede los premios,..., de ella depende la concesión de permiso para hacer exposiciones o concursos; las opiniones artísticas que ella representa tienen un prestigio particular a los ojos del público...”<sup>24</sup>.*

---

<sup>21</sup> PATETTA, Luciano. Historia de la Arquitectura: antología crítica. Capítulo: Programa para las Iglesias de la Contrarreforma, Sn. Carlos Borromeo, instrucciones para la construcción de iglesias 1577. p.157.

<sup>22</sup> *Ibíd.* p.157.

<sup>23</sup> HAUSER. Arnold. Historia Social de la literatura y el arte. p.521.

<sup>24</sup> *Ibíd.* p.521.

El interés que existe en la Corte por fundar una serie de Academias y en particular la de Arquitectura, va más allá de la aparente preocupación por el objeto mismo, y se centra fundamentalmente en servir a través de ésta al Estado; su función especial está orientada a resaltar el prestigio del monarca; pero a la vez establecer un parámetro, una regla universal que gobierne el arte en occidente.

La ilustración por su parte, (Siglo XVIII) retomó el código vitruviano, el cual - consideró - había sido dejado de lado por los arquitectos del Barroco; el argumento filosófico que sostiene la Ilustración; permite retomar la discusión sobre el método científico - desarrollado en el pasado por Descartes - y la composición arquitectónica; a los argumentos de Kant, Rousseau y fundamentalmente Laugier, se suman los escritos de J. J. Winckelmann y el valor de la cultura clásica romana. La búsqueda de argumentos lógicos que permitan desarrollar una arquitectura coherente y racional, llevó a la formulación de "verdades absolutas" - siempre bajo el código clásico - las cuales llevan implícito el sentido universal de la arquitectura. Esta posición derivó en la expresión Neoclásica, entendida como una arquitectura correcta en el sentido funcional y apropiada al nuevo pensamiento dada la rectitud con la cual se plantean sus contenidos o partes; herencia del renacimiento. En su "*Ensayo sobre la Arquitectura*" publicado en París en 1753, Laugier reflexiona acerca de la verdad y el origen de la arquitectura, la cual sostiene, va más allá del pasado romano o griego, el acto fundacional dice Laugier, se encuentra en el origen mismo del hombre, en sus actos instintivos para resolver los problemas básicos de sobrevivencia; en tal sentido, "*la choza rústica*" se convierte en una solución modélica que lo lleva a afirmar "*Quisiera persuadir a todo el mundo de una verdad de la cual estoy seguro: las partes de un orden de arquitectura son las partes mismas del edificio. Por tanto, deben ser utilizadas no sólo para decorar el edificio sino para construirlo. Es preciso que la existencia de edificio dependa hasta tal punto de su unión que no pueda retirarse una sola de esas partes sin que el edificio se hunda*"<sup>25</sup>.

Este enunciado subraya el carácter tectónico de la obra arquitectónica, en el convencimiento que los elementos arquitectónicos deben ser empleados a partir de criterios funcionales y racionales. "*Ocurre en la arquitectura como en todas las demás artes: sus principios se basan en la simple naturaleza, y en los procedimientos de esta se hallan claramente marcadas las reglas de aquélla. Es decir, observar y seguir la lógica de los materiales, de los sistemas constructivos que de éstos dependan. La arquitectura encuentra en este fundamento su razón de ser y el contenido de su forma*"<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> HEREU, Pere, MONTANER, Josep María y OLIVERAS, Jordi. Textos de Arquitectura de la Modernidad. Ensayo sobre la Arquitectura: Marc Antoine Laugier. p.21.

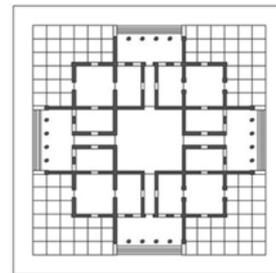
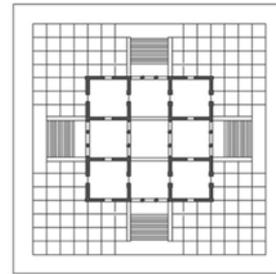
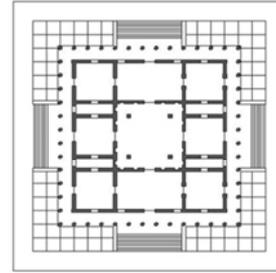
<sup>26</sup> *Ibíd.* p.21.

Marc Antoine Laugier no plantea un modelo arquitectónico, opción estilística o categoría artística; sus propuestas van más allá de la crítica arquitectónica; afirman una nueva condición para la arquitectura, un principio, un nuevo concepto, un punto de partida diferente. La condición de la denominada "verdad" manifiesta en el ensayo, le otorgan un sentido universal a su propuesta, la cual se hará evidente en el neoclásico impuesto en occidente durante las primeras décadas del Siglo XIX. La Iglesia de Santa Genoveva "El Panteón" en París de Jacques Germain Soufflot, por ejemplo, es una de las primeras obras que busca recoger estos principios, del mismo modo - siempre en la línea estilística señalada - destaca la obra de Karl F. Schinkel el cual se convierte en uno de los arquitectos más notables.

En el neoclásico del ochocientos se observa la presencia de los llamados "arquitectos revolucionarios", quienes intentan destacar el valor del espacio arquitectónico por encima

de los siempre aludidos principios vitruvianos, Boullée, Ledoux, Durand entre otros, llamaron la atención al respecto. El primero observa las bondades de las formas o sólidos y sus efectos bajo la luz; el segundo destaca el valor simbólico del edificio y el último afirma la arquitectura condicionada por la utilidad y economía, cada uno de los planteamientos - ideales en su formulación - representó conceptos y visiones que intentaban asumir un rol modélico en la arquitectura.

A principios del ochocientos, Jean Nicolás Louis Durand es profesor de arquitectura en la Escuela Politécnica de París, sus clases estaban dirigidas a estudiantes que se formaban para ser ingenieros militares, razón por la cual, desarrolla un curso especial, en el cual se dan los principios y conocimientos básicos de la arquitectura, se trata de capacitar a ingenieros que eventualmente tendrán el deber de desarrollar y construir algún proyecto al interior del país. Esta condición académica implica una propuesta teórica objetiva, pragmática y racional, argumentada por un amplio conocimiento de la historia y la construcción. Durand afirma que la "Conveniencia y economía son los medios que debe emplear naturalmente la arquitectura y las fuentes de las que debe extraer sus principios, que son los únicos que pueden guiarnos en el estudio y en el



4

Jean-Nicolás Louis Durand  
Planeamiento sobre papel reticulado

*ejercicio de este arte. En principio, para que un edificio sea conveniente es preciso que sea sólido, salubre y cómodo*<sup>27</sup>.

La función, el uso y el costo, asumen un rol protagónico en el desarrollo del proyecto, estas son las premisas básicas sobre las cuales parte el diseño, dejando en un segundo plano la ubicación. Durand organiza y sustenta su propuesta a partir de dos tipos de edificios: los edificios públicos y los edificios privados; lo cual favorece la aplicación y demostración de un planteamiento que deja de ser conceptual y abstracto para someterse a la crítica y el análisis objetivo, esta condición finalmente implica la afirmación de una teoría de validez universal.

Sus lecciones superan el plano conceptual y asumen un sentido pragmático; en ellas se sugieren de manera objetiva, una serie de formas y expresiones; sostiene por ejemplo que: *"En una superficie dada se observa que cuando está determinada por los cuatro lados de un cuadrado exige un contorno menor que cuando lo está por los de un paralelogramo y menor todavía cuando está determinada por la circunferencia de un círculo; que en cuestión de simetría, de regularidad y de simplicidad, la forma del cuadrado, siendo superior a la del paralelogramo, es inferior a la del círculo, por lo que debemos concluir que un edificio será tanto menos costoso cuanto más simétrico, regular y simple sea"*<sup>28</sup>.

Esta categórica afirmación, orienta e influye en la composición del objeto arquitectónico en su determinación espacial y formal, abstrayéndose de cualquier compromiso contextual; en los edificios, ya sean públicos o privados se buscará seguir la premisa señalada, orientando funciones y circulaciones según un método aleatorio, preconcebido, una cuadrícula abstracta, una centralidad justificada por la economía y la racionalidad constructiva.

El neoclásico será la última expresión historicista de carácter universal, pues las siguientes manifestaciones artísticas, evidenciarán la crisis del mismo y pondrán en relieve las particularidades de occidente; esta situación será finalmente superada con la afirmación del movimiento moderno. Una rápida revisión del pasado, nos permite ver que a lo largo de la historia ha existido una permanente búsqueda de *"verdad arquitectónica"*; es decir, la necesidad de establecer parámetros que permitan la construcción del objeto y aseguren su eficiencia y belleza.

Estos criterios, sin embargo, no guardan relación alguna con el territorio o con el lugar en el cual se proponen; esta preocupación es reconocida tan sólo en la obra personal de algunos protagonistas, los cuales saliendo de las reglas propuestas, han desarrollado planteamientos que permanecen en el tiempo como paradigmas de este tipo de arquitectura consecuente con el contexto.

---

<sup>27</sup> DURAND, Jean Nicolás Louis. Compendio de lecciones de arquitectura. p.25.

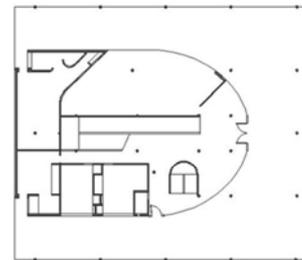
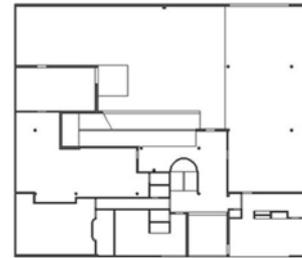
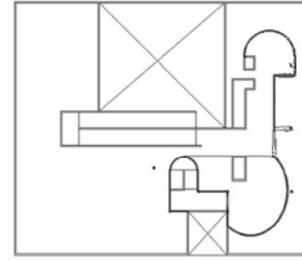
<sup>28</sup> *Ibíd.* p.25.

La cultura moderna sustentada en el pensamiento racional, apela al análisis, la investigación y el método como las herramientas básicas e imprescindibles para el conocimiento y la formulación de planteamientos y propuestas. Las variables que participan en la construcción de este conocimiento, son de carácter objetivo, forman parte de la realidad y tienen un sentido cuantitativo.

El rigor científico que acompaña los estudios y la formulación de teorías es un aspecto que caracteriza el ideal moderno. El sentido de abstracción propio del método, ocupa un lugar fundamental en esta línea; de allí que sus resultados apelen a la lógica de la cual parten, convirtiéndolos en afirmaciones absolutas y verdades ajenas al subjetivismo de la realidad de la cual forman parte.

Basados en esta premisa, la arquitectura producto de esta corriente de pensamiento, emerge con la autoridad y disciplina que la ciencia le otorga, adquiere una condición de verdad, se convierte en referente, en paradigma y modelo, es así, como la función y la tipología que de ésta deriva, el sistema constructivo y la técnica (metáfora de la máquina) adquieren un papel fundamental en su formulación; el lenguaje se convierte en el complemento neutro e inexpressivo, que acompaña al espacio abierto y continuo; un sistema espacial apropiado a la función y coherente con su imagen.

Un signo claro de la abstracción planteada se refleja en la formulación de los puntos sobre los cuales Le Corbusier desarrolla su ideario: "1, los pilotis que levantan la masa por encima del terreno; 2, la planta libre, conseguida mediante la separación de las columnas portantes y las paredes que subdividen el espacio; 3, la fachada libre, corolario de la planta libre en el plano vertical; 4, la ventana larga, horizontal y corredera o fenêtre en longueur; y 5, la cubierta ajardinada, que supuestamente recupera la superficie del terreno ocupada por la casa"<sup>29</sup>. En este código se advierte una preocupación por el espacio y la estructura por encima de cualquier consideración de tipo contextual; el primer principio indica la clara intención de aislarse del terreno y luego en los siguientes se denota una preocupación por el espacio y el manejo libre de las partes que conforman el



5

Le Corbusier  
Villa Savoye, Francia

<sup>29</sup> FRAMPTON, Kenneth. Historia Crítica de la Arquitectura Moderna. p.158.

objeto arquitectónico. La formulación de la propuesta moderna se asienta sobre una realidad ideal, en la cual sólo se aprecia el objeto y la materia, una realidad física y medible, ajena a la realidad humana, las condiciones sociales, económicas o ideológicas. La cultura, historia, tradición, memoria, entre otras, se dejan de lado; las ciencias sociales no forman parte del programa desarrollado por el proyecto moderno; la subjetividad que algunos de sus componentes llevan implícita no le permiten formar parte de su ideario, por el contrario, en algunos casos se hace explícita su renuncia y oposición a las mismas.

Por otro lado, se entiende como **“particular”** a la arquitectura propuesta al margen de los principios rectores de la modernidad; se trata de una opción que busca resolver no sólo las condiciones propias del objeto arquitectónico, sino también, asumir las condiciones del lugar, entendiendo por estas, no sólo aquellas de carácter físico geográfico, sino también, aquellas de carácter social y cultural; esta expresión arquitectónica está íntimamente relacionada a las nuevas condiciones propias de la sociedad contemporánea, en la cual se expresa una marcada preocupación por la conservación del territorio, el patrimonio, la tradición y la historia. Bajo estas premisas se configuran una serie de propuestas locales y regionales, las cuales se afirman no sólo en las particularidades culturales de cada región y lugar, sino también, en la libre creación de arquitectos y proyectistas identificados con las necesidades, los requerimientos y los recursos de cada realidad. **“Lo particular”** busca desarrollar un programa en el cual no sólo se involucren variables objetivas, que prefiguren la obra física, sino también, aquellas otras subjetivas en las que se recogen los aspectos cualitativos del sitio.

Esta acción presupone un compromiso e interacción permanente con todos los actores y elementos que forman parte de la escena urbana y arquitectónica, de la realidad misma en el cual se edifica y a partir de la cual se definen las características propias de la arquitectura. En esta expresión se recogen las características urbanas o paisajísticas del lugar, la historia del sitio, el carácter de sus monumentos, de sus tipologías espaciales ya sean urbanas o arquitectónicas, las condiciones del clima, los materiales del medio, los sistemas constructivos locales o alternativos, la tradición constructiva, las expresiones culturales de la localidad, el carácter del usuario, las condiciones económicas del lugar y sus capacidades, entre otras. Los criterios compositivos de esta arquitectura superan los estrictos programas funcionales propios de las expresiones modernas y se desarrollan a partir de otras premisas que le permiten llegar a una expresión única, auténtica y propia. La naturaleza del lugar, las características geográficas, la morfología del territorio - árido, agreste o tropical - por ejemplo, inspiran una estética ecológica que llama la atención respecto a las posibilidades estéticas de los recursos del medio; esta opción asume los materiales locales como parte de su estética y hace énfasis en las posibilidades constructivas que estos ofrecen.

En este caso, la forma arquitectónica asume diferentes caminos; puede derivar de la íntima relación existente entre sistema constructivo y material empleado, carácter tectónico; o puede estar inspirado en las formas propias de la naturaleza y su entorno, sentido orgánico. La historia es una premisa sobre la cual también se fundan algunas propuestas locales. Esta es entendida como la experiencia constructiva y formal del pasado; la cual imprime un carácter particular y único a un determinado sitio; ya sea por su forma, por su materia, por su origen espacial o constructivo y por el valor testimonial de un determinado periodo de la sociedad.

Entender el valor del monumento en sus aspectos esenciales conlleva en muchos casos a la definición de la forma arquitectónica; la cual asume la volumetría, los detalles, sentido espacial, texturas, colores, entre otros. Esta experiencia y encuentro con el pasado, se ve manifiesta sobre todo, en innumerables centros históricos y lugares en los cuales el legado patrimonial se constituye en el centro mismo de la vida y actividad cotidiana. Un aspecto importante en la determinación de esta arquitectura propia, es la tradición; entendida ésta como la herencia cultural que tiene una determinada localidad, y que le confiere una identidad propia, distinta de cualquier otra.

Expresada en un sinfín de manifestaciones artísticas, sociales, religiosas, constructivas, etc.; el comportamiento de la sociedad y sus expresiones se constituyen en fuente de inspiración permanente y es tal vez uno de los aspectos más subjetivos que alienta la libre creación de formas y estructuras capaces de recoger "el espíritu del lugar", de manera abierta y responsable a la vez.

La naturaleza del lugar, la historia, la tradición; son algunas variables sobre las que se puede identificar y resolver la propuesta particular, son fundamentos a partir de los cuales se puede construir una arquitectura propia, adecuada al contexto y la sociedad en la cual se erige. Por otra parte, lejos de imaginar un escenario arquitectónico homogéneo y unitario; el pasado también experimentó esta búsqueda de identidad y manifestación auténtica; una condición humana que se hace presente en forma paralela a los distintos estratos estilísticos o culturales reconocidos por la historiografía arquitectónica.

Umberto Eco; citando a Nietzsche, destaca la existencia en el mundo griego de una belleza apolínea y una dionisiaca; *"la armonía serena, entendida como orden y medida, se expresa en lo que Nietzsche llama **"belleza apolínea"**. Pero esta belleza es al mismo tiempo una pantalla que pretende borrar la presencia de una **"belleza dionisiaca"**, perturbadora, que no se expresa en las formas aparentes, si no más allá de las apariencias. Se trata de una belleza alegre y peligrosa, totalmente contraria a la razón y representada a menudo como posesión o locura...."*<sup>30</sup>.

---

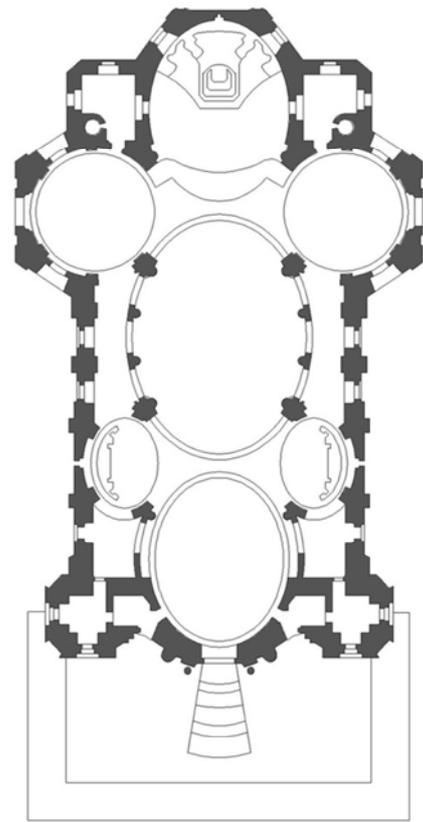
<sup>30</sup> ECO, Umberto. Historia de la Belleza. De los griegos a Nietzsche. p.58.

El relato hace énfasis en las manifestaciones artísticas que se contraponen al reconocido concepto de belleza expresado por los más destacados filósofos y particularmente por Pitágoras, quien funda una visión estético - matemática del mundo. La "belleza apolínea" está referida a Apolo (dios de la belleza) usualmente representado en forma desnuda; expresa la perfección y el equilibrio del hombre en cuanto ser físico; en tanto que la otra está referida a Dionisio, dios del vino, inspirador de la locura y el éxtasis; es decir la antítesis del primero y expresado en una serie de esculturas, dibujos, etc.

Estas imágenes hacen énfasis en la naturaleza humana y su real dimensión; una alejada del ideal platónico y próximo a la realidad de la vida misma; mundana y alegre. Durante el Renacimiento también se observan propuestas particulares, ajenas a los ideales y principios con los cuales la cultura del cuatrocientos buscó ordenar el mundo y sus propuestas artísticas.

La crisis evidenciada con el Saqueo de Roma en 1520, pone en relieve la presencia de una nueva expresión, más libre y desprejuiciada respecto a los estrictos cánones del siglo anterior. La nueva generación de artistas llegaba al quinientos con una nueva y renovada espiritualidad y con un agotamiento de los parámetros albertianos.

El Manierismo, término con el cual se ha identificado a este tipo de expresión; sostiene Hauser, "comienza por disolver la estructura renacentista del espacio y descomponer la escena"<sup>31</sup>, esto significa particularizar el objeto arquitectónico, deteniéndose y haciendo énfasis en los detalles; con lo cual la armonía y relación de partes – principio renacentista – se pierde en pro de una mayor expresividad. Del mismo modo, se afirma que "la conciencia del artista se extiende no sólo a la selección de los medios que corresponden a su intención artística, sino también a las determinaciones de esa misma intención. El programa teórico se refiere tanto a los métodos artísticos como a los fines del arte"<sup>32</sup>. Esto supone la libertad de elección para el artista: la temática, el objeto, el método y la expresión final, se



6

Johann Balthasar Neumann  
Iglesia de los 14 Santos, Vierzehnheiligen

<sup>31</sup> HAUSER. Arnold. Historia Social de la literatura y el arte. p.422.

<sup>32</sup> *Ibíd.* p.420.

aleja con ello del canon clásico y se enfrenta a sus propios objetivos. Esta acción, sostiene Hauser, convierte al Manierismo en la primera orientación estilística moderna, *"No se comprende el manierismo si no se entiende que su imitación de los modelos clásicos es una huida del caos inminente, y que la agudización subjetiva de sus formas expresa el temor a que la forma pueda fallar ante la vida y apagar el arte en una belleza sin alma"*<sup>33</sup>.

Es decir, el objeto arquitectónico pierde su carácter abstracto, ajeno a la realidad y se convierte en una representación de la realidad misma, perturbada, conflictiva e inconforme. En ese contexto, afloran las particularidades; las expresiones artísticas pierden el anonimato del canon y adquieren la identidad de sus creadores o de quienes las regentan. Se identifican escuelas y tendencias; *"maneras de"* expresar el objeto artístico. Esta nueva condición también asume - en algunos casos - las tradiciones constructivas del medio, como es el caso del Plateresco Español (variante del Renacimiento Español junto al Italianismo) desarrollado en las primeras décadas del mil quinientos, en el cual se expresa no sólo el interés por la nueva opción clásica, sino, sobre todo el tradicional trabajo de maestros y artesanos aún influidos por el arte mudéjar.

Respecto al arte promovido por el Barroco europeo, y la influencia de la Corte Francesa sobre las Cortes Menores; ésta se manifiesta particularmente en los grandes modelos y estructuras arquitectónicas, asociadas a la nobleza y la iglesia. Sin embargo, las propuestas adquieren identidad en el diseño de los interiores, en donde artistas y maestros locales desarrollaron un especial programa escultórico y pictórico muy influyente y determinante en la configuración misma del espacio arquitectónico.

Dos casos destacan esta condición; por un lado, la arquitectura barroca del sur alemán, en la región bávara, en donde artistas como D. Zimmerman participan de la composición de una serie de iglesias de peregrinaje, caracterizadas por la exuberancia interior y la organicidad de sus formas. Las envolventes se presentan como la fusión de figuras geométricas, con superficies limpias y escuetas, en tanto que los interiores son abiertos, dinámicos, indefinidos, imaginativos y fantasiosos. La escultura y la pintura, claramente integrada a la estructura arquitectónica, contribuyen a la generación de una propuesta original y auténtica, una en la cual se define una identidad regional.

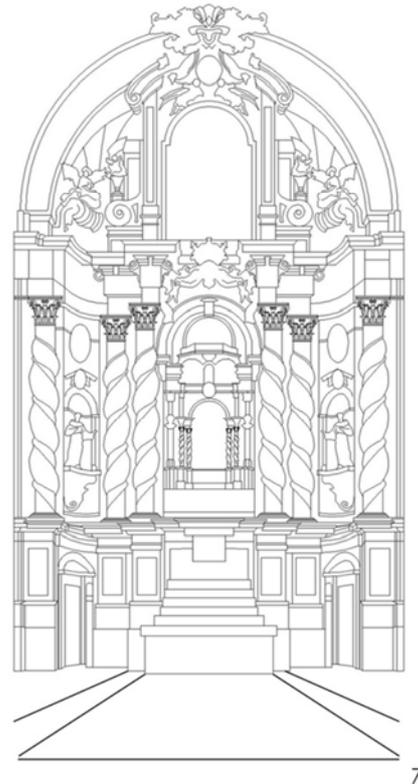
Del mismo modo, el barroco español desarrollado en el siglo XVII y principios del XVIII, bajo el reinado de la Casa Austria, impulsó una corriente identificada como barroco mestizo, en tanto sus expresiones no siguen los patrones academicistas promovidos por la corte de Luis XIV o aquellos desarrollados por los maestros italianos, sino más bien, los criterios abiertos y espontáneos de los artistas locales y

---

<sup>33</sup> HAUSER. Arnold. Historia Social de la literatura y el arte. p.420 - 421.

regionales. *"El barroco como arte que hunde sus raíces en los estratos más profundos del sentimiento popular, que no es, como luego lo será el neoclasicismo, un arte de profesores y académicos sino de carpinteros, ensambladores de retablos, estuquistas, yeseros, imagineros y decoradores de la más variable procedencia – lo que no impide que sobre ellos planeen grandes arquitectos autodidactas..."*<sup>34</sup>.

Esta propuesta amparada en el gusto e imaginario popular de las distintas regiones de la península, es impulsada por artesanos y maestros capacitados, bajo el aún influyente arte mudéjar. El manejo del material y la libertad de las composiciones superan cualquier tipo de análisis de corte académico; en esta expresión destaca la obra de José Benito de Churriguera, maestro especialista en el ensamblado de retablos.



José Benito de Churriguera  
Retablo de Sn. Esteban de Salamanca

Su obra brilla por la originalidad y habilidad para construir altares en madera, estructuras de gran escala, capaces de adquirir la dimensión de las iglesias en las cuales son instaladas; se trata de un sistema formal y escultórico que adquiere protagonismo espacial, se ubica usualmente en los altares mayores de las iglesias y fue construido para la instalación de imágenes, reliquias, urnas, custodias y otros objetos de carácter sagrado, apropiados al rito cristiano.

La difusión y aceptación del retablo, condujo a su instalación en las fachadas de las iglesias, las cuales abandonan su carácter austero y se convierten en grandes referentes arquitectónicos. Las fachadas retablo, ahora en piedra, recogen las intenciones de la Contrarreforma y se convierten en un acertado medio de difusión y adoctrinamiento, gracias a su lenguaje claro y directo, el mensaje está implícito en cada uno de los elementos que conforman su estructura.

El concepto que acompaña al retablo, facilita su elaboración en cualquier contexto; en tal sentido, la condición anticlástica con la cual se erige, ha hecho posible que esta expresión se difunda y adapte con mucha facilidad en gran parte del entorno español. Su difusión y desarrollo en la arquitectura religiosa de la época, ha generado una corriente que hoy le confiere identidad al Barroco en nuestro país. Resulta interesante también observar lo ocurrido con el arte

<sup>34</sup> CHUECA, Fernando. Historia de la Arquitectura Occidental, Tomo VII. Barroco en España. p.89.

promovido por las cortes protestantes, y por aquellos centros en los cuales el catolicismo, alejado del poder papal, asume una condición más abierta y libre, como es el caso de la región de Flandes, bajo el dominio español.

Hauser señala que *"el catolicismo restaurado concedió al artista más libertad que en otras partes, y a ese liberalismo hay que atribuir que el arte barroco flamenco tuviera un carácter más libre y agradable que el arte cortesano en Francia, y que estuviera lleno de un espíritu todavía más libre de prejuicios y más gozador del mundo que el arte eclesiástico en Roma"*<sup>35</sup>. Es importante acotar, que en éste contexto, *"el antagonismo religioso entre los estados del sur y del norte no fue, por consiguiente, en modo alguno, la razón específica de la antítesis cultural entre ambos territorios; tampoco puede derivarse esta oposición del carácter racial de los habitantes, en realidad tiene razones económicas y sociales"*<sup>36</sup>.

Esta situación se dio gracias a la favorable posición marítima de esta región y el consiguiente desarrollo comercial y económico; lo cual configura un escenario favorable para la burguesía y sus propios fines. Respecto al carácter del arte holandés impulsado por el protestantismo, Hauser sostiene que éste se debe a la *"la desaparición de las trabas eclesiásticas"* y observa cómo *"las obras de pintores holandeses se pueden ver por todas partes, excepto en las iglesias; la imagen devota no se da en absoluto en el ambiente protestante"*<sup>37</sup>. Bajo esta nueva condición, interesa destacar los temas elegidos por los artistas, los cuales *"prefieren representar la vida real y cotidiana; el cuadro de costumbres, el retrato, el paisaje, el bodegón, el cuadro interior y la arquitectura"*<sup>38</sup>.

La ilustración en Europa, y con ella el Neoclásico, también será protagonista de una importante propuesta local, contraria a la concepción promovida por sus más claros y eruditos pensadores y filósofos. Así, desde Inglaterra, alentados por el desarrollo económico e industrial y el consecuente crecimiento urbano, sumado al tradicional carácter paisajista de su arquitectura, se descubren aproximaciones teóricas favorables a una construcción distinta del objeto arquitectónico. El jardín pintoresco propuesto por los ingleses en los primeros decenios del siglo XVIII, en clara oposición al modelo racional francés; y derivado de una permanente lectura palladiana del paisaje y la arquitectura, será el fundamento clave para la nueva arquitectura, en particular para la residencial: la villa.

Los nuevos criterios estéticos se advierten a mediados del siglo XVIII, en los primeros escritos de Joseph Addison en el periódico *The Spectator*, a través de una serie de artículos titulados *"Los placeres de la imaginación"* en los cuales se subraya la

---

<sup>35</sup> HAUSER. Arnold. Historia Social de la literatura y el arte. p.535.

<sup>36</sup> *Ibíd.* p.535.

<sup>37</sup> *Ibíd.* p.539.

<sup>38</sup> *Ibíd.* p.539.

importancia no sólo de los sentidos, sobretodo de la vista, sino también de la imaginación, en la aprehensión y valoración estética de los objetos. Bajo esta premisa, se fusionan el arte y la naturaleza, lo objetivo y lo subjetivo. Addison plantea que *"toda belleza es, e implica belleza romántica, tanto si se da en el paisaje, en pinturas de paisajes o en poesía pastoral, pues las escenas y los objetos solo son bellos en cuanto estimulan imaginativamente nuestros pensamientos"*<sup>39</sup>.

Bajo esta lógica, el placer visual surge de la belleza objetiva, y es factible entonces, descubrir la belleza no sólo en la armonía y proporción de las formas, sino también, en *"lo grande"* o en *"lo insólito"*. Tamaño y novedad, forman entonces, parte de esta visión estética, la cual permite según Addison, descubrir los méritos estéticos de lo feo. Más tarde, Archibald Alison intentará como señala Collins, *"minimizar la distinción entre moda y gusto. Los gustos de una nación, dice, sufren a veces cambios absolutos, al ponerse de moda cosas de otro tipo"*<sup>40</sup>.

Se trata pues, de entender las preferencias de una sociedad que influida por el éxito literario de las novelas góticas, desarrolla un intenso programa de construcción de villas románticas, volcando en ellas un original gusto por temas ajenos a todo principio académico. Collins afirma que *"aunque no todos los filósofos los utilizaron, pronto los términos "bello", "sublime" y "pintoresco" se asociaron íntimamente a los ideales arquitectónicos en boga"*<sup>41</sup>.

Señala también que teóricos como Burke, sostiene que la belleza es el resultado de cualidades como la movilidad, la delicadeza, la pequeñez; en tanto que lo sublime puede estar asociado a la oscuridad, (concepto permanente en la poesía melancólica de la época). Finalmente, *"el pintoresquismo es la idea estética que más influyó en la arquitectura europea como aportación inglesa,... Esencialmente procedía de la afición de los ingleses por el paisaje y por extensión por su afición a la pintura de paisajes....de ahí el término "pintoresco"..."*<sup>42</sup>.

Esta experiencia, se confronta abiertamente con el pensamiento racional de la ilustración y la voluntad de encontrar un argumento lógico que legitime la producción arquitectónica, como lo fue el neoclásico. Esta propuesta se ampara pues en los sentidos, en el gusto y en la tradición de una sociedad siempre vinculada al territorio, al campo y sus costumbres; la novedad de sus formas supera los criterios vitruvianos del academicismo oficial, y se entiende que en la irregularidad, la complejidad o la asimetría, están implícitos también, los criterios de belleza y gusto.

---

<sup>39</sup> COLLINS, Peter. Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su Evolución. Capítulo Tercero: La Influencia de lo Pintoresco. p.39.

<sup>40</sup> *Ibíd.* p.41.

<sup>41</sup> *Ibíd.* p.41.

<sup>42</sup> *Ibíd.* p.45.

Nunca antes como en la segunda mitad del ochocientos, las expresiones arquitectónicas de carácter particular se hicieron tan evidentes, en gran parte de Europa Occidental; al desarrollo tecnológico - revolución industrial - y la evolución de la nueva burguesía, le sucedieron el agotamiento de las formas y el lenguaje clásico; los cuales pierden su carácter original en el empleo y aplicación de los mismos. La sociedad europea inicia un proceso de crecimiento urbano y arquitectónico y se introduce en una expresividad formal, reflejo de las nuevas aspiraciones de los grupos emergentes y el desarrollo de la industria vinculada a la construcción.

Existe un permanente desencuentro entre tradición y progreso, una visión romántica de la sociedad y una abierta a la innovación y el cambio, germen del desarrollo de una clase capitalista asociada a la nueva industria; y

con esta, la aparición también de una clase proletaria. Las diferencias ideológicas que derivan de estas corrientes se recogerán en los distintos tipos de propuestas: los nuevos planes urbanos para París y Barcelona, por ejemplo; la construcción de nueva infraestructura en las grandes ciudades, el desarrollo de nuevas tipologías de vivienda, entre otros.

Desde una perspectiva arquitectónica, las nuevas edificaciones experimentarán los beneficios de los avances tecnológicos, sin embargo, lejos de mostrar las cualidades constructivas de los mismos, se prefirió ocultarlos tras las formas y el lenguaje del pasado, en algunos casos por frivolidad en otros por temor al progreso, se prefirió optar por expresiones conocidas, las cuales asumen un sentido estrictamente decorativo; este tipo de expresión, es conocido como arquitectura historicista, caracterizado por "el uso de un estilo antiguo, que había concluido su evolución hacía tiempo"<sup>43</sup>.

El historicismo devino también en el uso indiscriminado de diferentes estilos en una misma obra, proceso definido como eclecticismo. Este fenómeno, afirmó un caos estilístico y quebró todo principio de identidad entre lugar y arquitectura, en la medida que se recurrió a todo tipo de tendencia estilística sin importar su lugar de



8

Víctor Horta  
Casa Tassel, Bruselas

<sup>43</sup> KRAUSE, Ana y GYMPEL, Jan. Historia de la Arquitectura, De la Antigüedad a nuestros días. Capítulo: El Historicismo y la Arquitectura de la Ingeniería 1840 - 1900. p.71.

origen. Es sin embargo, la afirmación no sólo de una nueva sociedad, sino también la manifestación del gusto, motivado por distintos factores que van desde la novedad de carácter experimental, hasta el complejo de inferioridad cultural, es decir, apelar a la arquitectura para construir una historia que no existe.

Por un motivo u otro, la experiencia ecléctica personifica al extremo la identidad de una comunidad, un gremio, una clase, una persona. Así por ejemplo, el "gothic revival" expresa la voluntad de la monarquía inglesa personificada en la reina Victoria y el trabajo consiente de A.W. Pugin en esta opción; al respecto, resultan importantes y trascendentes las opciones planteadas, en el mismo contexto, por William Morris y Philip Webb a través de la manifiesta "Casa Roja", construida en Kent (Inglaterra) en 1859 y en la que se afirma "una preocupación por la honestidad estructural y la voluntad por integrar los edificios en su ambiente y cultura local"; la casa "alcanza estos objetivos mediante un diseño funcional, una ambientación rica de sensibilidad y empleo de materiales locales, unidos a un profundo respeto por los métodos constructivos tradicionales"<sup>44</sup>.

El confuso panorama estilístico de finales del siglo XIX, abonará a favor de los planteamientos racionales, vinculados al desarrollo tecnológico; la exposición Universal del Londres de 1851 inicia el camino en esta línea que más adelante se reafirma con la Exposición de París en 1889; muestras en las que más allá de la originalidad lograda, se rescata un principio estético y una nueva condición para el objeto arquitectónico, vinculado ahora a los fundamentos constructivos, sus métodos y procesos. En este contexto, los primeros decenios del siglo XX, evidenciarán una preocupación por nuevas formas, las cuales no sólo buscan alejarse de los historicismos y sumar los aportes tecnológicos, sino también, enfrentar los cambios culturales generados por la revolución tecnológica.

La nueva expresión destaca los aspectos decorativos asociados a una renovada sensibilidad por la naturaleza; se trata de llamar la atención respecto a aquellos valores afectados por la nueva industria. El naturalismo, se convierte en el tema a desarrollar; "en España este arte ornamental se denominó "modernismo", en Alemania "Jugendstil",...en Austria se habló de "Sezessionsstil", porque se trataba de una secesión de la concepción del arte y del lenguaje formal predominantes hasta el momento; en Italia de "Style Liberty", en Inglaterra de "Modern Style" y en Bélgica y en Francia de "Art Nouveau". El modernismo se caracteriza por el factor individualista y artesano que depende de la personalidad de cada artista"<sup>45</sup>.

Si bien, cada uno de los países indicados desarrolló su propio lenguaje; uno de los aspectos más comunes fue, su sentido lineal, libre y ligero, logrado con el hierro y

---

<sup>44</sup> FRAMPTON, Kenneth. Storia dell' Architettura Moderna.p.40.

<sup>45</sup> KRAUSE, Ana y GYMPEL, Jan. Historia de la Arquitectura, De la Antigüedad a nuestros días. Capítulo: Primera Mitad del siglo XX. p.81.

el vidrio. Las formas expresaron no sólo el material del cual estaba constituido sino también, la función que contenía; bajo esta premisa, la arquitectura asume la identidad de la técnica y las particularidades de los programas; sin embargo, están permanentemente sometidas a las intenciones de los proyectistas, haciéndolas particulares y adecuadas a cada circunstancia.

Respecto a los aportes del movimiento racionalista y el carácter universal de su propuesta, podemos identificar también en este contexto, el trascendental aporte de Frank Lloyd Wright, quien hace suyos los planteamientos modernos relativos a la función, racionalidad constructiva y orden espacial; pero además intenta rescatar los valores propios del lugar y el territorio. De este modo, sugiere el desarrollo de una arquitectura identificada con su contexto, con sus materiales y el entorno.

La propuesta - que de estas intenciones se deriva - es de carácter orgánico, en la cual existe una clara manifestación de la continuidad espacial y la fusión estructura - forma; su imagen está encaminada a la valoración de volumetrías que denotan claramente las intenciones interiores; su expresividad se logra no sólo por la libertad formal que asume, sino también, por el manejo apropiado de una renovada técnica. Los planteamientos que surgen de esta opción, son el resultado personal del estudio del sitio y su naturaleza. Bajo estas condiciones, la forma será aquella que el proyectista sugiera desde su particular lectura del medio, y no necesariamente, responderá a parámetros previamente establecidos; aspecto que lo diferencia conceptualmente de su contemporánea opción moderna.

Finalmente, podemos señalar que la cultura contemporánea encuentra en la multiplicidad de propuestas artísticas el mejor reflejo de su realidad; una en la cual no existen definiciones absolutas, una que relativiza toda verdad establecida. Bajo estas condiciones, es posible encontrar una serie de alternativas arquitectónicas; algunas de carácter estilístico, otras de carácter tecnológico, algunas apostando por condiciones ecológicas, entre otras tantas; sin embargo, cada una denota un sentido de identidad que escapa a cualquier discurso dogmático; dejando abierto el camino para la experimentación y los planteamientos propios.

La crisis de la arquitectura historicista a finales del siglo XIX, se evidencia en el desarrollo de una arquitectura ecléctica sometida a criterios ajenos a la especificidad misma de la arquitectura. La estilística prevalece como fundamento del proyecto, el lenguaje asume la representación y la identidad de la función que lo emplea; se establece una clara relación entre tipología y lenguaje. Esta propuesta ajena al contexto, es la clara representación de una sociedad que busca permanecer en el pasado, ajena a los adelantos tecnológicos de su tiempo y vinculada a los modelos, expresiones y formas reconocidas por la historia y la cultura oficial.

## 1.2. La Postmodernidad y Lo Regional

Los últimos decenios del siglo XX han sido protagonistas de acontecimientos que han significado para algunos pensadores y filósofos el final de una era y el inicio de otra; estos hechos están relacionados a la evolución de la tecnología, la caída del comunismo, el desarrollo de una sociedad neoliberal de carácter capitalista, la unidad económica europea y el consecuente debilitamiento del concepto Estado – Nación, entre otros aspectos vinculados a la **realidad occidental**<sup>46</sup>.

Las nuevas condiciones generadas a partir de esta realidad evidencian una crisis de los modelos surgidos en los albores del siglo XX; esta situación pone en tela de juicio una serie de valores entendidos hasta entonces como verdades absolutas. La validez de estas posturas se ampara en la ciencia, en el método, en el pensamiento racional; sin embargo es ese mismo rigor científico el que ahora, contradictoriamente, genera distorsión y caos. Un ejemplo claro, es el asociado a la revolución tecnológica, los avances en genética e inteligencia artificial y la consecuente deshumanización del ser. Del mismo modo, la evolución de los medios de comunicación y su correlato informático, el desarrollo de redes virtuales y su influencia en la globalización, abren paso a una nueva relación espacio - tiempo y a una nueva lógica en las relaciones interpersonales.

El racionalismo, propio del mundo moderno, que caracteriza los modelos y paradigmas encuentra en estos hechos los argumentos que lo cuestionan y critican, abriendo el camino a una corriente de pensamiento identificado como postmoderno. El postmodernismo se entiende entonces como una superación del paradigma moderno, controlado por la razón y el método.

Esta superación también puede ser entendida como la "*caída de los grandes discursos*"<sup>47</sup> o meta relatos de carácter emancipador, propios del siglo XX. Ante esta caída o disolución, se promueve la pluralidad de pensamiento, en el cual no existe una verdad, sino múltiples opciones, tantas como la realidad misma la permita.

Esta diversidad no pretende construir ninguna verdad absoluta, tampoco es una en sí misma; se enmarca por el contrario en el relativismo permanente, en el cual se generan infinidad de posiciones y planteamientos. No se pretende una posición

---

<sup>46</sup> La caída del muro de Berlín y la revolución universitaria en mayo de 1968 son acontecimientos que expresan esta nueva condición.

<sup>47</sup> Frase de Francois Lyotard, tomada de "*La condición Post moderna*".

nueva que establezca la diferencia, en cuyo caso, sería apelar a la misma y criticada conciencia racional, sino más bien, valorar la diferencia en su condición más pura.

El elogio de la diferencia, es pues, un rasgo característico de la sociedad post moderna; ésta se expresa continuamente en la cultura y el arte, de modo que hoy se manifiestan una serie de estilos, tendencias y corrientes, valores y apreciaciones de diferente índole, sin llegar a prevalecer ninguna sobre la otra: simplemente existen y cohabitan. En este contexto, es valiosa la contribución de Francois Lyotard al pensamiento postmoderno, identificado como uno de los fundadores de esta corriente; sus primeras meditaciones en este aspecto, las realiza a partir del movimiento de mayo de 1968<sup>48</sup>, situación en la cual existe un severo cuestionamiento al sistema de organización social, político, cultural y económico; es decir, al conjunto de valores y modelos creados por la sociedad moderna.

Los planteamientos de Lyotard permiten establecer la base teórica de nuestra investigación, y su posición hace posible desarrollar los argumentos necesarios para demostrar la validez de nuestras hipótesis; razón por la cual, su estudio y entendimiento requieren de una particular atención. Al respecto, se recogen los apuntes realizados por el Dr. José Ignacio López Soria<sup>49</sup> respecto a la obra de Lyotard y en particular al tema vinculado a "*la disolución de los discursos de emancipación*". Se sostiene que a partir de estos acontecimientos, el autor de "*La Condición Postmoderna*"<sup>50</sup> inicia la aproximación a una utopía caracterizada por el abandono de la concepción racionalista de la sociedad y la desilusión respecto a los esquematismos en los cuales había caído la sociedad moderna. En este mismo contexto observa cómo los afanes de la práctica política - discusión ideológica - denotan finalmente una lucha por la razón, por la unidad de lo múltiple o la unificación de lo diverso; este aspecto evidencia la pérdida de la

---

<sup>48</sup> Se conoce como Mayo francés o mayo del 68 a la cadena de protestas que se llevaron a cabo en Francia y, especialmente, en París durante los meses de mayo y junio de 1968, esta serie de protestas fue iniciada por grupos estudiantiles de izquierdas contrarios a la sociedad de consumo, a los que posteriormente se unieron los grupos de obreros industriales, los sindicatos y el Partido Comunista Francés. Como resultado, tuvo lugar la mayor revuelta estudiantil y la mayor huelga general de la historia de Francia, y posiblemente de Europa Occidental, secundada por más de 9 millones de trabajadores. La magnitud de las protestas no había sido prevista por el gobierno francés de Charles de Gaulle, que llegó a temer una insurrección de carácter revolucionario tras la extensión de la huelga general. Sin embargo, la mayor parte de los sectores participantes en la protesta no llegaron a plantearse la toma del poder ni la insurrección abierta contra el Estado. El grueso de las protestas finalizó cuando se anunciaron las elecciones anticipadas que tuvieron lugar el 23 y 30 de junio. Estos sucesos se extendieron a Alemania, España, México, Argentina, Uruguay, Estados Unidos y Checoslovaquia. Tomado de *Wikipedia, la Enciclopedia Libre*

<sup>49</sup> José Ignacio López Soria, catedrático de la Maestría de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería. Curso Crítica de la Modernidad. Años: 2000 - 2001.

<sup>50</sup> "*La condición Post moderna*" es un libro escrito por el autor en Francia en 1979.

legitimidad inicialmente otorgada al Socialismo, en tanto representa una fuerza igualmente racional al Capitalismo al cual enfrenta. En esa misma dirección, su propuesta aboga por el desarrollo de una estrategia a-sistémica capaz de minar la estructura capitalista.

Deslegitimados los discursos; los modelos formales que estos representan quedan desacreditados, el lenguaje empleado por el paradigma racionalista pierde su carácter universal y la validez de sus afirmaciones quedan en el relativismo; bajo esta observación, las expresiones artísticas y culturales que mejor identifican esta corriente, pierden sustento y autoridad sobre las expresiones otrora menores o periféricas. El arte y la arquitectura en particular, son una muestra evidente de la pérdida de legitimidad de los meta relatos; en ese sentido, las formulaciones realizadas por Le Corbusier, el Bauhaus y el International Style promovido por Phillip Johnson, amparadas por una fe ciega en la máquina y por ende en un funcionalismo abstracto, en la idea de progreso a través de la evolución tecnológica y en una lectura racional del espacio; experimentan un severo cuestionamiento tanto a las formas como a los modelos sugeridos.

### **Venturi y Rossi**

Desde la realidad misma de la cultura americana, Robert Venturi llama la atención acerca de los valores propios de la cultura urbana, y desde occidente (Italia), Aldo Rossi apela a la historia como fundamento de la propuesta arquitectónica y la recuperación del espacio colectivo como principio ordenador de cualquier intervención. En cada caso, se plantea una opción contraria al funcionalismo, por un lado la tradición y las particularidades del lugar, por otro la realidad de la ciudad histórica, impugnan el "orden" y la "razón" impuestos por el movimiento moderno. Esta nueva condición no propone un lenguaje, una forma, es un enunciado que llama la atención respecto a las condiciones propias del lugar, del sitio y del territorio; en cuyo caso, se abre un abanico infinito de posibilidades, de ideas, de lenguajes y expresiones.

Respecto a la obra de Venturi y Rossi, es importante mencionar que sus planteamientos se enmarcan en una corriente de pensamiento identificada como estructuralista, la cual se basa en la certeza de la existencia de unas estructuras básicas en la realidad y el pensamiento, y en el uso del lenguaje como característica de toda actividad humana. *"Durante la vigencia del estructuralismo las interpretaciones se han basado en la fe en la capacidad lingüística (y todos sus modelos filosóficos y sociológicos derivados) para explicar el arte y la arquitectura. Esto va ligado a la confianza en la posibilidad de establecer, a pesar de la crisis de modelos, interpretaciones globales y unitarias"*<sup>51</sup>; en este sentido, esta corriente aun expone un carácter racional.

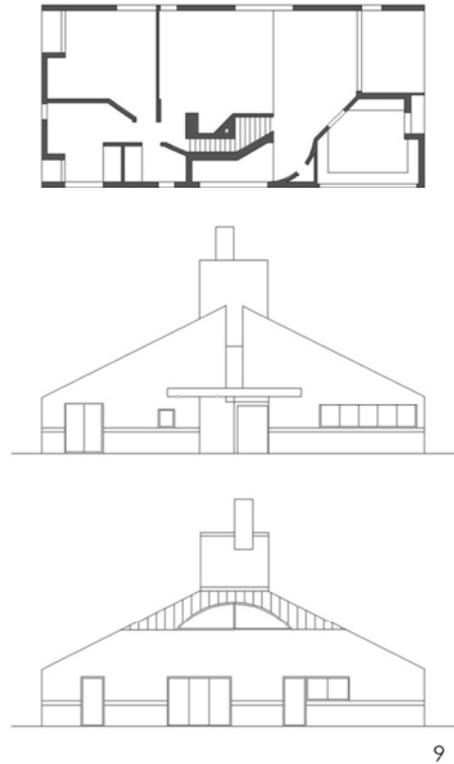
---

<sup>51</sup> MONTANER, Josep María. Arquitectura y Crítica. La aportación del estructuralismo. p.72.

*Complejidad y Contradicción de la Arquitectura* de Venturi, presentado en 1966, "se basa en la confianza de que la arquitectura es un lenguaje comunicativo"<sup>52</sup>, por lo tanto, la percepción de las formas es parte fundamental de la misma. Destacan tres aspectos en su obra; la idea de tradición, la identificación de la sociedad de consumo, y el énfasis en las complejidades, contradicciones y ambigüedades que existe en la arquitectura a lo largo de la historia. Esta propuesta significó la superación de una lectura estática de la realidad y la búsqueda de referentes al interior de la sociedad misma; dejando de lado, el funcionalismo propio del movimiento moderno.

De igual modo, Rossi en "*Arquitectura de la Ciudad*" destaca el valor de la ciudad, sus múltiples funciones y significados; en particular, destaca el concepto de tipología arquitectónica, la cual no la relaciona con los aspectos funcionales o constructivos, sino más bien, destaca su papel en la estructura básica de la ciudad. Esta aproximación ha creado una nueva actitud frente al patrimonio y su conservación. Sobre las ideas y planteamientos de ambos, Montaner afirma que "*la crítica tipológica presente en las ideas de Aldo Rossi en Italia o de la arquitectura comunicativa propuesta por Robert Venturi en Norteamérica representan ya alternativas constructivas que superan estos años difíciles (hablando del acerca de la crisis del Movimiento Moderno) y que abren nuevos caminos. Temas como el del concepto de tipología, la estructura de la ciudad, el lenguaje como instrumento de comunicación simbólica, la experimentación de nuevas metodologías operativas, todos ellos abren nuevos horizontes y permiten entrar en una nueva época*"<sup>53</sup>.

Sin embargo, la "*verdad funcionalista*" no admite este tipo de lecturas; su entendimiento de la realidad está limitado a un conjunto de variables estáticas, a las "*verdades*" argumentadas por el método científico; es la arquitectura vista con una perspectiva racional, resuelta a partir del rigor del método y dado que sus componentes responden al estricto análisis cuantitativo; la posibilidad de cambio



Robert Venturi  
Casa Vanna Venturi (E.E.U.U.)

<sup>52</sup> MONTANER, Josep María. Después del Movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. p.73.

<sup>53</sup> *Ibíd.* p.110.

y mutación no es admisible, no forma parte del programa funcional y mucho menos de sus parámetros estéticos.

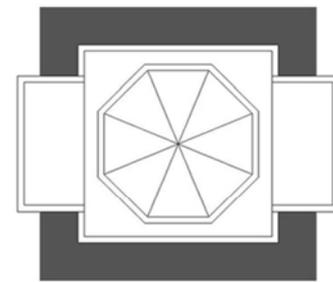
### La condición postmoderna

En ese sentido, *"La condición Postmoderna"* destaca no sólo la pérdida de legitimidad de los grandes discursos de emancipación, con diferentes características pero siempre racionales; sino también la pluralidad de *"los juegos del lenguaje"*<sup>54</sup> y de las formas de vida, las cuales sostiene, son irreductibles.

Esta afirmación se contrapone a los supuestos modernos, los cuales afirmaban que los *"errores y los problemas metafísicos ocurren a causa de una mezcla de juegos lingüísticos"*<sup>55</sup>. Analizando los lineamientos de Lyotard, respecto a la pluralidad indicada, López Soria señala que *"a los afanes sistematizadores de estructuralistas y teóricos de sistemas, el autor opone su preferencia por la dispersión de las partículas y la heterogeneidad de los elementos"*<sup>56</sup>.

Esta apuesta por la variedad y diversidad es recogida claramente en el arte y la arquitectura; donde se evidencia una amplia gama de planteamientos arquitectónicos completamente alejados de los modelos universalistas y genéricos. Bajo esta *"heterogeneidad"* podemos, identificar la opción por lo regional y lo local, conformado por elementos de distinto orden, es decir, por lenguajes particulares solamente reconocidos en el ámbito en el cual se instalan.

Esta expresión arquitectónica, definida como regionalista, evidencia un mundo postmoderno en el cual la diferencia y la particularidad son opciones validas en el desarrollo del objeto arquitectónico. Se denota en esta línea múltiples lecturas de



10

Aldo Rossi  
Teatro Flotante del Mundo

<sup>54</sup> Sobre *"los juegos del lenguaje"* el filósofo Wittgenstein en la primera mitad del novecientos, sostiene que una palabra sólo adquiere significado, como una pieza de ajedrez, mediante las reglas de juego de la sintaxis. Los signos pueden usarse como en un juego. Cada juego lingüístico tiene su contexto vital, un vocabulario, una comunidad de lenguaje y acción, y criterios de comprensión. Así existen juegos lingüísticos entre niños, en un lugar de trabajo, entre enamorados, en la iglesia, entre científicos, etc. En HISTORIA DE LA FILOSOFIA de Josef Estermann.

<sup>55</sup> ESTERMANN, Josef. Historia de la Filosofía. p.118.

<sup>56</sup> LOPEZ, José. Lyotard y la disolución de los discursos de emancipación. p.8.

la realidad y se recogen de esta, aspectos objetivos y subjetivos vinculados a la memoria del lugar, a su historia, tradiciones y los aportes culturales de las comunidades en las cuales se inserta la arquitectura.

La relación entre regionalismo y postmodernidad debe ser entendida no solo como la expresión de una serie de considerandos, postulados y condiciones, sino sobre todo como la manifestación de un nuevo estadio de nuestra sociedad, en la cual no existen parámetros definidos sino un abanico de múltiples opciones. No se trata de establecer una categoría más, de carácter racional, con leyes de formación y criterios pre establecidos, aspectos propios del pensamiento moderno; sino fundamentalmente reconocer el potencial que existe en la diversidad, el cambio, la transformación y el carácter dinámico de nuestras sociedades como elementos claves de la expresión postmoderna.

**La preocupación por el lenguaje**, a inicios de los 80s, se constituyó en una parte central de la discusión postmoderna; el mensaje y el complejo sistema de signos y señales empleados en su formulación, invitó a un expresionismo formal que buscó destacar la importancia de las superficies, sus tratamientos y relieves, es decir, el lenguaje. Si en la concepción moderna la forma seguía a la función; ahora introducida la nueva variable, la función sigue a la forma; es decir, el objeto arquitectónico fija su atención en el plano de fachada, en las superficies, en las formas externas, y luego interviene en el espacio propiamente dicho.

Nada expresa mejor el ideal moderno que surge tras el mensaje de Mies: "*menos es más*", esto es anteponer la abstracción, el orden, la estética maquinista y funcional a cualquier prerrogativa cultural; pero en respuesta a esto, el "*menos es aburrido*" de Venturi, asume una posición vanguardista, contraria, apropiada al nuevo curso de la historia. Esta condición abre el camino a la experimentación y al cambio, dirige su mirada a la casualidad y la arbitrariedad, pero también a una lectura amplia de la realidad.

### **Saber científico y saber narrativo**

Por otro lado, cuando Lyotard sostiene que "*una ciencia que no ha encontrado su legitimidad no es una ciencia auténtica, desciende al rango más bajo, el de la ideología o el de instrumento de poder, si el discurso que debía legitimarla aparece en sí mismo, como referido a un saber pre científico, al mismo título que un "vulgar" relato*"<sup>57</sup>; cuestiona no sólo el saber científico, sus métodos y alcances, sino también, denota la pérdida del valor universal de los modelos funcionalista y marxista. Se reconoce que existe una erosión interna del principio de legitimidad del saber, y esta crisis se delata en las entidades más representativas del campo de la investigación y el conocimiento: las universidades y los centros de formación.

---

<sup>57</sup> HEREU, Pere, MONTANER, Josep María y OLIVERAS, Jordi. Textos de Arquitectura de la Modernidad. Crisis de la Modernidad. p.490.

*"Las delimitaciones clásicas de los diversos campos científicos quedan sometidas a un trabajo de replanteamiento causal: disciplinas que desaparecen, se producen usurpaciones en las fronteras de las ciencias, de donde nacen nuevos territorios. La jerarquía especulativa de los conocimientos deja lugar a una red inmanente y por así decir "plana" de investigaciones cuyas fronteras respectivas no dejan de desplazarse. Las antiguas "facultades" estallan en instituciones y fundaciones de todo tipo; las universidades pierden su función de legitimación especulativa"<sup>58</sup>.*

Al perder esta responsabilidad, los centros de enseñanza asumen un rol elemental: transmitir conocimiento. Es decir, el conocimiento adquirido o la "verdad resuelta"; éste nivel básico es una señal de inoperancia y pérdida de autoridad en los campos de la ciencia. Se deja paso a la experimentación especulativa, al relato, al saber narrativo; sobre esta nueva realidad, se vienen construyendo diferentes "teorías de la arquitectura" amparadas en la "autoridad" de las formas y los modelos espaciales vigentes, es decir, aquellos que han logrado el prestigio y reconocimiento de la crítica internacional. Existe una abierta contradicción; entre el sistema que respalda y otorga reconocimiento al objeto y el objeto mismo, en tanto el "sistema" tiene una estructura ordenada y rígida - propia del "rigor intelectual" de la academia - y el objeto responde a una acción arbitraria, especulativa; postmoderna.

La ciencia o teoría creada a partir del conocimiento de la forma, se convierte en un enunciado que se descubre y cumple dentro de los parámetros del objeto referente; por lo tanto, su pretendida validez universal pierde sustento; pues se trata de aproximaciones personales, lecturas parciales de la realidad vista desde la experiencia personal o en muchos casos vinculadas a los intereses propios de la sociedad neoliberal.

Por ejemplo, la teoría de la arquitectura desarrollada por Rem Koolhaas, busca avalar su posición personal frente al hecho arquitectónico y el rol de la ciudad contemporánea. Su planteamiento "busca proveer de soluciones a los problemas ligados a las grandes metrópolis y formular propuestas para una arquitectura modernista de carácter universal, redefiniendo la forma y la función de la metrópoli contemporánea. Sus modelos de estructura metropolitana se basan en una nueva aproximación de los análisis de las funciones tardo modernistas para una sociedad caracterizada por el consumismo en masa y las comunicaciones aceleradas"<sup>59</sup>.

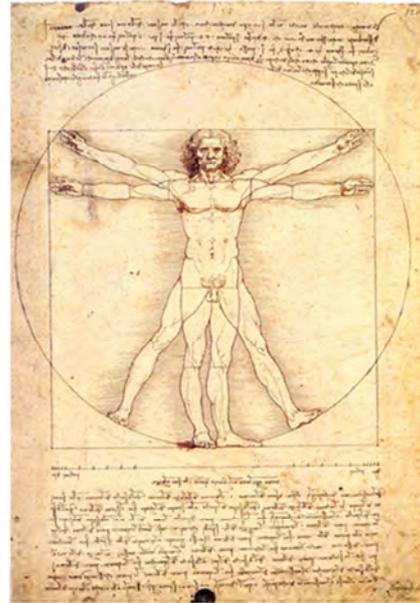
Estos planteamientos surgidos de la realidad norteamericana, difícilmente podrían formar parte del programa de desarrollo de las sociedades pre-industriales o en

---

<sup>58</sup> *Ibíd.* p.491.

<sup>59</sup> TASCHEN. Teoría dell' Architettura. 117 Trattati dal rinascimento a oggi. p.812.

vías de desarrollo, en las cuales aún no se superan las necesidades elementales para la vida. *"Koolhaas basa sus proyectos en la aceptación de las condiciones dadas y está contra toda concepción estática y sagrada del lugar. El lugar es interpretado siempre como encuentro de flujos y acontecimientos, como espacio de transformaciones y metamorfosis generadas por todo tipo de energías: electricidad, información, tráfico. El caos, tal como proponía Nietzsche, se convierte en fuente de creación y belleza.... En el fondo, la defensa del caos de las periferias oculta una actitud cínica, reaccionaria y elitista"*<sup>60</sup>.



11

Leonardo Da Vinci, Hombre Vitruviano

*"La Condición Postmoderna"* abre paso al entendimiento y valoración de las múltiples expresiones regionales, las cuales no requieren estar sujetas a un modelo o paradigma pre establecido. Son igualmente válidas, y tienen el mismo *"soporte científico"* en tanto parten de la realidad y los mecanismos que ésta tiene para entender y conocer su propio medio. En tal sentido, Lyotard, trata de caracterizar las formas del saber en las sociedades avanzadas, interesándose en la pragmática del saber narrativo y del saber científico más que en su naturaleza. *"La cultura que concede preeminencia a la forma narrativa no tiene ninguna necesidad de procedimientos especiales para autorizar sus relatos. Estos poseen esta autoridad por sí mismos. El pueblo se limita a actualizarlos al contarlos, oírlos o hacerlos contar y, por tanto se coloca espontáneamente en la condición vinculante de narrador, oyente o referente. Así la narrativa popular se constituye en vinculante, en legitimante. Los relatos definen criterios de competencia e ilustran sobre su aplicación, y de esta manera, determinan lo que se tiene derecho a decir y a hacer en la cultura, y, al ser también parte de esa cultura, se legitiman a sí mismos"*<sup>61</sup>.

Es tal vez, está la mejor interpretación de Lyotard, respecto al valor de la cultura local en la expresión y elaboración de su propio discurso. Uno en el cual se supera el relato y se interioriza en sus posibilidades, en sus recursos, en su tradición, en su memoria, en su historia, en sus propias dinámicas. Así, la arquitectura, por ejemplo, abandona los viejos paradigmas y *"novedosas teorías"* para ahondar en su realidad, sin que esto represente un demérito, *"una resistencia"* en la lógica de

<sup>60</sup> MONTANER, Josep María. *Arquitectura y Crítica*. p.94.

<sup>61</sup> LOPEZ, José. *Lyotard y la disolución de los discursos de emancipación*. p.8.

Kenneth Frampton<sup>62</sup>, o quizá quiera interpretarse como una actitud marginal o periférica, pues la periferia no existe en tanto ya no existe un centro, un referente; como lo sostiene Nietzsche: *"Dios ha muerto"*.

### **Lo regional**

La arquitectura regional, encuentra su sentido y su propia lógica, amparada en la cultura que representa, en el saber narrativo, en sus propios relatos, en su propio lenguaje, en sus propias particularidades. Bajo esta lectura, la arquitectura regional que se realiza en el Perú; encuentra soporte en su historia, en la tradición constructiva, en su sentido artesanal, en el carácter tectónico de su quehacer constructivo, en la racionalidad del espacio, en su sentido de pertenencia al lugar sea natural o urbano, en la expresividad de sus texturas y colores, en su propia iconografía, en lo agreste de su territorio, en sus propios materiales, en la diversidad de sus protagonistas, en su gente.

Si la arquitectura moderna, argumentaba sus planteamientos en base *"al saber científico"*; en una clave reconocida por quienes *"detentan el conocimiento"*; entonces ha quedado obsoleta; pues con esta pretensión ha perdido su capacidad de vincular a todos los protagonistas de la realidad; en la cual reconocemos, existen infinidad de sujetos, de protagonistas, de actores. El nuevo conocimiento, ese que impulsa al cambio, a la innovación, a la crítica, a la propuesta, a la opción regional, se ampara en el saber narrativo moderno, el cual *"tiene como sujeto a un pueblo que ya no es el de las sociedades tradicionales, puesto que recurre al consenso como señal de legitimación y a la deliberación como modo de normativización"*<sup>63</sup>.

Así la arquitectura que de este saber deriva, se encuentra integrada a su medio, al lugar, entendido éste como un conjunto de experiencias culturales, físicas, sociales, políticas, económicas. Es decir, a su idiosincrasia, territorio, sociedad, necesidades y recursos. A partir de esta reflexión, es posible entonces buscar una arquitectura apropiada a cada circunstancia y proponer una según estas consideraciones. A modo de ejemplo, ahondar en la arquitectura apropiada a las comunidades nativas o campesinas, según sus patrones culturales, realidad geográfica, económica, capacidad tecnológica, entre otros.

---

<sup>62</sup> Kenneth Frampton es un arquitecto y escritor inglés, su actividad profesional se reparte entre la de arquitecto, historiador y crítico de arquitectura. En la actualidad desempeña labores docentes en la Graduate School of Architecture and Planning, de la Universidad de Columbia de Nueva York, ha realizado ensayos sobre arquitectura moderna y contemporánea. Ha caracterizado la arquitectura regional desde una aproximación moderna; en "El Regionalismo Crítico: arquitectura moderna e identidad cultural" de su Historia de la Arquitectura Moderna, desarrolla siete conceptos que a su criterio permiten identificar al regionalismo; sin embargo estos tienen un carácter puro visibilista y además se hacen desde una lectura moderna de la realidad.

<sup>63</sup> LOPEZ, José. Lyotard y la disolución de los discursos de emancipación. p.10.

La amplitud del pensamiento postmoderno - tal como lo presenta Lyotard - admite la especulación, alienta la formulación de ideas y pareceres; sin que esto, signifique alentar el caos o la barbarie, pues finalmente existe un proceso de auto regulación determinado por la práctica del lenguaje y le consenso.

Las motivaciones, propuestas, trabajos o proyectos que se suceden a partir de esta corriente de pensamiento, están alentadas no por la racionalidad de la eficiencia sino por una actitud contraria; es decir, por "lo *ininteligible* y *paralógico*", es decir, por la paradoja, lo irracional, lo fragmentario o catastrófico. Se trata de llegar a formulaciones lógicas a partir de razonamientos y lenguaje "ilógicos". Esta aproximación extraña y "delirante" alienta la generación de ideas, de nuevos enunciados, en nuevas aproximaciones, en nuevas formas.

Al no existir el método científico que convalide estas formulaciones, la creación y el descubrimiento, los nuevos enunciados son bienvenidos. La arquitectura se renueva no con "*objetos innovadores*" porque el concepto de innovación está aún en la lógica del concepto de eficiencia del sistema; sino con entidades originales, fundacionales, esenciales, primarias. Se trata de una superación de los códigos y lenguajes conocidos, de ir más allá de las lógicas del objeto mismo y abordar la tarea desde un estrato diferente. "*Eisenman insiste en el fin de tres ficciones convencionales: la representación, la razón y la historia....Tras la caída de estas tres ficciones no hay modelo alternativo. Solo queda la búsqueda de un discurso independiente para la arquitectura, la expresión de una estructura de ausencias. Los mecanismos han de ser los de la simulación, la máscara y la arbitrariedad. Siguiendo los mecanismos del arte conceptual, basados en la negación de la obra como producto final y acabado*"<sup>64</sup>.

De igual modo, la alternativa por lo local o regional, invita a hurgar en aquellas entidades que otorgan identidad y propiedad a un determinado sitio y que no están necesariamente en el ámbito de lo inteligible o mesurable, de lo objetivo y cuantitativo; sino por el contrario se hallan en la naturaleza misma del lugar, en sus anécdotas, en sus tradiciones, en sus bailes, música, creencias, mitos, costumbres, dinámicas y todo aquello que el saber científico es incapaz de reconocer y explicar. Es claro que en esta nueva construcción de ideas, al no existir ya paradigmas, las propuestas van y vienen, ninguna es mejor que la otra, no existe la verdad, no existe la razón, por lo tanto no existe consenso.

Al no existir un solo criterio, el disenso se impone como parte del proceso de entendimiento; en virtud de esto lo que prima a entender de Lyotard es la diversidad de los juegos de lenguaje, en un contexto en el cual sea posible establecer un "*contrato temporal*", un instrumento flexible que permita operar el "*sistema*". Hay quienes en arquitectura, por una parte, han interpretado esto

---

<sup>64</sup> MONTANER, Josep María. *Arquitectura y Crítica*. p.92.

como una invitación a la deconstrucción, a la ruptura de la regla y la norma, evidenciar el disenso, el escapar a las lógicas de la construcción y la ingeniería - reflejo del saber científico -, y por otra, a la proliferación de "ismos", de lenguajes, alternativos que en algunos casos se presentan con un "*halo de verdad*", escapando a la génesis de su formulación, pues no existe una sola verdad, o un solo lenguaje.

En este marco desarrollado por Lyotard, en el cual el discurso de emancipación ha perdido legitimidad, y es reemplazado por el disenso y los múltiples lenguajes; en donde el saber científico ahora se formula a partir de la paralogía; resulta claro que se apuesta por la diversidad y el pluralismo, bajo la idea irreductible de las formas de vida. Este planteamiento favorable a la experimentación y el cambio, explica la emergente posición de las "*vanguardias*" y en particular, de las arquitecturas regionales, las cuales - más allá de cualquier sustento racional - reflejan las nuevas condiciones en las cuales encuentra la sociedad postmoderna.

## CAPITULO 2: LA ARQUITECTURA REGIONAL EN EL PERU

Establecidos los parámetros conceptuales y formales de esta opción, resulta factible reconocer dicha posición en nuestra arquitectura latinoamericana y peruana en particular; “desmitificar” de alguna forma algunas propuestas, que respondiendo a intereses coyunturales, pretenden ubicarse al otro lado de la “orilla” en un afán protagónico y figurativo. La obra regional en nuestro medio se ha dado a partir de la iniciativa personal de cada arquitecto, salvo las actuaciones academicistas en las primeras décadas del novecientos, no existen escuelas que hayan emprendido estas búsquedas o estilos que se vengán transmitiendo de una generación a otra. Solo la voluntad y la sensibilidad motivada por las circunstancias mismas de cada encargo, han hecho posible el logro de importantes proyectos que han dado a la región cierta identidad respecto a la propuesta norteamericana y occidental.

Así encontramos una primera generación de arquitectos modernos en Latinoamérica, los cuales, identificados con la realidad del territorio y la historia misma de nuestra región, formulan las primeras expresiones regionalista: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Luis Barragán, Carlos Villanueva, entre otros serán los pioneros en esta línea; seguidos más adelante por Rogelio Salmona, Laureano Forero, Miguel Ángel Roca o Eladio Dieste. Este segundo grupo evidenciará desde el punto de vista teórico y analítico esta búsqueda. “Rechazan al formalismo y manierismo del estilo internacional y reclaman mirar de nuevo hacia los monumentos, la historia, la realidad y el usuario, hacia la arquitectura vernacular”<sup>65</sup>. Por otro lado, la opción regional en el Perú asume diversos matices según el medio en el cual se desarrolla, siguiendo un patrón contextual, historicista, formal, social, o quizá constructivo. Cada quien va tomando de la tradición, la historia o el medio, lo que mejor interese o se adapte a las necesidades formales o programáticas, algunos con un nivel de lectura y aproximación con nuestra realidad e identidad más profundos que otros; todos sin embargo, pretender afirmar una arquitectura auténtica y propia.

---

<sup>65</sup> MONTANER, Josep María. *Arquitectura y mimesis: la modernidad superada*, en *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. p.51.

## 2.1. Principales Antecedentes

### Las Corrientes Académicas - El Neocolonial

Tras los rezagos de la guerra del Pacífico, el eclecticismo surgido en la arquitectura limeña de inicios del Siglo XX y la renovación ideológica de carácter nacionalista; surge una de las primeras corrientes estilísticas interesada en desarrollar una "*arquitectura propia*" con identidad, inspirada en el lenguaje de la arquitectura de la Colonia y siempre sobre la base de la propuesta académica. La formación arquitectónica hasta entonces estuvo ligada a la doctrina de la Escuela de Bellas Artes de París, de modo tal que más allá de la voluntad por incorporar elementos propios de la tradición colonial, la arquitectura siempre tuvo un corte académico.

La propuesta desarrollada bajo estas características fue identificada como "*Arquitectura Neocolonial*"; sin embargo, esta significó una alternativa superficial de carácter epidérmico, en la medida que los patrones estructurales, espaciales y formales no fueron cambiados de manera sustantiva. "*Lo neocolonial*" estuvo básicamente limitado a intervenciones de tipo expresivo o lingüístico, o en algunos casos - sobre todo en lo doméstico - estuvo regido por una "*dosis*" de pintoresquismo, "*gratamente consumido*" por la burguesía de entonces<sup>66</sup>.

Hacia los años veinte y treinta, una serie de arquitectos se inician en el desarrollo de esta tendencia, llevados por la novedad y el prestigio de las viejas formas, la propuesta aparece como parte de una vasta gama de alternativas estilísticas que por esos años surgen en nuestro país. Dentro de los estilos que se inician en la búsqueda de una expresión propia, al margen de cualquier tipo de exotismo, se encuentran los estilos hispánicos.

Esta tendencia basada en expresiones propias del eclecticismo español de fin de siglo, estuvo vinculada con la propuesta Neocolonial. Esta opción surge producto de la influencia que ejerce el Spanish Revival en la arquitectura de California - Estados Unidos - y que aparece en nuestro medio como un rasgo de "*modernidad*", especialmente desarrollado en residencias y hoteles; como es el caso del Hotel Country Club en San Isidro, obra inicialmente proyectada por Augusto Benavides y José Álvarez Calderón, en el cual se observa una organización espacial académica combinada con elementos decorativos platerescos y barroco españoles, los cuales ya se venían aplicando en casas y

---

<sup>66</sup> Al respecto, el arquitecto José García Bryce señala que el Neocolonial tuvo dos manifestaciones; el neocolonial académico y el pintoresco. GARCIA BRYCE, José. La Arquitectura en el Virreinato y la República. p.126.

residencias. *"En otros casos hubo también, dentro de la corriente hispánica, la búsqueda de los valores esenciales de la geometría y la proporcionalidad, reduciendo las referencias al pasado al mínimo y buscando una arquitectura de equilibrio entre la modernidad y el sentido de pertenencia a la tradición"*<sup>67</sup>.

Destacan también otras manifestaciones pintorescas como el llamado *"estilo andino"*, en el cual se utilizan también elementos propios de la tradición arquitectónica local, como muros macizos, contrafuertes, arcos, etc. pero en este caso de forma estilizada, exagerada y disforzada. Esta propuesta se combina, según indica José García Bryce, también con elementos coloniales originales; puertas, rejas, molduraciones de piedras antiguas, entre otros. Con el advenimiento de estas expresiones, surge también la experiencia *"neo peruana"*, desarrollada por artistas y arquitectos, en el cual se fusiona el lenguaje de la arquitectura colonial barroca y expresiones decorativas de carácter prehispánico. **Manuel Piqueras Coto** fue uno de los principales protagonistas de esta propuesta, destacando la fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes realizada en 1924. *"La combinación de formas y elementos tomados de la arquitectura de la Colonia, y decoración en la que intervienen motivos incaicos y preincaicos fue retomada desde fines de la década de 1930 en varias obras de Emilio Harth Terré, en las que además puede discernirse cierto influjo del modernismo y al Art Déco, que se manifestó en la simplificación y estilización de las formas"*<sup>68</sup>.

Sin embargo, en este panorama destacan algunos arquitectos cuyas obras y proyectos destacan por la particular forma de afrontar la realidad cultural y contextual de nuestro país. Desde diferentes perspectivas, arquitectos como Rafael Marquina, Ricardo de Jaxa Malachowsky, Héctor Velarde y Emilio Harth Terré; entre otros, intentaron desarrollar un lenguaje apropiado ante la influencia del eclecticismo occidental y sus diferentes propuestas estilísticas.

**Rafael Marquina y Bueno**, por ejemplo, graduado en 1909 en la Universidad de Cornell - Estados Unidos inicia su actividad profesional en el Ministerio de Fomento, institución desde la cual proyectaría la Estación del Ferrocarril de Desamparados en 1911, una obra que destaca por su concepción urbana y espacial, más que por el eclecticismo de sus superficies. Sin embargo, más allá de una serie de obras privadas y su fecunda obra en la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima desarrollando el programa *"Casa de Obreros"*, Marquina llamará la atención por los valores propios de nuestro pasado colonial, a través de dos edificios de carácter público, significativos para la ciudad: el Hotel Bolívar y los Portales para la Plaza San Martín; en cada uno de estos, se observa una interesante búsqueda por resolver en clave académica, un lenguaje capaz de recuperar el legado colonial.

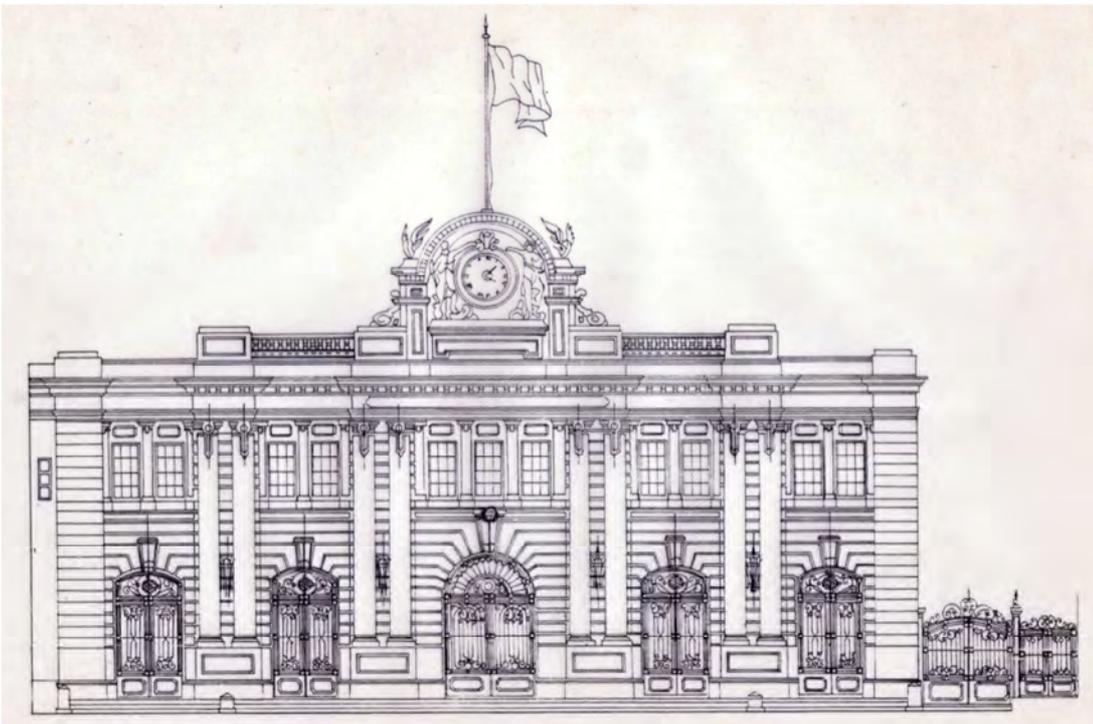
---

<sup>67</sup> GARCIA BRYCE, José. La Arquitectura en el Virreinato y la República. p.140.

<sup>68</sup> Ibíd. p.143.

García Bryce señala que *"el estilo de la mayoría de los edificios que la rodean, le da a la Plaza San Martín un carácter neo hispano o neocolonial, pero su estructura espacial axial y fundamentalmente simétrica, con el monumento en el medio y flanqueado por los edificios gemelos de los portales, es esencialmente clásica"*<sup>69</sup>.

Marquina tuvo una permanente preocupación por la ideal conformación del espacio urbano en todas sus escalas, perfilando un carácter coherente con la ciudad de Lima. Para ello se valió de diferentes recursos tanto a nivel volumétrico como de expresión. *"Podemos afirmar que Marquina fue un convencido de la continuidad histórica de nuestra cultura y apostó por su afirmación como uno de sus principios fundamentales. Esta autenticidad se basa en el conocimiento, valoración y reflexión en torno a la arquitectura de nuestro pasado, y en su reformulación con los aportes tecnológicos y tipológicos que la sociedad contemporánea aporta"*<sup>70</sup>.



Rafael Marquina, Estación de Desamparados, Lima - 1911 - 1912

12

*"La evolución de la obra de Marquina no apunta a la modernidad (Marquina no creía en ella por su sentido a histórico) sino a la afirmación de un sentido de nacionalidad e identidad.....Así las obras neocoloniales que Marquina propuso a la ciudad representan su convicción de lograr una arquitectura comprometida con la historia y la tradición. El neocolonial de Marquina es una búsqueda reflexiva y amplia; no pretende negar el aporte sustancial de Occidente a la cultura*

<sup>69</sup> GARCIA BRYCE, José. La Arquitectura en el Virreinato y la República. p.140.

<sup>70</sup> JIMENEZ, Luis y SANTIBAÑEZ, Miguel, Rafael Marquina Arquitecto, p.127.

*arquitectónica nacional, sino incorporarlo como parte de nuestra propia identidad*<sup>71</sup>.

**Ricardo Malachowsky** por su parte, arquitecto de origen polaco formado en la Escuela de Bellas Artes de París a inicios de siglo, llega al Perú convocado por el gobierno para la realización de una serie de obras públicas con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia, su presencia en nuestro país significa también el inicio de la enseñanza profesional de la arquitectura, a través de la Escuela de Ingenieros y la naciente Sección de Arquitectos Ingenieros.

A través de su arquitectura, llama la atención respecto a los valores culturales que existen en nuestro medio, buscando incorporarlos deliberadamente en las nuevas expresiones. Bajo este principio, el Palacio Arzobispal, se convierte en el año 1917 en la primera obra Neocolonial, en tanto asume las características formales y lingüísticas de las antiguas casas coloniales. Se destaca en particular, la presencia de balcones de estilo barroco inspirados en la arquitectura del Palacio de Torre Tagle, sumado a una serie de detalles extraídos de la arquitectura religiosa.

Con esta propuesta se abre un nuevo camino en la arquitectura peruana, el cual será gratamente promovido durante el oncenio de Leguía. Malachowsky logra fusionar el lenguaje academicista promovido por el historicismo de fin de siglo con las formas y expresiones coloniales aún existentes en la ciudad, tanto en su arquitectura doméstica como en sus principales monumentos. El resultado lo convierte en una opción original de carácter ecléctico, aceptado no solo en los círculos de gobierno sino también entre las familias más notables, representantes de la oligarquía terrateniente, que asumen como propios estos modelos, desarrollando una identidad con los lenguajes del añorado pasado.

Mercedes Carbajal sostiene que *"las nuevas clases emergentes se ven alienadas con el sueño de la casa propia". La "Residencia" se vuelve en el principal tipo de edificio diseñado por Malachowsky en estos años, representando el nuevo símbolo del "status social". Debido a la aparición de nuevos patrones estilísticos traídos por los diarios, revistas y el cine, la arquitectura residencial se vuelve en un caos expresivo, tomándose cualquier estilo sin interesar las condiciones urbanas y climáticas. Malachowsky realiza diseños en diferentes estilos siendo el dominante el académico francés. Los elementos de composición son hechas con materiales de construcción nacionales como son el adobe, caña*<sup>72</sup>.

Otro es el caso de arquitectos como Héctor Velarde y Emilio Harth Terré, ambos pertenecientes a la misma generación de los antecesores, con una posición similar

---

<sup>71</sup> JIMENEZ, Luis y SANTIBAÑEZ, Miguel, Rafael Marquina Arquitecto, p.128.

<sup>72</sup> CARBAJAL, Mercedes. Ricardo de Jaxa Malachowsky. Arquitecto de Lima - Catálogo de Obras. Tesis Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería, FAUA - UNI. p.30.

en cuanto a planteamientos y formas de afrontar el hecho arquitectónico. Sus aportes a la arquitectura neocolonial, sin embargo, van más allá del quehacer proyectual, y se asientan en el campo teórico; afirmando con suficiencia los aspectos conceptuales sobre los cuales es posible desarrollar una alternativa de esta categoría.

**Héctor Velarde**, se formó como Ingeniero - Arquitecto en la "*École des Travaux Publics du Bâtiment et de Industrie*" de París, a su retorno al Perú, además de dedicarse a las tareas propias de la profesión, se inicia en la actividad docente, la cual desempeñará a lo largo de su vida. Es profesor de Historia del Arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima. En 1932 inicia la enseñanza del Curso "*Historia de la Arquitectura*" en la Escuela Nacional de Ingenieros (que se transformaría luego en la Universidad Nacional de Ingeniería) y en la Escuela Militar de Chorrillos. Esta actividad favorece la formulación de una serie de textos vinculados a los cursos que dictaba, como *Nociones y Elementos de Arquitectura* (Lima, 1933), *La Arquitectura en Veinte Lecciones* (Buenos Aires, 1937), y *Geometría Descriptiva* (Lima, 1949).

A estos textos de carácter docente habría que sumar los diversos libros de difusión sobre temas de arte y arquitectura y los innumerables artículos escritos en diarios, revistas, y publicaciones diversas, siempre sobre arte y arquitectura, principalmente peruano, y temas de actualidad que, con fina ironía y espíritu siempre conciliador, le permitieron ofrecer un punto de vista crítico y constructivo, contribuyendo al debate e intercambio de ideas sobre los temas referidos<sup>73</sup>.

Entre los libros de temas de arte destacan "*Arquitectura Peruana*", referente obligado para cualquier interesado en la historia del arte en el Perú, e "*Itinerarios de Lima*", un clásico para el conocimiento de la arquitectura de la ciudad. Manuel Cuadra<sup>74</sup> destaca que en sus escritos, Velarde trata de llevar siempre el tema de la arquitectura a un público amplio, no necesariamente erudito, induciéndolo de manera sencilla a temas de reflexión que le permita tomar conciencia de lo que es la arquitectura; lo que ella, la ciudad y el patrimonio histórico significan para una sociedad y sus miembros, y proponiendo temas claves para su entendimiento y disfrute.

La posición ideológica de Velarde, finalmente se consolidará con una serie de proyectos en los cuales se evidenciará el conocimiento de la arquitectura local, tradición constructiva, expresiones y formas, además de una amplitud intelectual en cuanto a propuestas de carácter contemporáneo; condición que pondrá de

---

<sup>73</sup> GUTIÉRREZ, Ramón. Héctor Velarde. p.16.

<sup>74</sup> CUADRA KOCHANSKY, Manuel, Héctor Velarde, Arquitecto. Catálogo de Obras. Tesis. Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería, FAUA, Lima, 1976.

manifiesto en el debate intelectual de los 40 a propósito de la incursión moderna en nuestro país.

De la profusa literatura dejada por Velarde, rescatamos un artículo escrito en la revista *El Arquitecto Peruano*, titulado "*Arquitectura en nuestro medio*" (Junio 1938 - Numero 11 - Año 2), en el cual concluye que "*Los factores físicos y espirituales de nuestro medio tienen aún la fuerza suficiente para crear un estilo arquitectónico definido, original y en armonía absoluta con el medio, pero estos factores si tienen las características necesarias para saber lo que a nuestro medio conviene y lo que le puede ser adecuado como estilo arquitectónico. En este caso, tenemos el deber de ayudar a nuestro medio intensificando los factores físicos que poseemos valiéndonos de la industria y los factores espirituales valiéndose de la instrucción y la cultura para que ellos se impongan y resuelvan la arquitectura que nos conviene. Lo primero se establece intensificando cada vez más la edificación de ladrillo y concreto armado. .... Lo segundo se determina creando arquitectos con un serie cultura artística. Fomentando concursos de proyectos. Enviando como premios municipales o del Estado. Educando al público por medio de la difusión de libros, revistas, proyecciones y conferencias sobre arquitectura. Teniendo un control estético muy severo en la edificación. No permitiendo el empirismo y solo autorizando a arquitectos que hayan hecho estudios debidos la confección de proyectos de índole arquitectónica.*

*Sólo así, la creación de estilos es un arte social, es la expresión del medio, no puede ser inventada de un día a otro. Tenemos las bases, sabemos lo que nos conviene, sólo falta cultivar y fortalecer ese medio para que produzca su expresión, el ritmo y poesía de nuestro ambiente que todos sentimos y queremos. No tenemos ya el derecho de permitir el disparate y el absurdo arquitectónico abusando de nuestro clima y de la ignorancia y causando, muchas veces, daños irreparables a la ciudad. No hagamos teatro con la arquitectura antigua no moderna, seamos de una gran discreción con el urbanismo, cuidemos y conservemos los edificios y ambientes típicos y tradicionales verdaderos como joya inestimables, hagamos limpieza más como arquitectos que como higienistas o financistas, trataremos de crear la novedad arquitectónica sin arrebatarnos, sin el deseo de ser muy originales, prudentemente como conviene a la más trascendental e las artes y veamos nuestra arquitectura de mañana"<sup>75</sup>.*

Este alegato por una arquitectura ligada a nuestro medio y condición cultural, coloca al Neocolonial, por encima de las modas y los estilos que buscaban imponerse en aquel momento, definiendo una opción asentada en la realidad misma del territorio y no sólo en la expresividad de las formas y los materiales. Esta propuesta se afirma en el legado cultural del país y sus valores, y acompaña al

---

<sup>75</sup> VELARDE, Héctor. "*Arquitectura en Nuestro Medio*" en *Revista El Arquitecto Peruano*. 1938. Año 02. Mes de Junio. Número 11. p.32 - 34.

discurso indigenista y nacionalista de la época; en tal sentido el planteamiento Neocolonial asume una particular autoridad respecto a otras posiciones y es a la vez refrendada por un Estado que intenta construir su identidad.

Del mismo modo, **Emilio Harth Terré**, Ingeniero Civil (1922) y Arquitecto (1925), graduado en la Escuela Nacional de Ingenieros, a través de su ejercicio profesional favoreció la adopción de un estilo neo hispánico como es el caso del Palacio Municipal de Limay en las restauraciones de monumentos coloniales como en la Catedral de Lima y la Basílica de la Merced en Lima, buscó la autenticidad de los mismos. Su obra se enlaza con una intensa actividad intelectual, traducida en una serie de escritos, entre los cuales destacan algunos desarrollados para la revista "El Arquitecto Peruano". En estos se pone de manifiesto su preocupación por la afirmación de una identidad, vinculada a la historia y la tradición, a los monumentos y en particular a la arquitectura virreinal.

En "Decálogo Urbano", define el concepto de tradición y ambiente: *"Mantener la tradición en la ciudad, es conservar su carácter. La evolución y las necesidades crecientes de su desarrollo no deben hacer desaparecer el ambiente propio de ella. Su ambiente histórico que es un mérito la hace importante, pero su típico sabor la hace más atractiva. El corazón de la ciudad debe conservarse incólume y debe tratarse por todos los medios de renovar lo antiguo por lo nuevo, pero sin modificar en lo más mínimo ese ambiente propio que es el mayor encanto que tienen nuestras ciudades, conservando aquello que verdaderamente es obra de arte y de loa, de recuerdo y de historia, y no pugne con la higiene y la comodidad"*<sup>76</sup>.

Este manifiesto a favor de la conservación del patrimonio, del centro histórico y su carácter influye en la construcción de la nueva arquitectura, la cual asume una imagen historicista y ecléctica, involucrando en su concepción elementos propios de la arquitectura colonial bajo una estructura academicista. Del mismo modo, los procesos de conservación y restauración del patrimonio que de esta concepción se derivan, siguieron criterios reconstructivos, en algunos casos poco rigurosos e imaginativos. Los criterios de intervención se asocian a las propuestas estilísticas de finales del 800 en Europa, periodo en el cual se retomaron estilos ya caducos y volvieron a poner en vigencia, desligados completamente de su espacio y tiempo.

Harth Terré reafirmaría su posición en un artículo titulado "Arquitectura Virreinal y Arquitectura Moderna", en el cual sostendrá que *"estudiar los monumentos de nuestro pasado es obra indispensable para forjar la arquitectura del porvenir. No daremos un paso seguro adelante si no atisbamos mejor en el arte del pasado.*

---

<sup>76</sup> HARTH TERRE, Emilio. "Decálogo Urbano" en Revista El Arquitecto Peruano. 1938. Año 02. Mes de Marzo. Número 8. p.33 - 34.

*Este contiene sabias lecciones; y nuestro edificio de belleza no podrá elevar sus pináculos de arte si no hinca sus cimientos en la profundidad tradicional e histórica de la tierra. Y he aquí todo el símbolo de nuestro esfuerzo de hoy para forjar en un constante renovar, la arquitectura del porvenir, cuyo horizonte es infinito pero cuyo fondo es el firme y cuantioso tesoro que tenemos diseminado en nuestro vastísimo territorio. De allí la importancia del estudio de la arquitectura virreinal para que deduciendo su esencia la apliquemos en la línea de la arquitectura contemporánea aprovechando del adorno en su forma substancial, descubriendo sus principios creadores tan cercanos a la verdad, a su composición antropológica tan moderna como la moderna arquitectura de hoy y descubramos sus principios, que son los principios inmortales de la obra de arquitectura, para desarrollarlos y asimilarlos al medio, al hombre y al progreso”<sup>77</sup>.*

Esta concepción arquitectónica, expresa claramente la importancia de la Arquitectura de la Colonia, la cual es asumida como “verdad”, como modelo para la conformación de la nueva arquitectura. Este planteamiento induce a una sobre valoración de esta arquitectura por encima de otras expresiones igualmente nacionales, las cuales no eran leídas como obras de arte, es decir, su apreciación del pasado se hacía desde una perspectiva occidental, para la cual, eventos como la arquitectura pre-hispánica, no eran artísticamente válidos como referentes para la propuesta moderna.

La enseñanza de la arquitectura también asumió estos postulados; se observa en las propuestas arquitectónicas de la época una serie de proyectos desarrollados a partir del conocimiento de la Arquitectura Colonial, en paralelo se instituyen los viajes al sur del país (Arequipa, Cuzco, Puno), los cuales están orientados al conocimiento, in situ, de la arquitectura colonial.

Luis Rodríguez Cobos<sup>78</sup>, ha denotado la relación existente entre propuesta Neocolonial y clase social; a partir de un análisis histórico y sociológico establece los puntos de contacto entre la oligarquía terrateniente y las expresiones que la identifican. Se trata de una clase tradicional y aristócrata, la cual pugna por mantenerse en el poder - herencia del siglo XIX - frente a una naciente burguesía

---

<sup>77</sup> HARTH TERRE, Emilio. “Arquitectura Virreinal y Arquitectura Moderna” en Revista El Arquitecto Peruano. 1941. Año 05. Mes de Enero. Número 42. p.33-34.

<sup>78</sup> Luis Rodríguez Cobos, arquitecto peruano egresado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la UNI, con estudios de Postgrado en la PUCP en el Programa de Ciencias Sociales y un Grado de Máster en Antropología en la misma casa de estudios, donde más tarde realizó una Especialidad en Demografía y Población. Se ha desempeñado como docente y gestor de investigaciones relacionadas con el tema del espacio y su vínculo con la sociedad peruana, publicando obras como: *Organización del Espacio: acerca del proceso histórico del espacio urbano de Lima, Teorías y Concepción sobre el Espacio, Sobre el Uso Antropológico del Espacio, Historia de la Arquitectura Peruana y Arquitectura Limeña, pasajes de una utopía*. Con esta publicación recibió el Premio en la IV Bienal de Arquitectura Peruana en 1981.

industrial urbana. Rodríguez reconoce que las primeras manifestaciones del Neocolonial se realizan a través de la arquitectura residencial y algunos edificios públicos, lo cual "desde la perspectiva del análisis simbólico se puede interpretar como la asociación de un conjunto estructurado de formas arquitectónicas con una fracción de clase y con el Estado. Y desde un análisis de clases, como la identificación de una ideología dominante, de las clases en el poder, con un estilo arquitectónico"<sup>79</sup>.

Frente a la nueva política económica impulsada por Leguía, de exportación y apertura a los capitales externos, se da inicio a un movimiento industrial que pone en crisis las estructuras propias de la oligarquía tradicional, la cual ve alterada sus modos y formas de vida, dado el crecimiento y la modernización de la ciudad. *"Esto se expresará en el surgimiento de una autoconciencia de crisis, que posiblemente explique la necesidad de mantener, nostálgicamente, las características tradicionales de la sociedad peruana. Nostalgia que les llevaría a tomar predominantemente lo COLONIAL como forma de preservar su propia visión de la sociedad mediante un mecanismo que los autodefiniría como grupo ligado a lo "nacional" y representativo de los demás"*<sup>80</sup>.

Es importante acotar, que desde la Sección de Arquitectura, como ya se ha indicado, se desarrolló también, una actitud favorable a este tipo de expresiones, las cuales se enfrentan con las innovadoras formas promovidas por los nuevos grupos capitalistas de gran influencia norteamericana. Esta abierta disposición al cambio se experimenta también con el cambio curricular y la llegada de nuevos profesores a la Sección de Arquitectura de la Escuela de Ingenieros y la aparición de la Agrupación Espacio.

En 1947, **Luis Miró Quesada** por un lado y **Emilio Harth Terré** por otro, desarrollarán una importante discusión acerca de los principios y fundamentos de la arquitectura en nuestro país; un discurso en defensa de la "arquitectura actual" y otro favorable a la defensa de la "tradición", que permitieron dar sustento a ideas y conceptos finalmente favorables al desarrollo de nuestra arquitectura.

Lo segundo, en particular, hace especial énfasis en la historia, el pasado y los valores estéticos que de este se derivan. *"Consideramos ambos alegatos bajo una óptica distinta: sin postular una u otra "fórmula" en términos de la discusión teórico – abstracta de la disciplina, intentamos establecer una relación entre su discurso, necesariamente universalizante, y la realidad social del país. Así es que, sin negar la validez de algunos de sus argumentos, tratamos de ver cómo estos expresan la*

---

<sup>79</sup> RODRIGUEZ COBOS, Luis. Arquitectura Limeña, Pasajes de una utopía. p.38.

<sup>80</sup> *Ibíd.* p.46.

*ideología de un sector de la población y sus intereses, detrás de una apariencia más general: "el Perú como nación", o el "hombre universal contemporáneo"*<sup>81</sup>.

La propuesta Neocolonial responde a una particular mirada de la realidad, y en especial de los grupos sociales que según Rodríguez fueron representados por la aristocracia. Sin embargo, la posición contraria - la moderna - es también expresión de la nueva clase burguesa de carácter industrial. En tal sentido; *"el debate plantea un trasfondo de permanente actualidad, y que se mantiene irresuelto: el problema nacional y la dependencia del país que se refleja en un desarrollo - a nivel de las prácticas ideológicas de clase - en una dimensión antagónica: la lucha anti- imperialista"*<sup>82</sup>.

El **Neocolonial** perderá finalmente su vigencia en la medida que la sociedad moderna, con todos sus mecanismos, medios de expresión, modos, formas y valores estéticos se van afirmando en un país habido de "modernidad" y adelanto. La evolución urbana y arquitectónica de las grandes ciudades, inducen al desarrollo de soluciones pragmáticas en lo constructivo, racionales en lo expresivo y funcionales en su espacialidad. Estas nuevas condiciones, no dejan espacio para una propuesta estática, de grandes áreas y vacíos, de lenguaje elaborado caracterizado por el estilo académico, de manera que el Neocolonial finalmente, aparece como una propuesta obsoleta e inviable en una sociedad que intenta desarrollarse según los parámetros propios de la modernidad.

Desde el punto de vista postmoderno, el Neocolonial, es uno de los antecedentes más importantes del regionalismo en nuestro país, en la medida que toma como referente fundamental a la historia para la construcción de su propuesta; se trata de la recuperación de la memoria cultural del lugar como elemento base para la definición de la forma y la estructura espacial. El empleo de las diferentes tipologías arquitectónicas desarrolladas en la Colonia, el carácter tectónico de sus edificaciones, el sentido artesanal en la construcción de las partes, detalles y ornamentos es retomado para la formulación de diversos proyectos que buscan una identidad particular.

Los "juegos de lenguaje" expresados por Lyotard, se ponen de manifiesto en cada expresión neocolonial, de allí la variedad dentro de la unidad estilística: el neocolonial en Lima por ejemplo, tiene una clara diferencia con el neocolonial en Arequipa y en cada caso siempre se dejó abierta la opción a la incorporación de ornamentos y detalles derivados de otras líneas estilísticas.

---

<sup>81</sup> *Ibíd.* p.57.

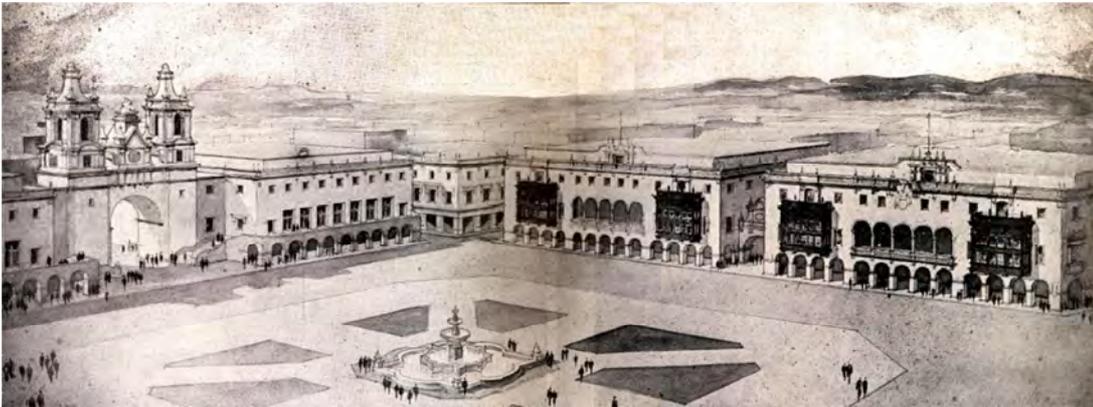
<sup>82</sup> RODRIGUEZ COBOS, Luis. *Arquitectura Limeña, Pasajes de una utopía.* p.57.

La abierta combinación de tipologías y formas del pasado con elementos del presente, incorporados de forma aleatoria en un solo proyecto formó parte en algunos casos, del programa edilicio. El concurso desarrollado en los años 40 para la remodelación de la Plaza de Armas de Lima, permite la elaboración de una propuesta alternativa, formulada por los miembros del jurado, en el cual se combinan los planteamientos del primer y segundo finalista de dicho concurso. Este proyecto incorpora diferentes elementos del lenguaje colonial, en el cual se alteran proporciones de balcones, se combinan portadas, se redimensionan portales y se incluye un arco.

**Propuesta elaborada por el Jurado**

Concurso de Remodelación de Fachadas de la Plaza de Armas de Lima - 1939

Jurado: Luís Díaz, Alberto Jochamowitz, Rafael Marquina, Augusto Benavides y Carlos Montero



13

**Integra las propuestas de los ganadores del concurso:**

Primer Puesto: Harth Terré y Álvarez Morales - Portal Escribanos

Segundo Puesto: Morales Machiavello - Montagne - Calle Botoneros

Fuente: MORALES RUIZ, Arturo. Los Concursos de arquitectura en el Perú 1937 - 1994. Tesis FAUA UNI.

## 2.2. La Arquitectura con Carácter Regional

La llegada de la arquitectura moderna en nuestro país, promovida por la nueva burguesía de la post guerra, transformó el escenario urbano de Lima y una serie de ciudades vinculadas a los nuevos procesos productivos. El afán de modernidad se refleja en las nuevas agrupaciones de vivienda y nuevas urbanizaciones que buscan resolver el problema de habitación generado por un importante movimiento migratorio del campo a la ciudad, consecuencia de la naciente industria. Las propuestas arquitectónicas, superan los patrones academicistas de las primeras décadas, ahora están abiertas al cambio y la asimilación de los modelos foráneos, el "*international style*" también se impone, más en la forma que en la especificidad de su materia constitutiva.

Se trata de una nueva arquitectura que convierte al espacio y la función en los fundamentos de la composición; el espacio arquitectónico entendido como una entidad abstracta que hay que definir, configurar, recorrer, descubrir, integrar y la función leída desde una perspectiva maquinista, en la cual el hombre es una pieza importante de la estructura a definir. Se plantea un nuevo concepto de belleza, fundado a partir de principios funcionalistas y mecanicistas, trasladando la lógica de la máquina a la de la arquitectura.

Solo a partir de los años ochenta y fundamentalmente en los noventa, estos principios comienzan a dejar paso a nuevas concepciones más vinculadas a la tradición, la historia y el lugar. Alentados por la renovada crítica estructuralista - Robert Venturi y Aldo Rossi - nuestra arquitectura inicia un proceso de recuperación de conceptos y principios, aparentemente superados, pero fundamentales para la consolidación de nuestra identidad arquitectónica. Conceptos como **Patrimonio**, **Monumento**, **Lugar**, **Permanencia** y **Memoria** son materia de discusión y sobretodo de propuesta<sup>83</sup>.

La nueva arquitectura, reflejo de una sociedad y cultura postmoderna, expresa una preocupación por las particularidades, por las manifestaciones locales, "*son los juegos de lenguaje*" los que interesan destacar, confrontados con posiciones aún totalizantes y globales, que buscan conservar la hegemonía de los viejos

---

<sup>83</sup> Un ejemplo claro de esta nueva posición, es el conjunto de cambios experimentados en el Centro Histórico de Lima, el cual fue declarado como Patrimonio de la Humanidad en el año 1988 por La UNESCO, por su singularidad y la agrupación de 608 monumentos históricos construidos en la época hispánica (según la Real Academia de la Lengua, Patrimonio Cultural es el conjunto de bienes propios anteriormente espiritualizados y hoy capitalizados) cuyo Reglamento supera las posiciones modernas influidas por el Plan Voissan de Le Corbusier para París.

paradigmas, ahora desfasados en su espacio, tiempo y sobretodo en sus lógicas programáticas y compositivas. Este planteamiento arquitectónico también llamado “*regionalista*”, parte del reconocimiento del medio en el cual se erige, “*siempre tiene vigente el componente del ambiente, el paisaje, la historia, los materiales y el modo de vida local como datos básicos del diseño*”<sup>84</sup>.

La arquitectura regional está comprometida con la identidad cultural del lugar, la misma que “*está indisolublemente ligada al sentido de pertenencia y, por ende, a la profunda relación del hombre con su entorno. Esta pertenencia tiene dimensión social y colectiva, por lo tanto trasciende al hombre en su dimensión individual y lo personaliza*”<sup>85</sup>; entonces es posible afirmar que “*en la medida en que la identidad es colectiva y abarcante, exige, a la vez, la armonía de expresiones diversas en una manifestación pluralista*”<sup>86</sup>.

Bajo esta afirmación, “*la arquitectura es, en definitiva, un documento extraordinario, pues acumula, sedimentadamente, los testimonios del devenir histórico de una cultura, expresa los diversos modos de vida en distintos momentos históricos, recrea el pasado en el presente y condiciona -si se la preserva- el paisaje habitable del futuro. De aquí la importancia de la arquitectura, de los conjuntos urbanos y de las ciudades -como lo son en otra escala el paisaje natural y la geografía— para la configuración de la identidad cultural de las comunidades*”<sup>87</sup>.

Esta expresión arquitectónica definida por la crítica contemporánea como “*internacional*” es una “**manifestación periférica**”, una arquitectura de la resistencia en la versión de Kenneth Frampton<sup>88</sup>, representa una interpretación sesgada de la realidad, una visión euro céntrica que pone como referente para cualquier tipo de aporte cultural, ideológico y formal, a los modelos promovidos por los grandes centros hegemónicos. Una lectura que organiza y estructura las propuestas, desde un “*criterio universal*”, asumiendo que cualquier tipo de “*parte*” está en función del “*todo*” y que esa totalidad está representada por unos fundamentos ya establecidos.

Esta interpretación moderna de la realidad, no permite entender la esencia de sus manifestaciones, de sus relatos y particularidades, estos se desarrollan y se constituyen en entidades en sí mismas, no se contraponen a nada, no surgen como respuesta ante una acción, no pretenden ser centro, ni mucho menos periferia; simplemente existen y forman parte de nuestro medio, espacio y territorio. Una lectura postmoderna entiende esta manifestación arquitectónica

---

<sup>84</sup> GUTIERREZ, Ramón. *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX*. p.112.

<sup>85</sup> *Ibíd.* p.112.

<sup>86</sup> *Ibíd.* p.112.

<sup>87</sup> *Ibíd.* p.112.

<sup>88</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Regionalismo crítico: architettura moderna e identità culturale*. p.386.

como parte de una sociedad abierta y amplia, en la cual no existen referentes o paradigmas ante los cuales hay que adaptarse o contraponerse.

La identidad de la arquitectura regional en el Perú o en Latinoamérica, se define a partir de su propia realidad, desde el mestizaje surgido producto de la occidentalización cultural, del sincretismo desarrollado a lo largo de su historia, de las acciones colectivas de sus habitantes y pobladores, de la realidad de sus modos de vida, de las tecnologías locales, de su tradición, costumbres e historia y claro está desde las condiciones propias de su territorio.

Marina Waisman<sup>89</sup>, sostiene que *"el concepto de Región que contrariamente a la idea de Periferia, ubica a cada cultura en un sistema que tienen como base precisamente la pluralidad de regiones, sistema en el cual ninguna de ellas ejerce la hegemonía ni puede por tanto, erigirse en modelo de validez universal. Se verifica en este sistema la pérdida del centro y la valoración de las culturas marginales en ausencia de valores centrales. La idea de una cultura superior es reemplazada por la del Pluralismo Cultural,....., puede así aceptarse la aproximación regionalista como un modo de entender a las circunstancias locales en los más diversos aspectos – modos de vida, imágenes urbanas, tipologías, etc. – sin que eso implique la limitación dentro de un localismo estrecho o el congelamiento del desarrollo histórico, sino como un modo de afianzar y construir un mundo cultural sobre modelo propio"*<sup>90</sup>. Esta definición, reafirma una nueva condición para nuestra arquitectura, una sustentada en sus propios mecanismos, una que debe encontrar las variables apropiadas para una correcta interpretación y formulación del hecho físico.

La importancia de este concepto (**pluralismo regional**) en el debate arquitectónico contemporáneo adquiere particular relevancia, dado el constante crecimiento demográfico y permanente desarrollo urbano y arquitectónico por el que atraviesan nuestras ciudades. *"Las condiciones de la difusión han cambiado radicalmente en el mundo contemporáneo,... la aceleración de la historia y de los cambios en la vida social, en las expectativas, en los modos de vida, la multiplicación y el nuevo alcance de los nuevos medios de comunicación, que han eliminado distancias y diferencias culturales en cuanto a la recepción de la información; los mecanismos de la sociedad de consumo que alientan la*

---

<sup>89</sup> Marina Waisman, arquitecta argentina (1920 - 1997) que realizó estudios en Historiografía y Crítica Arquitectónica, sus temas abordan la comprensión de los significados y el reconocimiento de los signos de la metamorfosis constante de la producción arquitectónica, haciendo de la historia el contacto para acercarse a esa realidad. Fundó el Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo en 1978. En 1987 recibió el Premio América por su trayectoria, destacan entre sus publicaciones: La estructura Histórica del Entorno (1985), El Interior de la Historia (1993) y La Arquitectura Descentrada (1995).

<sup>90</sup> WAISMAN, Marina. El Interior de la Historia. p.71.

*renovación constante de objetos y formas, decretando obsolescencias y proclamando nuevos valores que muy pronto caerán bajo la ley del consumo, han dado como resultado que el carácter creativo, positivo, enriquecedor, de la difusión cultural, quede muy a menudo sumergido bajo los aspectos negativos de una aceptación pasiva y superficial, por la cual las nuevas formas se superponen a las formas culturales existentes sin entrar en íntima conexión con ellas, simplemente sustituyéndolas e interrumpiendo sus posibles desarrollos”<sup>91</sup>.*

Esta condición pone en permanente riesgo la identidad cultural de nuestras comunidades, no solo de las más consolidadas (centros históricos) sino también de aquellas en vías de crecimiento. *“La sociabilidad, las costumbres comunitarias, el contacto humano, la espacialidad física,..., la tolerancia hacia los otros, la capacidad de reivindicación, asociación y rebeldía, son valores imprescindibles que están siendo puestos en peligro por un nuevo sistema elitista, individualista, fragmentario y consumista.”<sup>92</sup>*

Waisman sostiene que *“Las ideologías arquitectónicas, al ser trasladadas en lugar de aparecer como el resultado de complejos debates producidos en torno a propuestas y soluciones, en lugar de exhibir su carácter de polémica entre las ideas y las realizaciones, se presentan o se reciben como sistemas cerrados, como grandes esquemas conceptuales de valor universal y definitivo”<sup>93</sup>.*

Esta condición influye notablemente en la producción local, formulándose productos ajenos a la realidad urbana y arquitectónica pero sobretodo, a la cultura del medio. Estas adaptaciones y acomodos se desarrollan con suma facilidad en un medio como el nuestro, en el cual “no existe una tradición de pensamiento arquitectónico o un grado de autoconciencia suficientemente fundamentado”<sup>94</sup>, denotando una alienación cultural motivada por el prestigio de las formas y sus creadores, “alienación entre reflexión y praxis, alienación entre praxis y medio cultural – social”<sup>95</sup>.

Ramón Gutiérrez<sup>96</sup> sostiene que *“la degradación de nuestro entorno se produce no solo por la destrucción física de nuestro patrimonio cultural sino por muchas*

---

<sup>91</sup> WAISMAN, Marina. El Interior de la Historia. p.66.

<sup>92</sup> MONTANER, Josep María. La Modernidad Superada. p.50.

<sup>93</sup> WAISMAN, Marina. El Interior de la Historia. p.67.

<sup>94</sup> *Ibíd.* p.68.

<sup>95</sup> *Ibíd.* p.68.

<sup>96</sup> Ramón Gutiérrez, arquitecto argentino cuyos estudios e investigaciones se centran en la Historia de la Arquitectura y la Conservación del Patrimonio. Ha ejercido como docente, director e investigador para la Universidad Nacional del Nordeste en Argentina entre 1965 y 1966; es miembro honorario de la Academia Nacional de la Historia y de Bellas Artes en Argentina. Más adelante fundó la revista Documentos de Arquitectura Nacional y Americana – DANA. En estos años ha ejercido la docencia en universidades e institutos de España, Italia, Portugal y América, destaca actualmente como

*otras líneas de acción como la falsificación historicista, la monotonía, chatura, dispersión y carácter caótico de una arquitectura de especulación, pero lo más dramático es la pérdida de los valores de convivencia, la destrucción de la solidaridad comunitaria en la ciudad construida sobre la base de la competencia en lugar de la cooperación*<sup>97</sup>. Esta dispersión se realiza en la medida que la sociedad de consumo se afirma con todo el poder que le otorgan los renovados y novedosos medios de comunicación.

Seguendo el discurso de Gutiérrez, existe una desconfianza en la tradición, fruto del complejo de inferioridad cultural, *“del menosprecio a nuestra tecnologías “atrasadas” frente a la modernidad, también por un erróneo criterio de selección histórica, por nostalgia, elitismo o ideología reduccionista.*<sup>98</sup> Esta posición conlleva también a una búsqueda de los modelos de prestigio, los cuales responden al criterio individualista del arquitecto y los grupos de poder que financian y celebran los “logros” y la novedad.

Respecto al regionalismo propuesto como alternativa a la invasión de modelos foráneos y la consecuente pérdida de nuestra identidad, Gutiérrez señala que *“nuestro regionalismo es crítico no solo respecto a la producción teórica y fáctica de las usinas centrales, sino que es también crítico respecto a las actitudes del jet - set arquitectónico de nuestros países que asume el gastado protagonismo de los concesionarios locales de las modas. No es de “resistencia” en cuanto intenta tanto “resistir” la permanente invasión de temáticas y debates enajenantes cuanto formular su propia teoría desde el aquí y el ahora, en definitiva de proponer sus propias respuestas*<sup>99</sup>.

Para Browne, la arquitectura contemporánea latinoamericana ha evolucionado dentro de una permanente tensión entre **“espíritu de la época”** y **“espíritu del lugar”**. Entre su ubicación en el tiempo y su ubicación en el espacio. El “espíritu de la época” está referido a la conciencia que se tiene de aquellos aportes del mundo occidental y la necesidad de una constante puesta al día en términos estilísticos y formales. Mientras que “el espíritu del lugar” está, evidentemente, asociado a la idea del medio, a las condiciones que plantea el territorio y la cultura local. Condiciones estas, que no se superan pese a la fuerza que adquieren en nuestro medio los modelos foráneos.

---

fundador del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana – CEDODAL. Entre sus publicaciones destacan: *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX, textos para la reflexión* (1998), Héctor Velarde (2002), *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (2005),

<sup>97</sup> GUTIERREZ, Ramón. *Arquitectura Latinoamericana textos para la reflexión*. p.120.

<sup>98</sup> *Ibíd.* p.120.

<sup>99</sup> *Ibíd.* p.193.

La **Época** se define entonces como el soporte temporal dentro del cual está inserta toda producción cultural, más allá de lo arquitectónico o lo físico, existe un determinante que enmarca, influye y provee de los medios que la idea necesita para materializarse. El período o momento en el cual transcurre la concreción del proyecto está cargado de manifestaciones objetivas y subjetivas, descubrimientos y re descubrimientos, emociones y experiencias, teorías nuevas y recicladas, todo ello y más; lo cual influye notablemente en el carácter, la apreciación y el parecer de quien tiene bajo su responsabilidad la libertad para crear y proponer.

La arquitectura regional se inserta en su época y tiempo, pues no se trata de una propuesta aislada, negada a los acontecimientos del presente, por el contrario se trata de una inserción consiente y lúcida en la misma, pues la realidad forma parte de su especificidad. De esta manera el concepto de **Época**, abstracto por su naturaleza misma, no es patrimonio de una cultura regional o de determinado grupo, por tanto está siempre implícito en el medio y en cada una de las experiencias proyectuales. El reconocimiento o la determinación de la **Época**, es sin embargo, un hecho que está sujeto a la cultura del individuo, en base a la experiencia y apreciación personal de los hechos que podrían influir en la identificación de un principio y un final: un período.

La arquitectura como todo hecho cultural se ve cotidianamente influida por los hechos que la rodean, no permanece indiferente ante los cambios y las experiencias que se dan en su entorno, un entorno que cada día es más amplio y menos legible. Por tanto, en un mundo globalizado donde los límites de hoy no son los de mañana, se hace cada vez más complicada la tarea de definir el contexto, el medio y el lugar.

Otro aspecto que caracteriza, a decir de Browne, la "*otra arquitectura*", en clara alusión a la arquitectura regional, es el uso de tecnologías intermedias, toda vez que la arquitectura del lugar rescata las técnicas y los materiales propios del medio, haciendo económica la obra y accesible al poblador. Esta opción no presupone necesariamente una renuncia o conformidad con los sistemas existentes, en todo caso – y según se den las condiciones - el campo de la experimentación está abierto. **Antonio Toca**<sup>100</sup> por su parte, define a la "*nueva arquitectura*"<sup>101</sup> como aquella que respetando el pasado, logra incorporar los aportes de la técnica moderna, afirmando una relación entre el pasado y el presente, entre arquitectura y entorno regional; es decir una arquitectura adecuada a su lugar y su gente.

---

<sup>100</sup> Antonio Toca Fernández es un arquitecto mexicano, ha publicado numerosos artículos y fue miembro fundador de la Sociedad Mexicana de Críticos de Arquitectura (1980)

<sup>101</sup> TOCA FERNANDEZ, Antonio. Una nueva arquitectura para Latinoamérica. En Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro. 1990.

Por otro lado, la cultura latinoamericana y particularmente la cultura andina, se ha visto desde sus inicios inmersa en una constante superposición de ideas, posiciones, mitos, creencias y pareceres, tan diferentes entre sí como los orígenes geográficos de los cuales provenían. La formación de nuestra cultura siempre ha estado supeditada a los encuentros y desencuentros con toda clase de posiciones, logrando con ello una forma de identidad y manera de encontrar su propio desarrollo. La condición sincrética de nuestra cultura podría también ser válida para nuestra arquitectura, la cual día a día se pone a prueba ante la abrumadora presencia de los modelos internacionales, y que a la luz de las definiciones preliminares, sabe discernir, aceptar y proponer una alternativa.

El sincretismo es también definido por algunos críticos como una condición de mestizaje, concepto de origen racial manejado en nuestra cultura para definir a la persona de raza indefinida, resultado de una fusión. El empleo de este término en arquitectura, si bien puede expresar lo ocurrido con las propuestas formales, no representa en su amplitud el fenómeno, toda vez que más allá de ser la arquitectura una manifestación física, es también reflejo de una condición social y cultural. Resulta por tanto más pertinente hablar de un sincretismo en arquitectura que de un mestizaje arquitectónico.

Por otro lado, desde la perspectiva de Roberto Fernández, nuestra arquitectura siempre ha estado sometida a la influencia de la arquitectura occidental, desde el arribo de los españoles, hasta nuestros días, siempre se han dado procesos de mestizaje cultural; interesantes fusiones que han definido particulares resultados, propuestas con identidad propia. Para Fernández, esta constante es la que caracteriza y define nuestra arquitectura. *“La arquitectura de América Latina, ..., se revela como compleja en líneas y matices. Participa como otras manifestaciones culturales, de las profundas tensiones entre la dependencia de paradigmas culturales ajenos y valores que su propio devenir histórico, ha ido configurando como propios...”, agregando después que, “existe un grupo de arquitectos con propuestas independientes, articulares, regionalistas. Estas propuestas autónomas son ejemplo de la dialéctica entre propiedad y ajenidad: trasfondo permanente del desarrollo de las ciudades y arquitecturas de este continente mestizo”.*<sup>102</sup>

Esto no niega la existencia de otras propuestas, ni tampoco su influencia, si no por el contrario nos plantea la posibilidad de asimilar las propuestas foráneas en beneficio de una alternativa con carácter y significado propios. La condición

---

<sup>102</sup> FERNANDEZ, Roberto. Propiedad y ajenidad en la Arquitectura de la ciudad Latinoamericana. En Nueva Arquitectura en América Latina: Presente y Futuro. 1990.

sincrética de nuestra cultura de la que nos habla Fernández<sup>103</sup>, y de la que el mismo es uno de sus principales ideólogos, refleja claramente una condición permanente en nuestra sociedad, desde los primeros atisbos prehispánicos, pasando por la cerrada cultura colonial hasta las innovadoras propuestas racionalista, nuestra sociedad siempre ha permanecido atenta a las propuestas foráneas, incorporándolas en cada una de sus manifestaciones. Sin embargo, se confunde muchas veces tal condición con la imposición poco reflexiva de modelos y formas de expresión, que lejos de denotar la voluntad de integración, sostienen una propuesta de carácter impositivo.

**La arquitectura regional en el Perú** debe ser consciente de las limitaciones que existen en el medio para desarrollarse con la pertinencia y las formas propias de su especificidad, entre las cuales reconocemos la falta de una conciencia crítica, una formación académica pragmática que celebra la "*originalidad formal*", la difusión de los "*modelos de mayor prestigio*", la influencia de los medios de información y sus "*paradigmas*" siempre vinculados a la cultura occidental, el pragmatismo funcional de los "*sistemas constructivos*" ajenos a la realidad de cada lugar o territorio, y en particular, el desconocimiento de nuestra propia realidad, historia y cultura.

Más allá de este estado, la arquitectura regional contemporánea en nuestro país se ve animada por aquellas interpretaciones abstractas y lúdicas, las cuales asistidas por un repertorio estrictamente contemporáneo asumen de manera clara y consiente las premisas compositivas de nuestra tradición arquitectónica. Este es un esfuerzo inteligente por interpretar las reales esencias de la arquitectura en nuestro medio. Estas experiencias nos demuestran los diferentes caminos que puede tomar la construcción de nuestra arquitectura, algunos siguen los parámetros del lugar, otros de la memoria, otros se involucran con la tradición y costumbres, en tanto que los sistemas constructivos alternativos son también motivo de estudio, reflexión y propuesta.

A partir de estas premisas es posible desarrollar una particular interpretación de la realidad, sustentada en proyectos y obras que buscan trascender a los usuales criterios de composición difundidos por la modernidad; se trata de establecer un horizonte de sentido, que permita desarrollar un planteamiento teórico desde la praxis de la arquitectura propiamente dicha. El estudio, el análisis y la crítica del objeto arquitectónico se realiza desde la decantación de sus partes, en tal sentido, se analiza la forma y se hace énfasis en los aportes que cada proyecto desarrolla según las variables reconocidas por la crítica citada.

---

<sup>103</sup> Para Fernández, la condición sincrética de nuestra cultura es el "trasfondo de todas las imposiciones estilístico-tipológicas que acarrea el proceso colonizador". En Propiedad y ajenidad en la Arquitectura de la ciudad Latinoamericana.

## 2.3. Caracterización de nuestra arquitectura

### Lugar

Una de las variables más trascendentes en la arquitectura contemporánea es la relativa al lugar, al sitio, al territorio. En contraposición a las corrientes modernas y abstractas que niegan la influencia del territorio en la composición arquitectónica, el lugar como espacio físico, como escenario en el cual se desarrollan múltiples manifestaciones culturales y sociales, se constituye en un factor determinante del proyecto contemporáneo y regional, en un aspecto importante para su prefiguración y solución. *“Un lugar es un espacio con características particulares en donde interactúan diferentes actividades humanas, con la cual se acumula memoria y permanencia en el tiempo”*<sup>104</sup>.

Bajo esta definición, la arquitectura que se inserta en un lugar determinado, recoge del medio, de sus características formales, espaciales y culturales, los mejores elementos para su afirmación. De Solá Morales<sup>105</sup> sostiene que *“La noción de lugar aparece indisolublemente ligada a la noción de tiempo, los lugares de las culturas históricas han sido, casi siempre, desafíos al tiempo, monumentos que acumulan la memoria combatiendo el olvido, evocaciones permanentes de personas, gestos o instituciones fundacionales”*<sup>106</sup>.

Esta concepción, se acerca a nuestro territorio, a su historia, patrimonio monumental y legado cultural en su sentido más amplio. Bajo estos criterios, la arquitectura que busca introducirse en el lugar no niega la presencia de estas condiciones, por el contrario, se desarrolla a partir de esta realidad. *“El lugar como fundamento, como fons, lo que está debajo, pertenece a culturas que encuentran la identidad luchando contra el paso del tiempo, tratando de atraparlos a través del rito y del mito. La arquitectura de estas culturas es también*

---

<sup>104</sup> Definición extraída del Diccionario de la Real Academia de la Lengua

<sup>105</sup> Ignasi de Solá Morales Rubió (1942 - 2001), arquitecto y catedrático de la Politécnica de Cataluña y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, en su trayectoria destaca el proyecto de ampliación del Gran Teatro del Liceo (por el que obtuvo el Premio Nacional de la Generalitat en la categoría de Patrimonio) la reconstrucción del Pabellón Mies van der Rohe y la rehabilitación de diversos edificios históricos. Realizó estudios sobre arquitectura modernista en Cataluña, teorías sobre rehabilitación de edificios históricos y relaciones entre arquitectura y ciudad. Ha sido profesor invitado en las universidades de Princeton, Columbia New York, Harvard, Londres, Zurich, Milán, Bolonia, Berlín, Estocolmo y Sidney, entre otras. Destacan entre sus publicaciones: El arte catalán contemporáneo (1972), Ecléctico y vanguardia. El caso de la arquitectura moderna en Cataluña (1980), Territorios (2002), Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea (2003)

<sup>106</sup> SOLA MORALES, Ignasi. Topografía de la Arquitectura Contemporánea. p. 121.

*parte de estos mitos y ritos de la fundación, la memoria y la permanencia*<sup>107</sup>; en buena cuenta se trata de la arquitectura regional. Bajo estas consideraciones, la arquitectura regional en el Perú, encuentra su identidad en la memoria del lugar, en la tradición en los “*mitos y ritos*”, que se encuentran presentes a lo largo de nuestro territorio, en las expresiones prehispánicas, coloniales y republicanas y en particular en el sincretismo manifiesto a lo largo de su historia<sup>108</sup>.

Montaner<sup>109</sup> afirma que *“la recuperación de la idea de lugar también ha constituido una crítica a la manera cómo se ha realizado la ciudad contemporánea. Y la revalorización de la idea de lugar estaría estrechamente relacionada con el inicio de la recuperación de la historia y la memoria”*<sup>110</sup>. Esta apreciación se evidencia en gran parte de nuestras ciudades, en donde los planes urbanos, siguiendo la línea planteada por los CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), impusieron nuevas lógicas espaciales y funcionales, cambiando la escala de los centros urbanos tradicionales, facilitando la implantación de estructuras ajenas al carácter arquitectónico del sitio y abriendo nuevos espacios según criterios de orden funcional. Estas intervenciones han alterado y afectado la originalidad y la identidad del paisaje urbano, desarrollado y consolidado a lo largo de siglos de historia. A partir de los años ochenta, a la luz de la crítica internacional, los criterios de intervención han ido asumiendo las diferentes condiciones y características del territorio y el lugar, buscando resolver no sólo las necesidades de índole funcional, sino también, aquellas vinculadas a la imagen, la historia y la cultura.

La arquitectura que busca identificarse con “*lo regional*”, debe tener presente que *“la idea de lugar se diferencia de la de espacio por la presencia de la experiencia. Lugar está relacionado con el proceso fenomenológico de la percepción y la experiencia del mundo por parte del cuerpo humano,..., del lugar entendido como experiencia corporal. En las últimas décadas, la idea de lugar ha tenido un peso específico muy variable y se ha reinterpretado de distintas maneras. En la pequeña escala se entiende como una cualidad del espacio*

---

<sup>107</sup> SOLA MORALES, Ignasi. Topografía de la Arquitectura Contemporánea. p.121.

<sup>108</sup> La Iglesia de San Pedro en Lima, por ejemplo, representa un claro proceso de sincretismo cultural, toda vez que su organización espacial recoge los planteamientos jesuitas de la Iglesia de Il Gesú en Roma, Italia; sin embargo su escala y proporciones tuvieron que adaptarse a las condiciones sísmicas de nuestro suelo y a los recursos materiales disponibles.

<sup>109</sup> Josep María Montaner, arquitecto, catedrático de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y autor de 35 libros sobre arquitectura. Tras sus estudios de arquitectura tuvo tres etapas según él mismo señala: de 1977 a 1981 con Pere Solà, Joan Boronat y Carmelo Bentué, en 1987 para ingresar a la Academia Española en Roma y en 1998 para realizar proyectos de vivienda y exposiciones. Destacan entre sus publicaciones: La Modernidad superada (1997), Después del Movimiento Moderno (1999), Arquitectura y Crítica (1999), Las formas del Siglo XX (2002), Repensar Barcelona (2003) y Sistemas arquitectónicos contemporáneos (2008).

<sup>110</sup> MONTANER, Josep María. La modernidad superada. p.36.

*interior que se materializa en la forma, la textura, el color, la luz natural, los objetos y los valores simbólicos. En la gran escala se interpreta como *genius loci*, como capacidad para hacer aflorar las pre-existencias ambientales, como objetos reunidos en el lugar, como articulación de las diversas piezas urbanas: plaza, calle, avenida. Es decir, como paisaje arquitectónico. Una ulterior y más profunda relación entendería el concepto de lugar, precisamente, como la adecuada relación entre la pequeña escala interior y la gran escala de la implantación”<sup>111</sup>.*

El lugar entendido como espacio físico, podría ser leído desde una perspectiva urbana y una natural; “*la forma de la parcela, la topografía, las vistas hacia el mar, la orientación, el arbolado preexistente y el programa doméstico acaban configurando una obra inédita, que no se puede percibir desde criterios establecidos de fachada, orden y frontalidad. La complejidad del interior se manifiesta en una sección hecha de espacios escalonados que se amoldan a las funciones del cuerpo humano. En todos estos casos se produce una resonancia respecto a las concepciones de Heidegger<sup>112</sup>, pasándose de una arquitectura basada en la idea de espacio a una basada en la idea del lugar”<sup>113</sup>. Bajo estas premisas, una acuciosa lectura de lo físico, de lo material, de lo formal, estilístico y paisajístico, es determinante en la elaboración del proyecto.*

El paisaje urbano a tomar en cuenta en la construcción de la arquitectura regional, está conformado por una serie de variables que van desde la pequeña



14-15-16  
Ciudadela de Machu Picchu, Cusco

<sup>111</sup> MONTANER, Josep María. La modernidad superada. p.36.

<sup>112</sup> Marfín Heidegger (1889 - 1976), filósofo y docente alemán, influyó en las bases del existencialismo del siglo XX, ha sido el más certero catalizador de toda reflexión contemporánea sobre el concepto de lugar. Según el texto crucial de Heidegger: “*Construir, Habitar, Pensar*” de 1951, los espacios reciben su esencia no del espacio sino del lugar; sostiene que los espacios donde se desarrolla la vida han de ser lugares.

<sup>113</sup> MONTANER, Josep María. La modernidad superada. p.39.

escala hasta la gran escala, desde la calle, la plaza, pasando por el barrio, hasta llegar a la ciudad, el centro histórico. Son estos espacios en sus diferentes dimensiones y connotaciones los que cualifican el lugar, definen y determinan las primeras condiciones de la propuesta. En tanto, se trata de espacios de interacción social, que imprimen una relación de identidad entre el poblador y su medio, la arquitectura debe acompañar y sostener esta condición.

Los Centros Históricos, por ejemplo *"conforman áreas homogéneas que confieren identidad a los habitantes de las ciudades americanas y a la vez, las caracterizan y testimonian. Una de las expresiones manifiestas del urbanismo hispanoamericano es la centralidad como emergente de la conformación de los núcleos generadores urbanos en torno a la Plaza Mayor de la cual partía las calles y se estructuraban manzanas y solares. El valor funcional de la Plaza como manifestación de los usos cívicos y religiosos configura una ratificación de la impronta definida por la traza en la cotidiana vitalidad de la ciudad. Por ello, la mayoría de nuestras áreas históricas en América son centrales, en la medida que allí - a partir de la Plaza - se sedimentan las expresiones más trascendentes de la vida social y cultural de la ciudad"*<sup>114</sup>.



La identidad que se crea a partir del centro histórico, no sólo involucra a sus habitantes inmediatos, sino también y sobre todo, a la ciudad propiamente dicha, alcanzando incluso a la nación. De allí su importancia, conservación y recuperación, desde una aproximación propositiva, en la cual se deben adecuar las expectativas, los usos y las funciones de la ciudad contemporánea a las estructuras precedentes. Se trata de una propuesta dinámica, alejada de criterios estáticos que dibujan el centro como ciudad museo, que encuentra en la arquitectura las soluciones pertinentes y apropiadas para su desarrollo.



17-18-19-20  
Espacios y edificios del Centro Histórico, Lima

<sup>114</sup> GUTIERREZ, Ramón. Arquitectura Latinoamericana, textos para la reflexión. p. 151.

Una concepción semejante acerca del centro histórico la encontramos en Waisman quien lo define como *"zona específica de la ciudad en la que se encuentra un conjunto importante de monumentos dentro de un tejido urbano coherente y significativo. Los edificios de especial valor integrados dentro de una trama homogénea que se ha consolidado en un periodo largo o en un periodo determinado, conformando una unidad urbana en la que se conjugan valores históricos, arquitectónicos, de paisaje urbano, de memoria social"*<sup>115</sup>, además se hace también énfasis en la noción de Centro Histórico no Consolidado, condición en la cual se encuentra gran parte de nuestras ciudades en nuestro país.

En este caso se trata de un *"área urbana que desde su propia memoria histórica, merecen consideración por su patrimonio arquitectónico y/o urbano, y que se distinguen por cualidades diferentes a las de los centros tradicionales. Muchos centros urbanos poseen una herencia monumental más o menos considerable sin un tejido urbano consolidado,....., o la pérdida de la consistencia causada por los procesos de renovación. La pérdida de la consistencia genera la degradación física del edificio por el carácter activo de la vida social. Se pierde la unidad del paisaje urbano por la publicidad y el equipamiento urbano incongruente con el tejido, la altura puede alterar la escala que produce la pérdida de significado de los monumentos o el área histórica"*<sup>116</sup>.

Bajo estas consideraciones, las intervenciones deben apuntar a la afirmación del carácter del lugar, *"sin descuidar la multiplicidad que garantiza la vigencia de la vitalidad del centro,...., una preservación dinámica acorde con el carácter del mismo centro"*<sup>117</sup>. Es relevante, bajos criterios, no solo observar las condiciones físicas del monumento, sino también las múltiples expresiones que acompañan la imagen e identidad del sitio; la dinámicas colectivas, el carácter del habitante, la historia, los mitos, relatos y tradiciones, entre otros hechos objetivos y subjetivos, pero de igual valor en el conocimiento del lugar. Todo esto a fin de construir una propuesta que supere el elemental nivel de interpretación estilística, herencia moderna, y se interne en un entendimiento profundo de la realidad, advirtiendo las expectativas y aspiraciones, los nuevos patrones estéticos, las nuevas relaciones entre lo público y lo privado, los nuevos comportamientos y usos del espacio colectivo.

*"Lo histórico"* sostiene Gutiérrez *"comienza a adquirir una dimensión más amplia en la que se valorizan no meramente las manifestaciones de un acontecer político institucional, sino especialmente los testimonios de una conformación cultural que se va enriqueciendo a través del tiempo histórico, es decir, que lo asume como plenitud de todas las manifestaciones (aún contradictorias) que allí han ocurrido.*

---

<sup>115</sup> WAISMAN, Marina. El interior de la Historia. p.136.

<sup>116</sup> *Ibíd.* p.137.

<sup>117</sup> *Ibíd.* p.139.

*Lo histórico es así una componente de lo cultural en términos que las categorías de valoración de un área que debe ser preservada, no están reducida a los términos estrictamente históricos (concebidos como expresión de acontecimientos relevantes de la vida de los pueblos) sino que tiene aproximaciones complementarias como la de los valores artísticos y estéticos, las condiciones de su paisaje urbano, las calidades de vida que define para sus ocupantes o los usos que le confieren el carácter definitivo. Estos centros históricos pueden, en definitiva, no ser centrales y tampoco ser estrictamente históricos pero requieren una atención similar a la que estamos propulsando para las formas tradicionales de concebir las áreas históricas. El valor, pues, decisivo en la cualificación de un área que merece ser preservada es su expresión cultural que constituye así una de las coordenadas claves de la valoración de las áreas que definen la identidad de la ciudad”<sup>118</sup>.*

La arquitectura regional, se opone decididamente a la abstracta ocupación del lugar, por el contrario, los criterios de integración y adecuación a su contexto y entorno están siempre presentes. Sin embargo, es innegable que las dinámicas del mercado inmobiliario y los intereses particulares, se desarrollan bajo otras premisas, opuestas al bien común, se posicionan en el territorio con la individualidad que los caracteriza, rompiendo la continuidad espacial y la conformación del espacio público, se va construyendo bajo este tipo de intervenciones un paisaje fragmentado, una suma de esfuerzos autónomos, que celebran la novedad y el talento de sus creadores, en detrimento de lo colectivo. El modelo de ocupación, se replica peligrosamente en los sectores menos consolidados de la ciudad, allí donde el esfuerzo corporativo debería prevalecer, se viene afirmando una “lotización” de carácter individualista y autónomo que afecta la construcción de una identidad afirmada en el bien común.

*“Una ciudad compuesta por obras singulares, donde el habitante recibe mensajes superpuestos y contradictorios, en permanente competencia, es la mejor forma de enajenar toda forma posible de identidad o replegarla a la coyuntura de lo efímero. No hay quien piense la ciudad como conjunto y menos quien tenga capacidad de actuar sobre ella, mucho más cuando nuestros planificadores han estado por décadas atados más a los modelos externos que a propuestas emergentes de la propia realidad, lo que se evidencia en el utopismo de sus planes o en la inviabilidad operativa de los mismos”<sup>119</sup>.*

La arquitectura regional en ese sentido, construye identidad, reafirma las condiciones propias del espacio colectivo y recupera el territorio. Más allá de la imposición, los criterios de adecuación prevalecen, redibujando positivamente el paisaje natural o urbano. Si en el paisaje urbano el lugar más significativo es el

---

<sup>118</sup> GUTIERREZ, Ramón. *Arquitectura Latinoamericana, textos para la reflexión*. p. 152.

<sup>119</sup> *Ibíd.* p. 160.

centro histórico, en el paisaje natural a diferencia del primero, no existe un solo lugar de significado e importancia; pues la naturaleza se desenvuelve con la libertad que le es intrínseca. Así, la arquitectura se encuentra con la topografía, con la vegetación, con los cursos de agua o el clima mismo, y hace de estos factores la razón de ser de la composición espacial, de las soluciones formales, del lenguaje, de los planteamientos constructivos.

La importancia del paisaje y sus características han quedado evidenciadas en el trabajo desarrollado por la arquitectura orgánica de F.L. Wright y su emblemática Casa de la Cascada, por ejemplo, proyecto en el que el curso de agua, la ladera y el bosque quedan integrados a los planos que forman parte de la volumetría. No se trata de una arquitectura mimética, sino más bien, de un contraste con la naturaleza, se opone la regularidad del plano con la espontaneidad del entorno; sin embargo, cada interior se encuentra en absoluta relación con el lugar, a través de terrazas, salones, espacios semi-abiertos, perspectivas y visuales.

La arquitectura regional en el Perú, a la luz del variado y rico paisaje natural del que dispone nuestro territorio, debe incorporar las diferentes condiciones que en él se plantean. Así el paisaje costeño, árido y desértico, contrapuesto con el infinito océano, debe estar incorporado en cada experiencia constructiva; en el desarrollo de una arquitectura en equilibrio con las altas temperaturas y con los materiales que surgen de la naturaleza misma del sitio, los cuales se incorporan con la solvencia que les da la historia misma del lugar<sup>120</sup>.

Contrariamente a las condiciones naturales que la Costa plantea, la ciudad contemporánea crece consumiendo las escasas áreas agrícolas ubicadas en los angostos valles costeños, pero además, bajo un programa edilicio que niega cualquier tipo de relación con el paisaje, con el mar, con los valles (maltratados y en abandono), con sus lomas y quebradas.

La arquitectura no resuelve ni afronta las condiciones naturales del territorio, por el contrario se abstrae en requerimientos funcionales y especulativos, en modas estilísticas o en exigencias constructivas que buscan eficiencia y rentabilidad. La densificación del territorio en detrimento de los espacios públicos, de las áreas verdes, o del correcto uso de los recursos naturales viene alterando el equilibrio ecológico de los valles, afectando la convivencia y la calidad de vida de la población. Lluvias fuera de época, sequías, contaminación de ríos, escases de agua, contaminación del océano, emisión de gases, sumada a una práctica arquitectónica indiferente a los recursos y el carácter del lugar.

---

<sup>120</sup> La arquitectura desarrollada por los Moche es una demostración de la eficacia del adobe y la caña en la construcción de innumerables estructuras precolombinas, sumada a su eficiencia térmica, en un medio caracterizado por las altas temperaturas de día y muy bajas por la noche.

El ande, por su parte, experimenta una realidad semejante, la arquitectura y el urbanismo recurren contradictoriamente a los modelos y formas que la costa promueve, las cuales a su vez devienen de modelos foráneos. "Las formas vanguardistas" destacan por su ignorancia respecto a temas cruciales relativos no solo a la identidad cultural, sino también al paisaje y sus recursos materiales, expresivos e incluso energéticos. Allí donde la masa del muro debe prevalecer dada las bajas temperaturas, se promueven los planos traslúcidos y la pared cortina. El espacio abierto a la forma contenida, el balcón abierto al patio colector de calor, las coberturas horizontales al techo inclinado, una arquitectura "al revés", en pro de la mal entendida modernidad.

Nuevamente, se ignora la riqueza cultural y las múltiples experiencias de encuentro con el territorio, con el suelo y la agreste topografía, elementos que destacan por la espontaneidad y belleza de sus formas. La luz natural y el asoleamiento son importantes recursos a partir de los cuales se puede construir una estética adecuada al clima y las necesidades de sus habitantes.

Los fuertes cambios de temperatura en las zonas alto andinas y los problemas de hábitat que tienen las comunidades campesinas, por ejemplo, son problemas que la arquitectura no está afrontando, por ignorancia, indiferencia o incapacidad; la cultura y crítica arquitectónica se mantiene al margen de esta problemática. Del mismo modo la riqueza de los valles y el sin fin de imágenes cargadas de colores, texturas, matices y contrastes parecen no afectar la sensibilidad de los arquitectos y promotores, fijados en la abstracción y el juego lúdico de una estética aséptica, "iluminada" por los modelos foráneos.



21-22-23

Diversidad de paisajes en el Perú

De igual modo, la amazonia y toda la carga natural de su inmenso paisaje conformado por bosques y ríos, flora, fauna y clima particular; deben ser los parámetros sobre los cuales la arquitectura debe actuar e intervenir con un sentido de equilibrio y pertinencia a fin de no alterar la imagen y características del rico y variado territorio. Sin embargo, al igual que en gran parte del país, se edifica bajo criterios ajenos a las condiciones paisajísticas y naturales.

Gran parte del deterioro de estas ciudades amazónicas, se da en este caso, desde los entes gubernamentales; el estado desde sus distintas estructuras: ministerial, regional y municipal, alientan “*el desarrollo y la modernización*” de las comunidades, a partir de una elemental concepción de progreso, noción que se expresa en formalismos extraños y ajenos a las condiciones sociales y culturales de las mismas. En este caso, el deterioro del paisaje se agrava, dado que tratándose de una obra pública, esta se convierte en referente para actuaciones particulares de menor escala pero de similar efecto nocivo sobre el entorno.

*“Una arquitectura conciliada con la naturaleza se debe expresar no sólo en procesos como el reciclaje o el ahorro energético, sino que debe ir aparejada a dos cuestiones claves. Por un lado, la arquitectura ecológica auténtica es aquella que acepta a fondo, con todas sus consecuencias, la inmensa diversidad cultural del planeta. Y, por otro lado, es aquella que fomenta la conservación y creación de los espacios comunitarios. Cada cultura está en un estado diverso de evolución, por tanto se debería trabajar desde la premisa conceptual de que no existen ni centros ni periferias, ni unas situaciones más avanzadas que otras. En definitiva, no debe haber modelos para imponer de un contexto a otro: cada lugar ha de tener la posibilidad de generar sus propias y diversas soluciones, difícilmente generalizables”<sup>121</sup>.*

---

<sup>121</sup> MONTANER, Josep María. La Modernidad Superada. p.219.

## Memoria

La noción de lugar, está generalmente asociada a condiciones objetivas y subjetivas propias de la realidad a la cual se refiere; se trata de una variable que puede ser entendida a partir de las características físicas, morfológicas o tectónicas o bien desde el carácter, la tradición o la historia de un determinado contexto; es decir, desde la esencia misma del lugar.

Bajo este criterio, una edificación se puede insertar en un determinado contexto leyendo la morfología (urbana o paisajística) o el lenguaje, o también el proceso podría asumir algunos elementos que forman parte del carácter del lugar, de su tradición constructiva, espacial, etc. En cada caso siempre sería posible crear una relación de identidad con el medio y su cultura; una arquitectura propositiva en términos de forma, materia y espacio; capaz de identificar y reconocer las cualidades y particularidades que hacen posible dicha relación. Por ello resulta fundamental diferenciar para efectos analíticos de esta variable, es decir, se trata de reconocer la importancia del lugar en su condición cualitativa.

La memoria del lugar, entendida como el sentido de permanencia que se observa en nuestras ciudades y territorios, se constituye en un elemento clave para el desarrollo de una arquitectura con identidad, una arquitectura regional, que intenta asumir las condiciones culturales del medio. Condicionantes, que si bien pueden tener un sentido "subjetivo", pretendemos sean leídas desde una perspectiva objetiva, llamando la atención sobre los elementos que forman parte de nuestra memoria urbana y arquitectónica.

No se trata de una memoria que observa el pasado, desde una posición "romanticista", sino más bien, desde una postura abierta y renovada, buscando desarrollar puntos de encuentro y lazos que integren el pasado con el presente. Se trata de fijar las "permanencias" que forman parte de la historia del lugar, de aquellos hitos o experiencias que quedando en la memoria del poblador, definen la identidad del espacio en el cual se ubican. La trama urbana, un monumento, una estructura, una plaza, una calle, un puente, un accidente geográfico, una festividad, un rito tal vez, pueden formar parte de la memoria colectiva e influir en la configuración de la arquitectura.

Se trata de descubrir los factores que permiten desarrollar continuidades en la construcción de nuestra historia. *"La historia de la arquitectura latinoamericana está constituida por discontinuidades, pero no como articulaciones o cambios de*

*rumbo en un contexto más o menos unitario, sino como rupturas, como interrupciones, como desgarramientos de tejidos apenas esbozados*<sup>122</sup>.

Experiencias como la irrupción del movimiento moderno en el siglo XX o la presencia de los estilos académicos durante los siglos de la conquista, representan puntos de quiebre en la evolución arquitectónica. *"La discontinuidad es un hecho históricamente cierto pero de ningún modo deseable, pues ha impedido la consolidación de orientaciones propias y de imágenes urbanas coherentes,..., el tema de la discontinuidad si bien aparece a todo lo largo de nuestra historia, se presenta hoy como una característica de buena parte de la arquitectura y de las propuestas urbanas, que tienden, la una al fragmentarismo y las otras al collage o a las intervenciones intersticiales"*<sup>123</sup>.

Superando las discontinuidades, la propuesta regional en el Perú, propone asumir los elementos culturales más significativos del medio en el que le compete actuar. La historia de nuestras ciudades plantea una serie de variables que hacen posible establecer las *"permanencias"* apropiadas para el proyecto contemporáneo. Las estructuras prehispánicas por ejemplo, ubicadas en todo nuestro territorio confieren una identidad particular respecto al contexto latinoamericano, van más allá del importado lenguaje vitrubiano y se inscriben como verdad cultural a ser asumida.

El trazado y posicionamiento en el territorio fruto de la cosmovisión andina, es una muestra interesante de relación entre arquitectura y lugar; en este caso la estructura arquitectónica respeta la morfología del terreno sobre el cual se levanta, no compromete el área agrícola y busca una integración con el paisaje por lo general a través de la mimesis: los templos en piedra o tierra que siguen la topografía del terreno, el sistema de andenes adecuados a las pendientes y quebradas, el sistema hidráulico acondicionado a las fuentes de recursos existentes en equilibrio con el ecosistema, el *"hanan"* y el *"hatun"* urbanístico concebido a partir de criterios específicos de ocupación territorial enlazados con criterios funcionales y míticos; entre otros, denotan no solo este tipo de aproximación mimética, sino también, se constituyen en el origen de eventos de carácter permanente.

La configuración espacial, de los asentamientos humanos y de las edificaciones pre-hispánicas realizadas a partir de consideraciones topográficas, constructivas y de relación con el cosmos (el sol, la luna, etc.), con el clima (solsticios de invierno y verano, periodos de lluvias, sequías, etc.) indican una permanente preocupación por lograr un equilibrio ecológico, capaz de afirmar su vigencia en el mundo contemporáneo. Las *"permanencias"* que se desarrollan producto de estas

---

<sup>122</sup> WAISMAN, Marina. El interior de la Historia. p.51.

<sup>123</sup> *Ibíd.* p.54.

consideraciones, adquieren esta condición no sólo por su presencia en el tiempo, sino también, por su capacidad de adaptación a las condiciones de la nueva sociedad.

La orientación de las formas y su carácter ritual (la sacralidad de la tierra), el dimensionamiento de sus componentes y su relación con el confort ambiental, sumado al carácter tectónico de las edificaciones, configuran una arquitectura coherente en lo conceptual y constructivo, afirmando una condición de verdad y permanencia a la vez. Del mismo modo, se encuentran propuestas cromáticas que se involucran con las cualidades del entorno, con una lectura abstracta y mimética a la vez, evidenciada en la arquitectura de edificios, fortalezas, templos, etc. y a la vez en el ornamento de objetos cerámicos, trajes y vestido, piezas de alfarería, entre otros. Luz y color que favorece la relación de la arquitectura con el hombre y el territorio.

Respecto a la presencia de la cultura occidental en nuestro medio, desde el siglo XVI y los aportes urbanos y arquitectónicos que se dieron a lo largo de los siglos, Marina Waisman considera que *"la vocación urbana es un rasgo de nuestra arquitectura que debe tomarse en consideración y junto a ella la persistencia de la calle claramente delimitada y ligada a la vida urbana"*<sup>124</sup> y señala además que *"un lenguaje o más bien una imagen que reaparece periódicamente a lo largo de nuestro siglo es el de la arquitectura colonial; hay una primera aproximación alrededor de los años 20 con el surgimiento del nacionalismo que se da con pocas variaciones de fecha en la totalidad de los países de América Latina, y la consiguiente búsqueda de una arquitectura nacional"*<sup>125</sup>. Esto significa pues, la memoria de lo colonial como un rasgo característico de nuestras sociedades latinoamericanas.



24-25-26

Procesión del Señor de los Milagros, Lima

<sup>124</sup> WAISMAN, Marina. El interior de la Historia. p.62.

<sup>125</sup> *Ibíd.* p.62.

El Perú en particular, por ser la sede del más importante virreinato en Sudamérica recoge en múltiples hechos culturales la presencia de occidente, los cuales han definido gran parte de la identidad de nuestros pueblos y con ello un carácter indisoluble, tanto en lo urbano como en lo arquitectónico. Así, es posible identificar una forma de organización espacial urbana, que ha permitido el desarrollo de nuestras ciudades hasta el día de hoy; se trata de la "trama urbana" provista de todas las variantes formales y espaciales (calles, plazas, plazuelas, etc.).

Esta estructura espacial como señala Waisman, ha definido el carácter urbano de todos los asentamientos humanos existentes y se constituye en un referente espacial fundamental en la construcción de la identidad de los pueblos. La morfología urbana se convierte así en una permanencia que articula otras de carácter arquitectónico como las tipologías y el lenguaje. Del mismo modo, las tipologías arquitectónicas como la casa patio, el claustro, el espacio central como estructura espacial presente a lo largo de la historia, y en particular durante la colonia, representan estructuras modélicas a partir de las cuales es posible elucubrar una solución espacial apropiada a las nuevas exigencias. *"El Tipo puede ser el protagonista de una historia estructural, al tener una vida tan larga que se convierte*

*en un elemento de estabilidad frente a la mutación de las demás capas históricas,..... Esta larga duración es probablemente lo más cercano a la atemporalidad que pueda admitir un historiador, pero como indispensable a toda forma de conocimiento"*<sup>126</sup>.

Una de las estructuras espaciales más recurrentes en la arquitectura peruana es la vinculada a la Casa Patio, modelo a partir del cual se logra resolver y articular los diferentes espacios públicos y privados; una suerte de elemento de transición entre la calle y el interior. Se trata también de un espacio funcional en la medida que permite la organización y distribución de todas las demás partes, en tanto que,



27-28-29

Casa patio, arquitectura virreinal, Lima

<sup>126</sup> WAISMAN, Marina. El interior de la Historia. p.77.

por su disposición central, facilita el acondicionamiento ambiental del recinto. *"Si el patio como centro vital de la composición aparece a lo largo de varios periodos en diferentes momentos, es sin duda posible considerarlo como un rasgo persistente o de larga duración, sobre todo en la arquitectura mediterránea y la emparentada con ella"*<sup>127</sup>.

Por otro lado, *"El lenguaje de la arquitectura clásica pareciera ser un claro caso de larga duración si se piensa que persiste desde hace más de veinticinco siglos, con pocos momentos de interrupción que sin embargo nunca fueron totales, ..., estas reflexiones son válidas si asignamos el termino lenguaje clásico una gran amplitud, más allá de una sintaxis ,más o menos estricta o de un uso más o menos canónico de los órdenes, si aludimos a modos de organización de los muros, al escandido rítmico, al coronamiento horizontal, a la simetría, a las proporciones que respetan la articulación de los órdenes clásicos, a los elementos lingüísticos básicos. Hablamos aquí de la persistencia de un lenguaje y no de una concepción de la arquitectura"*<sup>128</sup>.

Esto significa la permanencia de un criterio de composición de superficies, el cual definió gran parte de la imagen que hoy tienen nuestros centros históricos; criterio que sigue prevaleciendo en la normativa que compete a las intervenciones de renovación urbana y obra nueva en cada lugar definido como Centro Urbano Patrimonial. Es importante sin embargo, entender la esencia de este repertorio antes de ser asumido en sus condiciones más superficiales y formales. La escala, el carácter finito de sus principios rectores, la dimensión superficial, la geometría estructurante de sus partes, el sentido lineal, el criterio aritmético de sus proporciones, entre otros; son los elementos a analizar en una actuación que pretenda integrarse o formar parte del contexto urbano con estas características.

Es importante recordar, como ya lo hemos señalado, el intento de establecer una arquitectura con identidad, durante los primeros decenios del siglo pasado, el Neocolonial, a partir de un código en particular, del que solo se tomaban las formas superficiales, sin pasar necesariamente por un proceso reflexivo de análisis y crítica. Como lo afirma Waisman: *"en varias ocasiones se ha intentado la creación de una arquitectura nacional, confiándola primordialmente al lenguaje; pero la intención de comunicar un contenido nacional propio no ha sido suficientemente clarificada en su origen, o ha sido, equivocadamente apreciada, y se ha utilizado un lenguaje espúreo,..., aplicándolo a un organismo en cuya formación no había tenido intervención "tal es el caso de los neocolonialismos" también la intención contraria esto es la de adherir a las corrientes internacionales de la arquitectura, se ha detenido más de una vez en aspectos puramente comunicativos, pretendiendo que el lenguaje asumiera por sí solo la función de*

---

<sup>127</sup> WAISMAN, Marina. El interior de la Historia. p.57.

<sup>128</sup> *Ibíd.* p.59.

*construir una arquitectura "moderna"; el resultado no podría ser sino una versión más del eclecticismo como un organismo tradicional revestido del lenguaje moderno*"<sup>129</sup>.

Más allá de la mimesis, la arquitectura regional debe asumir un carácter propositivo en el desarrollo de intervenciones contemporáneas en el cual se pongan en relieve no solo los aportes de la historia sino también el avance del presente. Por ello resulta fundamental el riguroso conocimiento y entendimiento del pasado, de sus formas de expresión y de las lógicas que le confieren la identidad y el reconocimiento. Una lectura superficial abre el camino a propuestas de carácter escenográfico, el falso histórico y la superficial construcción de nuestras ciudades.

*"Si el patrimonio es considerado como apoyo para la memoria social, uno de los valores a considerar es la presencia de sus habitantes, este grupo pasa a ser concebido como el protagonismo de cualquier operación que se emprenda: el tratamiento del patrimonio tenderá al arraigo de la población, evitando a toda costa su expulsión. Por otra parte, al afirmar la continuidad histórica de la construcción del entorno, se tiende a contrarrestar el sentimiento de provisoriedad, de discontinuidad, de anonimato, factores de desarraigo cultural. Por otro lado al considerar a los habitantes como parte fundamental del patrimonio cultural, se compromete el reconocimiento de la necesidad de cambio, de adaptación de edificios y áreas urbanas a nuevas necesidades, nuevos hábitos, transformaciones funcionales de la ciudad"*<sup>130</sup>.

Estas afirmaciones permiten el desarrollo de una propuesta que busque identificarse con el poblador, con sus aspiraciones, sus ritos, costumbres y tradición, valores que permanecen en la memoria colectiva, en el imaginario y que potencian el carácter y la identidad de las ciudades. Esto se advierte, por ejemplo, en algunos distritos y barrios de nuestra ciudad, lugares de caracterizados por el fervor religioso, por la bohemia, por sus festividades, etc. Cada uno de estos hechos se realizan y concretan en el espacio público, en la trama, en el monumento, en la ciudad; razón por la cual, estos deben estar incorporados en una propuesta amplia que recoja las particularidades, el sentir de la comunidad y sus expresiones.

Por lo tanto, como señala Ramón Gutiérrez, *"No se trata de conservar una arquitectura para la nostalgia o el consumo exclusivista de una "élite culta" sino preservar estos impredecibles testimonios culturales en una dimensión dinámica que adquiere sentido en los usos vigentes y las respuestas a demandas sociales. No nos es posible hacer grandes inversiones en la preservación del patrimonio*

---

<sup>129</sup> WAISMAN, Marina. El interior de la Historia. p. 98.

<sup>130</sup> *Ibíd.* p.127.

*para un goce del "turismo", por muy "cultural" que éste sea, sino que debemos dar prioridad a la recuperación para mejorar la calidad de vida de los usuarios habituales, residentes y trabajadores, que utilizan las áreas históricas. Por ello, toda política que trascienda la recuperación del monumento aislado y se proyecte en el conjunto urbano o barrio debe articularse con una acción que potencie las calidades de ese patrimonio como respuesta social, y peculiarmente con una política de vivienda de interés social"<sup>131</sup>.*

Una propuesta regional debe asumir el reto que la memoria del lugar propone, tratando de integrar no solo las variables físicas vinculadas al territorio, sino también las actividades que forman parte de la cultura e imagen de la ciudad, distrito o barrio. Tiene sentido entonces, las intervenciones hechas en la Iglesia de las Nazarenas en el Centro Histórico de Lima: Capilla de la Reconciliación; las actuaciones en la Alameda de los Descalzos: Conjunto Habitacional Chabuca Granda, o el Hotel La Posada del Puente en Arequipa; proyectos a analizar con mayor detenimiento páginas adelante. Se trata entonces de *"ampliar la noción cualitativa del "monumento", significa incorporar una nueva escala de valores donde junto a las obras prestigiadas por algún acontecimiento o personaje histórico o las destacadas por su expresión artística o estética, aparezcan los ejemplos representativos de los rasgos culturales populares y las tipologías predominantes en diversas etapas de la evolución urbana"*<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> GUTIERREZ, Ramón. Arquitectura Latinoamericana, textos para la reflexión. p. 128.

<sup>132</sup> *Ibíd.* p. 136.

## **Tecnologías del medio y materiales**

La arquitectura regional es una manifestación cultural que se afirma también en el correcto uso de las tecnologías que se desarrollan de modo alternativo a las técnicas de la construcción desarrolladas por la sociedad industrial, a los sistemas constructivos que obedecen a un criterio de estandarización y rápida ejecución, los cuales están en relación con las lógicas espaciales promovidas por la cultura moderna: espacio abierto, abstracto y funcional<sup>133</sup>.

Existe pues una relación lógica entre las intenciones espaciales y los principios estructurales que se desarrollaron a inicios del siglo XX, sumado a las necesidades funcionales y económicas propias de la postguerra, las cuales hacen que se superen el carácter artístico y sentido estilístico que hasta entonces desarrollaba la arquitectura y la ingeniería. Se desarrolla entonces una propuesta abstracta en lo formal y ajena a las condiciones materiales del lugar en el cual se alzan, buscando en todo momento la construcción de edificios a partir de un sistema prefabricado y modular. Estos sistemas están asociados a un limitado tipo de materiales: cemento, acero, vidrio, entre otros, los cuales desarrollan una estética particular: austera en ornamento, cromáticamente neutra, impersonal y falto de carácter; sin embargo, está concebida desde una perspectiva estrictamente racional y ordenada, un código limitado a la idea de arquitectura como expresión universal: un único lenguaje para cualquier condición cultural.

Decididamente la identidad de la arquitectura peruana, debe pasar por el reconocimiento de los recursos materiales disponibles en cada lugar del territorio, materiales que a su vez definen sistemas constructivos, los mismos que particularizan las expresiones arquitectónicas, volviéndolas más auténticas y arraigadas a su medio. Esta condición supera la idea de la obra como proceso industrial y se acerca a un sentido artesanal de la construcción.

Este criterio, sin embargo no deja de ser compatible con el carácter racional que acompaña a las composiciones espaciales o el carácter tectónico que evidencia cada modelo o estructura, características que permiten diferenciar la arquitectura formal y profesionalmente concebida, de aquella desarrollada informalmente por

---

<sup>133</sup> Un ejemplo importante es la construcción del Palacio de Cristal en 1850 en Londres, en el cual se ponen de manifiesto por primera vez los principios rectores vinculados a la arquitectura moderna. Elementos y principios que más tarde serían reafirmados por Le Corbusier y sus planteamientos urbanos y arquitectónicos.

auto construcción, indefinida, a tectónica y carente de unidad. En tal sentido Waisman sostiene que *"otro de los caminos para un reencuentro con la identidad nacional o regional es el de las tradiciones de la arquitectura vernácula, tanto en lo referente a las tipologías edilicias como a la técnica constructiva; tampoco éste camino al igual que el de la historia está exento a riesgos, la búsqueda de un regionalismo inspirado en estas tradiciones ha caído más de una vez en un folklorismo o un nacionalismo innecesario"*<sup>134</sup>.

Queda abierto el camino para la experimentación y mejoramiento de las técnicas locales; no se trata de repetir las prácticas de manera inmediata, sino de ampliar el conocimiento a partir de las experiencias locales. Es el caso por ejemplo, del adobe estabilizado; el cual resulta del análisis y la investigación de la arquitectura en tierra, del adobe propiamente dicho y de las capacidades del material, correctamente complementado con otros elementos como la madera, la caña y la paja. En este caso, el adobe usualmente empleado en la arquitectura colonial y hasta hoy, en la arquitectura vernácula es mejorado con técnicas innovadoras que facilitan el desarrollo de una estructura apropiada al territorio y eficiente en términos constructivos y económicos.

La arquitectura y la construcción están íntimamente integrados, en tanto no existe arquitectura sin construcción y construcción sin arquitectura; definir las características de los sistemas constructivos a emplear, así como, los materiales de los cuales se constituyen, es fundamental para la imagen de la propuesta arquitectónica, por tal motivo, la investigación relativa a estos resulta imprescindible, más aún, en lugares alejados de la urbe y en extrema pobreza.

Eladio Dieste<sup>135</sup> afirma que *"la arquitectura es también construcción; no basta con que pensemos y resolvamos los problemas funcionales y su expresión espacial; debemos construir esos espacios, y su expresión estará condicionada por cómo los construyamos. Por eso, la concepción espacial y la forma en que estos espacios se construyeron deben ser una sola cosa; deben estar unificados en el proceso creador después de haber dialogado de una manera viva y sin compromisos en la cabeza del arquitecto....Por eso es tan importante lo constructivo y la reflexión de sus relaciones con la arquitectura; puede haber arquitectura sin instalaciones (eléctrica, sanitaria, etc.) pero no hay arquitectura sin construcción,.... Para que la*

---

<sup>134</sup> WAISMAN, Marina. El interior de la Historia. p.124.

<sup>135</sup> Eladio Dieste, arquitecto uruguayo (1917) graduado en ingeniería en 1943, profesor de mecánica teórica y estructuras en la Facultad de Ingeniería de Montevideo, por cincuenta años ha realizado estudios sobre el empleo del ladrillo como material estructural, desarrollando y construyendo los instrumentos mecánicos capaces de dar empleo práctico a las técnicas ideadas. Autor de numerosas publicaciones y miembro de academias de nivel internacional, entre sus principales realizaciones en cerámica armada se encuentran las iglesias de Atlántida y Durazno, el Depósito Julio Herrera Obes en Montevideo y las industrias agroalimentarias de Massaro y Samani.

*arquitectura sea de veras construida, los materiales no deben usarse sin un profundo respeto a su esencia y consiguientemente a sus posibilidades; sólo así lo que hagamos tendrá esa economía cósmica de la que hablamos, que es la que sostiene el mundo,..., Y en este uso respetuoso de los materiales creo que debemos ser sencillos y cuidarnos de nuestro propio refinamiento esteticista*<sup>136</sup>.

El correcto empleo de una técnica constructiva basada en los materiales locales, a partir de un conjunto de reglas y normas de carácter ingenieril, no significa una renuncia a la creación y la exploración arquitectónica, por el contrario, se trata de abrir el camino a la búsqueda de expresiones auténticas guiadas por la técnica y el material, descubriendo sus lógicas y esencias.

Resulta notable la perspectiva de Waisman con respecto al tema, pues destaca que *"con relación a la identidad regional, son las técnicas constructivas, los materiales locales, tanto como las tipologías habitacionales o las relaciones del edificio con el entorno los elementos a partir de los cuales puede intentarse una reinterpretación, indispensable si se quiere hacer entrar en la historia estos modelos que, como tales, aparecen detenidos en el tiempo"*<sup>137</sup>.

La aplicación de una técnica apropiada convenientemente complementada con otras variables igualmente importantes, es fundamental para la definición de la identidad arquitectónica; se trata de lograr un equilibrio entre elementos de carácter dinámico y otros estáticos, destacar el sentido a-histórico de los componentes y afinar una propuesta contemporánea como alternativa a los modelos de carácter global. Más aún, si somos conscientes que *"el desequilibrio regional hace que una tecnología aceptable para un lugar se convierta en*



30-31-32  
Tecnología incaica en piedra, Machu Picchu

<sup>136</sup> GUTIERREZ, Ramón. Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX. Reflexión de Eladio Dieste. p.47.

<sup>137</sup> WAISMAN, Marina. El interior de la Historia. p.124.

*una caricatura cuando pretende utilizarse en otros lugares, que el trasplante de tecnologías e imágenes rurales resulte incoherente y anacrónico en el medio urbano de la metrópoli*<sup>138</sup>.

Existen en el medio algunos ejemplos notables de esta práctica alternativa; destacan en esta línea la obra de Eladio Dieste, Rogelio Salmona, con su trabajo en ladrillo o Togo Díaz y Severiano Porto, con una arquitectura de gran valor a partir de la tecnología de la madera. En cada caso existe una investigación respecto a las cualidades del material y su acondicionamiento a las condiciones ambientales, pero además, un reconocimiento de la mano de obra local y su capacidad de adaptación a las nuevas tecnologías, sin perder su identidad.

El sustento de una arquitectura auténtica afirmada en las tecnologías del medio, conlleva a la creación de espacios racionales, coherentemente definidos y ordenados por el rigor de los sistemas constructivos elegidos. Este orden espacial se constituye también en una variable que define la identidad de la arquitectura regional en nuestro país. Pues las cualidades del espacio están directamente vinculadas a los materiales y los sistemas que de éste derivan; la arquitectura en piedra por ejemplo y su consecuente rigor espacial o el empleo del adobe, la masividad de sus formas y la regularidad de sus espacios; ambos muestras del legado dejado por las culturas prehispánicas. Del mismo modo, la arquitectura en quincha y el coherente sistema espacial ordenado por la regularidad de los paneles, formados a la vez por una estructura lineal.

La racionalidad del espacio implica no sólo un sentido de orden según ciertas reglas de composición o la correcta aplicación de una determinada técnica, sino también, la construcción de una propuesta según criterios apropiados y lógicos, guiados por un racionalismo que se ampara en la tradición. *"Incluso podemos establecer que dentro del racionalismo se han desarrollado dos tendencias opuestas: aquella que interpreta racionalismo como predominio exclusivo de la razón y del conocimiento y aquella que interpreta racionalismo desde un punto de vista empírico capaz de una acumulación sistemática de experiencias. La primera postura del racionalismo se identifica con hacer tabula rasa, con negar la tradición de la ciencia. La segunda concepción, en cambio, acepta el valor positivo de la tradición y de la acumulación de conocimientos, desde esta posición, la experiencia empírica no estaría contrapuesta a la razón"*<sup>139</sup>.

Una argumento más para definir nuestra arquitectura desde las variables indicadas, y no desde un criterio estilístico, espacial o estructural, pues en nuestro medio el sentido de racionalidad se desarrolla desde la segunda concepción, esto es, desde la aceptación de la tradición y la experiencia empírica.

---

<sup>138</sup> WAISMAN, Marina. El interior de la Historia. p.70.

<sup>139</sup> MONTANER, Josep María. La modernidad superada. p.73.

Finalmente, el empleo de un sistema estructural en un lugar específico, o un material en un sitio en particular, no sólo está en función de las condiciones físicas del medio, de su cultura o tradición constructiva, sino también, de las características de su clima y las particularidades atmosféricas. Un clima seco, un paisaje árido, altas temperaturas, implicará la elección de materiales ligeros, de sistemas que faciliten las escalas más apropiadas para una correcta ventilación y confort térmico; así mismo, el frío y las lluvias, definirán el uso de materiales receptores de calor y favorables a la evacuación del agua pluvial. Del mismo modo, la humedad, el calor del trópico, favorecerán el empleo de estructuras livianas que equilibren las condiciones del medio; y a la vez establezcan una relación de identidad con el paisaje.

Montaner señala por ejemplo que *“una de las partidas más importantes de la adaptación del edificio al lugar y al entorno se juega en las características de la piel, el objetivo sería el de no hacer una fachada unívoca sino plural, cuanto más sea un filtro transpirable, movable, practicable, modificable y transparente, mejor. Los climas caracterizados por fuertes diferencias entre el verano y el invierno exigen unas soluciones de fachadas más complejas y menos unívocas”*<sup>140</sup>.

Según sea el caso, el clima invita a soluciones particulares, las mismas que definen una imagen coherente con el paisaje, una integración formal y espacial lograda desde una lectura pertinente de las condiciones del medio. Esta expresión arquitectónica regional, es una respuesta responsable y coherente a las condiciones que el territorio propone; no es un estilo, no es un *“ismo”*, tampoco una vanguardia, simplemente es una manifestación racional que busca integrar, clima, materiales, técnicas constructivas, lugar e identidad.

---

<sup>140</sup> MONTANER, Josep María. La modernidad superada. p.214.

## Carácter Tectónico

Una característica importante desarrollada por nuestra arquitectura a lo largo de los siglos, ha sido el carácter tectónico que expresan las estructuras, claramente integradas al paisaje y al territorio. La racionalidad con la que se aborda el problema de la construcción, tomando en cuenta el clima y los materiales del lugar, ha definido, como ya se ha señalado, una arquitectura pertinente para el lugar pero además una expresión racional y tectónica a la vez. Es decir, existe una íntima relación entre materiales, sistema constructivo y expresión espacial. Así, el carácter tectónico de nuestra arquitectura se expresa en la relación estructura y espacio, en la capacidad que tienen los edificios de manifestar el criterio estructural con el cual han sido concebidos y la coherencia que existe en los espacios que de éste se derivan. No se trata de una expresión escenográfica, que busca disfrazar la realidad y la materialidad de la estructura, sino más bien, hacer de esta materia el principio de su composición y fundamento estético.

Si la arquitectura de occidente estuvo claramente caracterizada por parámetros y reglas de carácter vitrubiano, en la que la firmeza – firmitas – era uno de los elementos fundamentales para la definición del objeto arquitectónico, en el mundo andino; esta firmeza también se va manifiesta en cada una de las propuestas arquitectónicas; firmeza desarrollada a partir de un claro sentido constructivo y orden espacial. Esta concepción racional y coherente respecto al empleo del material y sistemas constructivos ha devenido en la formulación de un espacio apropiado al medio, e integrado al territorio; un espacio que se introduce en la memoria de quien lo recorre y vive.

*“La Tectónica adquiere el carácter de verdadero arte en la medida en que equivale a una poética de la construcción pero en este caso la dimensión artística no es figurativa ni abstracta. Pienso que la inevitable naturaleza terrestre de un edificio posee un carácter tectónico y táctil como escenográfico y visual, aunque ninguno de esos atributos niega su espacialidad. No obstante podemos afirmar que lo construido es en primer lugar y ante todo una construcción y solo después un discurso abstracto basado en la superficie, volumen y plano.....Si la tectónica no favorece necesariamente a ningún estilo en particular, en conjunto con el lugar y la tipología sirve para contrarrestar la presente tendencia de la arquitectura a legitimarse a partir de algún otro discurso”<sup>141</sup>.*

---

<sup>141</sup> FRAMPTON, Kenneth. Estudios sobre cultura tectónica: Poéticas de la construcción en la Arquitectura del siglo XIX y XX. p.13.

En este aspecto, resulta notable la originalidad de la arquitectura prehispánica respecto a las formas y expresión constructiva, así la riqueza expresiva tanto del adobe como de la piedra denotan no solo un acertado conocimiento del material sino también una particular relación con el territorio. Es en la integración de estos factores sumado al sentido místico dado al lugar, en donde se gesta una tradición constructiva y se imprime un carácter único a nuestra arquitectura.

Del mismo modo, en la urbe, la arquitectura colonial desarrolló un modelo de implantación que asimila la experiencia constructiva de los diversos medios en los cuales se erige. Forzada por las condiciones geofísicas de nuestro medio, los materiales y la mano de obra local; los patrones occidentales se combinan y transforman en una experiencia única y original; un proceso de sincretismo cultural que permite discernir entre la arquitectura occidental española y la arquitectura colonial peruana, entender que se trata de un fenómeno distinto y particular, el cual tiene sus propias lógicas, su propia expresión y un claro sentido tectónico.

Iglesias y catedrales resueltas en adobe y madera a lo largo de la costa, expresan esa particular asimilación antes indicada; en ellas se alteran las académicas secuencias espaciales y el carácter escenográfico de los modelos, para abrir el camino a la experimentación y la propuesta auténtica. Un caso especial lo constituye la iglesia de San Pedro en el Centro Histórico de Lima, en donde el modelo jesuita de Il Gesú en Roma, debe transformar su escala, dimensiones, espacio y expresión, debido a la sismicidad del sitio y sus recursos materiales. El mármol de travertinos debe ser reemplazado por adobe y por ende cambiar sus dimensiones; de igual modo los diferentes sismos sufridos por la capital en el siglo XVIII, obligan a modificar la escala de las partes y transformar el templo en un espacio más apropiado al lugar. Otros casos importantes son los referidos a la composición de las fachadas; en éste caso el barroco mestizo español y las expresiones peruanas difieren totalmente. Las elevaciones por ejemplo, son el resultado de los intereses y gustos locales. Así, encontramos un lenguaje en Arequipa diferente al de Cajamarca, y muy distinto al de Ayacucho, Puno o Cuzco; esta situación favorece nuestro panorama arquitectónico y pone en relieve la capacidad creativa de nuestros maestros y alarifes.

La cultura arquitectónica regional que se gesta en nuestro país, recoge pues, la presencia tanto de lo pre hispánico como de lo colonial, en sus aspectos y formas más esenciales, superando con esto el sentido epidérmico del eclecticismo de inicios del siglo XX: el neocolonial; y ahonda en el carácter tectónico de las viejas estructuras, en la belleza del material y sus capacidades expresivas, en las lógicas de composición espacial, en la morfología de sus partes, implantación y acomodados en el terreno, entre otros. Se pone en práctica una lectura contemporánea del pasado, una observación postmoderna que permite infinitas apreciaciones, interpretaciones y aplicaciones.

Tiene en este análisis del carácter tectónico de nuestra arquitectura, mucho sentido las apreciaciones de Marina Waisman quien señala que "así como en la gran época del gótico la carrera hacia las alturas, para estar más cerca de Dios (o para afirmar la importancia de la propia ciudad) alentó el impresionante desarrollo tecnológico en la construcción de las catedrales, en estas modernas catedrales de los negocios la carrera hacia la altura que marcará el mayor prestigio de la empresa y, por cierto, de los autores del proyecto, ha permitido desarrollar una extraordinaria tecnología que ya poco tiene que ver con el modesto papel de sostén del edificio que en otros tiempos desempeñó"<sup>142</sup>.

Denotando con ello un expresionismo formal y carácter escenográfico que altera y perturba la construcción de nuestras ciudades en cuanto a su imagen e identidad. *"Frente a esta tendencia general, conviene recordar que la personalidad del ingeniero/arquitecto, esto es, del experto en el diseño de estructuras que es al mismo tiempo un creador de espacios, interrumpida durante la mayor parte del siglo pasado, se ha visto renovada hacia la mitad del siglo actual con relevantes ejemplos, tales como Pier Luigi Nervi o Félix Candela. Más recientemente hay asimismo valiosos ejemplos de este tipo de diseñador, en la completa personalidad de Eladio Dieste y en Santiago Calatrava, quien, con su múltiple formación como artista plástico, ingeniero y arquitecto, juega libremente con sus bellas formas, sin reserva alguna con respecto a los aspectos económicos (como es lógico, por lo demás, trabajando en un medio sin restricciones en estos aspectos). En estos creadores se restablece, con mayor o menor equilibrio, la unidad entre estructura y forma"*<sup>143</sup>.



33-34

Convento de Santa Catalina, Arequipa

La arquitectura regional peruana recoge de los testimonios tanto prehispánicos como coloniales, el carácter masivo de la mampostería, el acomodo y aparejo de sus elementos y en particular el empleo racional de sus estructuras. En Lima, por

<sup>142</sup> WAISMAN, Marina. La arquitectura descentrada. p.70.

<sup>143</sup> *Ibíd.* p.70.

ejemplo es notable la influencia de las ruinas de Puruchuco<sup>144</sup> en la afirmación de la arquitectura contemporánea realizada por Emilio Soyer, Guillermo Málaga o Juvenal Baracco; esto se evidencia en la arquitectura de casas y algunas obras públicas como el Museo de Ancón por ejemplo. En estos casos, la masividad del adobe, la proporción de llenos y vacíos, la austeridad de ornamento y la abstracción espacial contribuyen al desarrollo de una expresión contemporánea inspirada en el pasado pero propositiva en su espacio y tiempo. Del mismo modo, es notable el criterio escultórico con el cual han sido trabajadas algunas propuestas constructivas, las cuales muestran no solo un sentido ornamental y decorativo, sino también un carácter tectónico en el manejo de sus partes. Casas coloniales como la Casa de Osambela o la Casa Riva Agüero en Lima, la Casa del Moral en Arequipa, la Casa Orbegoso en Trujillo o la Casa del Inca Garcilazo de la Vega en Cusco, denotan esta virtud; una acertada combinación de formas y estructuras, de función y forma, en la cual todos los elementos son imprescindibles para su definición y conformación arquitectónica.

Es claro que la influencia de estas edificaciones ha determinado una propuesta única en la obra de García Bryce y la formulación de una arquitectura pertinente al lugar, como lo demuestra el Conjunto Chabuca Granda en el Rímac. De igual forma la definición espacial de las iglesias coloniales bajo las lógicas antes indicadas, animan el desarrollo del planteamiento de Borasino en la Capilla de la Reconciliación en la Iglesia de las Nazarenas en Lima: definición volumétrica, secuencia, orden y organización del espacio configuran la propuesta.

Algunas arquitecturas también afirman su carácter tectónico en el correcto uso y expresión de los materiales que lo conforman; el adobe, la piedra, el tapial, la caña, el ladrillo entre otros, son materiales presentes en la construcción de nuestra identidad arquitectónica y por lo tanto de la memoria colectiva de nuestras ciudades. Recurrir a estos como modo de reencuentro con el pasado, significa para algunos arquitectos una alternativa factible en la búsqueda de un lenguaje apropiado a nuestra cultura. La expresividad de estos se destaca en proyectos como el Museo de Leymebamba o el Hostal Los Horcones en Túcume, ambas obras de Burga, o en el Hotel El Refugio de Vichayito en Máncora de Cárdenas Del Carpio. En cada caso, no solo se resuelven los problemas de implantación en el territorio, o los generados por el empleo de los materiales del lugar y sus técnicas constructivas, sino también desarrollar un proyecto a partir de las cualidades de la materia, de su despiece, de su forma, textura y color. Se conforma entonces un objeto, no solo bien construido y adecuadamente ubicado, preocupaciones funcionales, sino también identificado con la memoria del lugar, a partir de la cultura constructiva en términos tectónicos.

---

<sup>144</sup> Puruchuco es un complejo arqueológico que fue centro administrativo del período Inca (1440-1532). Excavado y restaurado por Arturo Jiménez Borja entre 1959 y 1961. Hoy cuenta con un Museo de Sitio (primer modelo turístico de este tipo en Sudamérica).

## Carácter Artesanal

*"La artesanía es considerada como un sistema de producción que nace con la función de tener una utilidad práctica, además, de una finalidad comunicativa y más aún mágico religiosa. Está ligada al trabajo manual, al producto que se repite bajo determinadas maneras de hacer las cosas, y a lo cotidiano, su consumo es espontáneo, está dado por la experiencia de cada uno. El arte es un producto socio - cultural, está determinado por la idea de obra única, a la satisfacción de necesidades expresivas, a la formación académica del creador y a la excepcionalidad hedonista. Para su entendimiento, las artes demandan un adiestramiento especial"*<sup>145</sup>.

En tal sentido, la arquitectura que se desarrolla bajo ésta característica está inevitablemente vinculada al sentir y accionar de una determinada comunidad; más que a la expresión del artista o individuo. Este proceder se ajusta a las experiencias de grupo, de sus prácticas cotidianas desarrolladas a partir de sus propias necesidades; prácticas que no necesariamente incorporan los métodos y procedimientos de orden técnico profesional o criterios estético - normativos de carácter académico. *"Una arquitectura artesanal por el rasgo de artesanía que contiene, está cerca de la estética de lo cotidiano, a la sencillez de las formas, al cumplimiento estricto de la función, y por lo general, hace las cosas basándose en métodos empíricos y tradicionales y con materiales a la mano, una forma de hacer arquitectura que se mantiene casi inmutable a través del tiempo, repitiéndose de una generación a otra"*<sup>146</sup>.

A partir de estas definiciones es posible reconocer que gran parte de nuestra arquitectura se realiza bajo estas premisas, en tanto la arquitectura "oficial" no alcanza a la mayor parte de nuestras comunidades, sean urbanas o rurales. La actividad edilicia se convierte en un ejercicio elemental de construcción dejando de lado los aspectos formales y estéticos propios de la arquitectura formalmente entendida. Este hecho sin embargo, también puede ser entendido como parte de nuestro carácter, de nuestra identidad arquitectónica.

Frente a la arquitectura "artística" conceptuada de modo abstracto y al margen de las necesidades y condiciones del lugar y los habitantes, o la arquitectura funcional generada por el desarrollo de la industria y la tecnología, la propuesta

---

<sup>145</sup> MARTUCCELLI, Elio. Arquitectura para una Ciudad Fragmentada Ideas, Proyectos y Edificios en la Lima del Siglo XX. p.28.

<sup>146</sup> Ibíd. p.31.

artesanal favorece el encuentro con la cultura local, con sus experiencias y conocimientos, con el lugar, la memoria y la tradición de la cual forma parte. Tratándose de una opción manual, su definición depende de las tecnologías del medio, de los materiales, del conocimiento innato de los maestros y alarifes, constructores y artesanos que van marcando las pautas necesarias para la aplicación y ejecución de sus propias técnicas.

Es también importante la precisión de Martuccelli<sup>147</sup> quien sostiene que *"primero fue la arquitectura obra de artesanos que satisfacía las propias necesidades del grupo. Cuando la arquitectura se hace un saber profesional surgen los arquitectos para interpretar las necesidades del resto, y paralelamente subsiste el otro saber: el saber popular. En la revolución industrial un tercer saber se propone resolver, cumpliendo una finalidad económica, las necesidades promedio y abstractas de un usuario imaginario a lo que además se agrega cierta preocupación estética"*<sup>148</sup>.

La arquitectura regional peruana incorpora el saber popular, la práctica artesanal, en el desarrollo de sus formas y expresiones. Esta posición otorga identidad al proyecto, lo convierte en un objeto particular, reconocible por el grupo al cual está orientado, lo personaliza y se incorpora en la memoria colectiva con facilidad, pues de ella proviene, pero además, le confiere un valor agregado al introducir soluciones únicas e irrepetibles, logradas gracias al aporte de una mano de obra específica. Se supera con esto los criterios de estandarización promovidos por el funcionalismo moderno, o los criterios tipológicos implantados por las corrientes estructuralistas, situaciones que han llevado a buena parte de la arquitectura contemporánea al anonimato y la construcción impersonal de la ciudad. Se trata también de reconocer a través de lenguajes y signos, algunos rasgos propios del lugar y su arquitectura, los cuales fueron logrados a partir de una práctica artesanal del material y sus formas.

Una particular forma de trabajar con el ladrillo, por ejemplo puede generar un sistema iconográfico único; el trabajo con cerámica y losetas y su variedad cromática, puede ser leído como la expresión de un determinado gusto y sensibilidad; o el empleo de elementos metálicos y de madera en carpinterías de puertas, balcones y ventanas, pueden ser entendidos, más allá de la lógica funcional con la que son empleados, como el patrón estético y ornamental de un grupo determinado que opta por formas de carácter orgánico.

---

<sup>147</sup> Elio Martuccelli es un arquitecto peruano, egresado y catedrático de la Universidad Ricardo Palma, ha realizado un Doctorado en Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid y una Maestría en Teoría, Historia y Crítica de Arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería. Destacan entre sus publicaciones: *Arquitectura para una Ciudad Fragmentada* y la *Revista Arquitectos*.

<sup>148</sup> MARTUCCELLI, Elio. *Arquitectura para una Ciudad Fragmentada Ideas, Proyectos y Edificios en la Lima del Siglo XX*. p.32.

El carácter artesanal de nuestra arquitectura también lo podemos reconocer en el empleo de algunas técnicas constructivas específicas, las cuales se han venido desarrollando y perfeccionando a lo largo del tiempo, alcanzando a formar parte de la cultura local y sus manifestaciones edilicias. El correcto trabajo con el bambú o la caña en algunas localidades del norte del país, comunidades de pescadores por ejemplo; o en la amazonia y sus diferentes regiones, en especial entre las diferentes etnias ubicadas tanto en la selva alta como baja. En este caso, el conocimiento innato producto de la experiencia se aplica con propiedad en la ejecución de algunas infraestructuras que buscan poner en relieve estos logros, y hacer de estas particularidades el principio fundamental de la composición y estética del proyecto.

De igual manera la construcción con tierra, hábilmente desarrollada por las comunidades campesinas en el ande peruano, es una de las manifestaciones más ancestrales que existe en la historia de nuestra arquitectura; motivo por el cual existe un marcado interés por continuar experimentando y poniendo en práctica nuevas técnicas que consoliden el empleo de este material. El adobe estabilizado representa en tal sentido, un avance que reafirma la vigencia de la tierra como el material de construcción más apropiado en localidades más alejadas de nuestro territorio y reafirma también la construcción artesanal de la arquitectura.

Si el modelo de desarrollo urbano de nuestras ciudades está basado en la parcelación y la lotización del espacio, en la definición de áreas residenciales según una estructura de unidades unifamiliares; entonces es posible imaginar la construcción de elementos de pequeña y mediana escala, la cual se realiza de manera progresiva según un programa estrictamente particular.



35-36  
Carácter artesanal en los azulejos y tallados.  
Palacio Arzobispal, Cusco

Esta tarea introduce el empleo de técnicas de carácter artesanal, carentes de tecnología y dirección profesional, pero expresivas en su resolución final pues la forma se va definiendo con el avance de la obra misma.

El concepto de arquitectura como objeto finito, concluido y resuelto en todos sus parámetros; concepto occidental que busca constante y académicamente una lectura unitaria de la obra arquitectónica, no puede ser aplicado en la realidad de nuestras localidades, en donde existe una comprensión diferente de la actividad edilicia, de su puesta en marcha, concepción y entendimiento espacial. Se trata de una sensibilidad particular, propia, que se combina y alimenta del ejercicio permanente del construir, definiendo sus propios lenguajes y valores; los cuales se afirman en la fragmentación, el detalle, el ornamento, la diferencia, es decir en la diversidad. Esta identidad solo puede de ser expresada desde una práctica artesanal de la construcción.

## Color

Una de las características más notables en la construcción de nuestra arquitectura lo constituye el uso del color. Es un factor importante que marca claras diferencias con la arquitectura de carácter internacional, usualmente concentrada en la abstracción y el manejo lúdico de formas, criterios que se reafirman con el empleo de colores neutros que permiten una lectura clara de los volúmenes.

En una posición contraria encontramos a la arquitectura regional, la cual está involucrada con el manejo de materiales, formas y lenguajes propios del contexto y al mismo tiempo con el empleo del color, no sólo como elemento de carácter ornamental o decorativo, sino, como una forma de aproximación al lugar, a su conocimiento, un encuentro con la cultura y el medio en el cual se desarrolla.

En tal sentido es posible subrayar la relación que existen entre los colores y la cultura local en la cual se dan; es decir, identificar a un determinado territorio con alguna gama cromática. En particular se trata de leer las cualidades del sitio y descubrir el potencial que existe o entender las tradiciones que surgen al respecto. Arequipa por ejemplo, conocida como la "*ciudad blanca*", reconocible por el uso del sillar en gran parte de su arquitectura histórica; ha construido una imagen claramente asociada al trabajo del material indicado y su consiguiente color.

El color se constituye en un medio de comunicación entre la arquitectura y la gente, es el elemento más inmediato a través del cual las personas pueden establecer relaciones de identidad con los edificios, afirmar gustos o pareceres y reconocer de alguna forma la propuesta arquitectónica. Resulta por ello importante desarrollar un criterio, un patrón que permita establecer relaciones de identidad a nivel cromático. Una arquitectura que busca integrarse al lugar y su memoria colectiva, a través de los materiales o su carácter tectónico, y niega cualquier relación de color con su contexto, deja de ser una propuesta pertinente en toda su extensión, en tanto se deja de lado una de las características más esenciales de su imagen.

La naciente arquitectura moderna de inicios del siglo XX, hizo énfasis en la denominada teoría del color, llegando a indagar en torno a los aspectos psicológicos del mismo; sin embargo, su enfoque funcionalista y abstracto lo alejaba de la realidad y cualquier tipo de relación contextual. La Escuela del Bauhaus, por ejemplo, desarrolló una propuesta al respecto (las casas de los profesores destacaban por sus planteamientos cromáticos); o el movimiento del De Stijl también hizo énfasis en el color, asociado a la lógica abstracta de planos y

líneas. Una condición más ajena al color lo constituyeron las propuestas de Mies, con una arquitectura anónima sustentada en la limpieza y transparencia de las superficies de acero y vidrio. Otro aspecto de este periodo lo destacan las anotaciones y teorías que vinculan el color con algunos usos específicos, estableciendo una connotación de carácter funcional y dejando de lado los aspectos culturales que también forman parte de su uso. Bajo este criterio "científico y psicológico", se supera cualquier tipo de relación con la cultura local, pues el color viene definido por una teoría ajena a cuestiones subjetivas.

Estos planteamientos se vieron claramente cuestionados por la arquitectura postmoderna, la cual busca llamar la atención a través de los temas de fachada y su consecuente cromatismo; en este caso, el color tiene un carácter decorativo, superficial y no comprometido necesariamente, con el empleo de los materiales; por el contrario, el criterio escenográfico de las composiciones postmodernas, hizo énfasis en la arbitrariedad, dificultando el entendimiento apropiado del color.

*"A principios del siglo XXI, la utilización del color en la arquitectura está influenciada por los progresos tecnológicos y por el trabajo con las cualidades de los materiales. Actualmente, el cristal tintado y las técnicas multimedia permiten construir con la luz. Los volúmenes luminosos y brillantes parecen flotar. Por otro lado se tiende a realzar los materiales. Se prefiere trabajar con materiales de construcción coloreados (de forma natural) que a menudo presentan texturas muy interesantes del acero oxidado a los ladrillos modernos y de las técnicas de construcción con tierra hasta el hormigón tintado. Hoy en día, el contraste entre los colores de los materiales y los colores pintados forman parte de todo esquema de color serio"*<sup>149</sup>.

Una lectura más superficial del tema, la tienen las vanguardias internacionales, las cuales identifican la fachada como una "piel", asignándole una condición escenográfica y banalizando la selección de color. Es en la arbitrariedad y la relatividad en donde los planteamientos cromáticos siguen las pautas del gusto, el estilo y la moda, los cuales vienen siendo promovidos por los medios de comunicación de masas, orientando una posición de carácter universal que va por encima de los intereses locales.



37-38-39  
El color en las casas coloniales, Trujillo

<sup>149</sup> LINZ, Bárbara. Architecture Compact. p.8.

Sin embargo, lo que en esta investigación se propone no es desarrollar una teoría del color alternativa, pues se volvería al nivel funcionalista de la sociedad moderna; sino más bien, llamar la atención respecto a las experiencias y vivencias que tiene la arquitectura hoy, en nuestro territorio, en nuestras localidades urbanas y rurales, con el fin de encontrar un sustento apropiado a la propuesta cromática y afirmar al mismo tiempo una condición de identidad regional frente a la abstracción arquitectónica, internacional y a la vez ajena.

En este marco, resulta importante la normativa desarrollada para la conservación de una unidad cromática en nuestros centros históricos; pues se trata establecer un mismo criterio en la aplicación de color tanto en superficies como en carpinterías. En Lima y otras ciudades de origen colonial, por ejemplo, prevalece una particular gama de colores, los cuales han sido el resultado de las prospecciones propias de los procesos de restauración. Por el contrario, en la ciudad del Cuzco, la piedra natural de los restos arqueológicos prehispánicos, destaca por encima de cualquier otro tipo de intervención; la misma que está regulada en todas sus variables, incluyendo el color.

En el caso de la arquitectura regional - no necesariamente aquella ubicada en el casco histórico - ésta afirma sus planteamientos cromáticos a partir del reconocimiento de aquellas estructuras que forman parte de la memoria del lugar, una memoria cultural que se busca conservar y difundir no sólo en sus variables tipológicas o espaciales, sino también, en sus aspectos particulares y subjetivos.

Desde el punto de vista arquitectónico, el edificio más representativo de una comunidad, la ruina prehispánica, la iglesia, el monasterio, la casa patio, la hacienda, el mercado o algún otro tipo de infraestructura, puede abrir el camino a una selección apropiada de color; desde una perspectiva más amplia, la del territorio y su geografía, también podrían inspirar algunas alternativas pertinentes con el medio; el valle y sus múltiples contrastes, el paisaje marino, el desierto, la montaña, la agreste topografía de los valles interandinos, la diversidad de las áreas agrícolas, son algunos ejemplos de lo indicado.

También existen otras manifestaciones culturales que forman parte de la identidad de los pueblos y son poseedoras de una riqueza cromática única y original; los trajes y vestimentas<sup>150</sup>, piezas de cerámica, elementos de carácter religioso, entre otros. En este caso, es posible afirmar que la pluriculturalidad de nuestro país se refleja en una profunda policromía. Por su lado, los materiales también colaboran

---

<sup>150</sup> A través de los trajes típicos, es posible identificar diferentes tipos de texturas y colores según las costumbres y vivencias en determinadas regiones y provincias, y poder diferenciar su procedencia debido a las tonalidades cromáticas.

en la definición cromática de las ciudades y sus edificaciones; el ladrillo y sus colores cálidos, el blanco del sillar, el color natural de la madera o el bambú, las tejas en las coberturas, las hojas de palma, el color del adobe, o la tierra misma del territorio: arcilla, arena, piedra, canto, etc.. Una propuesta de color asumida según las pautas indicadas, permitiría la construcción de una arquitectura mucho más adecuada a la ciudad, su tradición e historia, toda vez que encuentra su identidad, su color, en la realidad misma del medio en el cual pretende insertarse.

### **CAPITULO 3: ANALISIS DE PROYECTOS**

A partir de la caracterización de nuestra arquitectura y las variables que la identifican, es posible reconocer una serie de proyectos desarrollados bajo alguna de las premisas indicadas. Se trata de propuestas elaboradas en los últimos 30 años, es decir en el periodo identificado como post moderno y que además han sido merecedoras de diferentes menciones y premios en la Bienal de Arquitectura del Perú. Así los proyectos seleccionados se inscriben en un momento de la arquitectura de nuestro país, en el cual se busca llamar la atención acerca del valor de la ciudad, el espacio público y el patrimonio.

Desde una perspectiva histórica, esta experiencia se inicia también, con la recuperación del sistema democrático en nuestro país, lo que permite no solo la restitución de los derechos ciudadanos, sino también la apertura a nuevos capitales foráneos y su consecuente expresión cultural. Es posible también identificar los últimos treinta años del país como un periodo de modernización en el campo arquitectónico. Superada la crisis política, social y económica de los ochenta; y alcanzada la seguridad a partir de la caída del terrorismo, es posible observar el desarrollo de nuevos proyectos fundamentalmente de carácter privado; inversiones en el campo de la vivienda, el comercio, la administración y esparcimiento, que permiten la exploración de diversas tendencias arquitectónicas, algunas vinculadas a los centros hegemónicos culturales y otros relacionados con una propuesta de local y regional.

En este contexto destacamos los siguientes proyectos:

#### **Edificio Ajax Hispania en San Isidro, Lima**

Proyectista: Arq. Emilio Soyer

Premio: Mención en la categoría Vivienda Multifamiliar en la V Bienal Nacional de Arquitectura del Perú en el año 1983

#### **Conjunto Habitacional Chabuca Granda en el Rímac**

Proyectista: Arq. José García Bryce

Premio: Ganador en la categoría Vivienda Multifamiliar en la VI Bienal Nacional de Arquitectura del Perú en el año 1984

#### **Casa Ghezzi en Playa Los Pulpos, Lima**

Proyectista: Arq. Juvenal Baracco

#### **Museo de Sitio en Ancón**

Proyectista: Arq. Guillermo Málaga

**Hotel La Posada del Puente en Arequipa**

Proyectista: Arq. Álvaro Pastor

**Capilla de la Reconciliación en Lima**

Proyectistas: Arq. Oscar Borasino y Arq. José Vallarino

Premio: "Hexágono de Oro". Ganador de la VIII Bienal Nacional de Arquitectura del Perú en el año 1992 - Bienal de Arquitectura de Quito en 1993

**Museo de Sitio en Leymebamba**

Arq. Jorge Burga

Premio: Mención Honrosa en el campo N°2 – Arquitectura en la IX Bienal Nacional de Arquitectura del Perú en el año 2000

**Hostal Los Horcones en Túcume, Lambayeque**

Proyectistas: Arq. Jorge Burga Bartra y Arq. Rosana Correa Álamo

Premio: "Hexágono de Oro". Ganador de la X Bienal Nacional de Arquitectura del Perú en el año 2002

**Hotel El Refugio en Vichayito, Máncora**

Proyectista: Arq. José Cárdenas del Carpio

Premio: Segundo Lugar en XIII Bienal Nacional de Arquitectura del Perú en el año 2008

### 3.1. Hostal Los Horcones de Túcume

El Proyecto se desarrolla en los bosques del distrito de Túcume, departamento de Lambayeque en la costa norte del Perú. Esta zona está conformada por el bosque seco de algarrobos que rodea a un resto arqueológico y a los valles de cultivo; éste ecosistema genera vida por la acción de la humedad del suelo, el viento y un clima caluroso y escaso de lluvias durante la mayor parte del año (paisaje donde se emplaza el proyecto). Adicionalmente, sobresale en el perfil del bosque, una serie de promontorios hechos en adobe que pertenecen al complejo arqueológico de la cultura Sicán.

Sicán es una cultura prehispánica que se desarrolló en el año 1200 DC, heredera de la tradición arquitectónica y constructiva de la cultura Moche y paralela a Chimú. Su apropiación física del lugar se traduce en las 26 edificaciones piramidales que conforman un conjunto de edificios y centros ceremoniales que controlaban los valles costeros debido a su posición en el territorio, con el transcurrir del tiempo, las edificaciones han sido erosionados por la acción de los fenómenos naturales.



40-41-42

Restos en Túcume y bosque de algarrobos

El Hostal Los Horcones de Túcume fue realizado en el 2001, por los arquitectos Jorge Burga y Rosana Correa; un proyecto destinado al hospedaje vinculado al circuito turístico por sus cualidades históricas (restos del complejo arqueológico) y naturales (paisaje de la costa norte). El planteamiento responde a un grupo de volúmenes que albergan cuatro unidades para huéspedes y zonas de integración con los espacios exteriores; a través del análisis se reflexionará y comprenderá el papel que juega cada una de las variables en el proceso de diseño y el resultado final del edificio en su relación con la arquitectura regional peruana.

## Lugar

Los elementos que conforman el **paisaje natural** son el bosque seco de algarrobos y el templo construido en adobe denominado "Purgatorio", cuya altura resalta en el perfil del lugar; entre ambos se genera una cualidad específica del lugar, por un lado el tema de emplazarse en un suelo desértico del que emergen los árboles de algarrobo y los pastizales del bosque, donde el sol genera efectos de luz y sombra al traspasar las copas y los vientos ingresan acompañados de la humedad del suelo. Como marco del paisaje: las tonalidades del valle costeño y del resto arqueológico (convertido por la acción del viento en un promontorio casi natural).

Para los arquitectos Burga y Correa, "el proyecto se trazó con una condicionante y fuente de inspiración: el Complejo Urbano Prehispánico que se ubica cerca; por lo cual, consideramos mostrarlo en sus características generales para entender el contexto, así también, la arquitectura actual del hombre rural de Túcume. El proyecto se ha inspirado por un lado en la masividad de los edificios prehispánicos que le da el adobe, y por otro lado la ligereza y plasticidad de la arquitectura rural del poblador de hoy, con ramadas de quincha sostenidas por los horcones de algarrobo. Estos componentes le otorgan al proyecto una continuidad y pertinencia con el lugar"<sup>151</sup>.

Se finaliza con una reflexión sobre la dimensión real del proyecto, "no es una arquitectura que busca resaltar localismos versus internacionalismos, vivimos otros tiempos donde debemos enfrentar otros problemas que nos llevan a respetar e interpretar la inclusión y la modernidad dentro de una múltiple y rica variedad cultural y étnica de "todas las sangres".



43-44-45

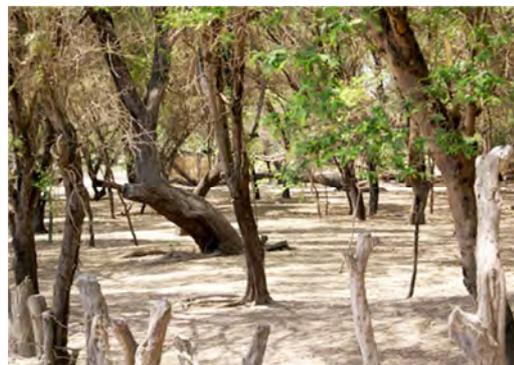
Proyecto y Huaca como fondo del paisaje

<sup>151</sup> BURGA, Jorge y CORREA, Rosana. *Ponencia Hospedaje Rural Los Horcones*, Uruguay, 2003.

*"Los Horcones no es una arquitectura Feng Shui, Ecológica o Vernácula Sostenible, sino simplemente arquitectura que se ubica en un lugar y tiempo determinados. Con todo el respeto que se merezcan estos apelativos y otros, preferiríamos eximirnos de ellos. Pues, si la arquitectura busca el respeto por el lugar no tiene por ello que ser "contextualista"; si busca el uso de energías y recursos materiales y humanos del lugar, así como, sus energías renovables, no tiene por ello que ser "sostenible". Si busca convivir y adecuarse a la naturaleza, no tiene por ello que ser tildada de "ecológica" o "Feng Shui". La arquitectura es algo más que todos estos apelativos, que en todo caso describen sólo un aspecto de su valor"<sup>152</sup>.*

Comprender la real dimensión del territorio natural parte del conocimiento de los elementos que conforman el paisaje y el valor de cada uno como singularidad y como parte de un todo (el bosque de algarrobos, el suelo desértico exteriormente y húmedo en su interior, el sol con sus juegos de luz y sombra, el viento, el valle y la pirámide escalonada), sin embargo, el lugar ha ido acumulando memoria a nivel formal, espacial y cultural en un sentido amplio que une el pasado prehispánico y la realidad del distrito. Existen elementos que reflejan esa memoria y experiencia para el hombre, siendo articulados en el desarrollo del proyecto, la comprensión profunda de ellos conlleva a integrar el **lugar** con su **sentido de permanencia**.

El **lugar** entendido como espacio físico se lee desde una perspectiva de lo natural (lo material, formal y paisajístico). Así el paisaje costeño se incorpora en cada experiencia constructiva, en el desarrollo de una arquitectura en equilibrio con las condiciones del clima y con los materiales - surgen de la naturaleza misma del sitio - que se incorporan con la solvencia que les da la historia misma del lugar. Conocer el lugar requiere de un mayor nivel de profundidad al aspecto físico del mismo, para valorizar la memoria que el hombre ha depositado en sus elementos.



46-47-48

Proyecto y el bosque seco de Túcume

<sup>152</sup> BURGA, Jorge y CORREA, Rosana. *Ponencia Hospedaje Rural Los Horcones*, Uruguay. 2003.

## Memoria

La noción de lugar está asociada a condiciones objetivas y subjetivas propias de la realidad de Túcume desde su carácter, tradición e historia, esto es la esencia misma del lugar. Superado el tema de la inserción en la morfología paisajística, se procede a asumir algunos elementos que forman parte del carácter del lugar, de su tradición constructiva y su espacialidad que son integrados en la arquitectura. La arquitectura observa el pasado y asimila el presente para fijar las permanencias del lugar que están presentes en la **memoria colectiva**, en Túcume se observa el tema de la estructura prehispánica con la estructura tradicional de la vivienda.

Los arquitectos señalan que *“el proyecto se ha inspirado por un lado en la masividad de los edificios prehispánicos que le da el adobe, y por otro lado, la ligereza y plasticidad de la arquitectura rural del poblador de hoy, con ramadas de quincha sostenidas por horcones de algarrobo. Estos componentes le otorgan continuidad y pertinencia con el lugar. La tipología es el resultado de años de experimentación con materiales del lugar y sistemas constructivos para conseguir un “canon” o patrón que de alguna manera es la expresión de la identidad en la arquitectura.*

*Este tipo se perpetúa no como repetición mimética, sino a través de la alusión y la metáfora. Mientras la repetición se ahoga y se agota, la alusión creativa define puentes que garantizan la continuidad. Si se utiliza adobe, quincha, habitaciones altas, ramada, las celosías y los horcones embarrados, no es sólo por el lugar sino porque son elementos válidos en el acondicionamiento arquitectónico”<sup>153</sup>.*



49-50-51

Proyecto y detalle de muro en Chan Chán

<sup>153</sup> BURGA, Jorge y CORREA, Rosana. *Ponencia Hospedaje Rural Los Horcones*, Uruguay, 2003.

La **memoria** o **sentido de permanencia** define las características arquitectónicas del proyecto en el tema del volumen, del espacio, la escala y la proporción; en el edificio se manifiesta una **memoria** en diferentes aspectos, hablamos por ejemplo de una **memoria Física** que está presente en la tipología y sus detalles: la forma de los volúmenes de adobe, su grado de cerramiento y expresión del material junto a la textura e iconografía ancestral reinterpretada en el tiempo, destaca asimismo, el tratamiento y protagonismo de la escalera principal. Existe una **memoria cultural** visible en el valor del complejo arqueológico y lo que representa como legado de la cultura Sicán para el poblador de Túcume; como resultado se obtiene un proyecto donde los elementos del lugar han adquirido un sentido de permanencia porque han absorbido la esencia de cómo se percibe el espacio y qué cualidades y características presenta para permanecer y perdurar.

Finalmente hablamos de una **memoria vivencial** que se traduce en la metáfora de la "ramada", un espacio donde se unen los aspectos a nivel formal - plástico - constructivo y tecnológico del pasado y el presente del lugar, El arquitecto Burga reconoce el papel de este espacio al señalar que *"el alar español encuentra su equivalente prehispánico en la "mashma" o "huairona", que no es otra cosa que un espacio semi-techado o techado, pero abierto en uno de sus frentes a un exterior, este ambiente tiene la utilidad de recibir al visitante y protegerlo del sol o de la lluvia antes de entrar a la casa. A diferencia del corredor, éste es un espacio para estar y no para circular"*<sup>154</sup>,

La ramada sintetiza dos tiempos, se convierte en un espacio vital para los lugareños, los cuales han ido modelando su forma, elementos, escala, proporción, grado de cerramiento, textura, material, color y el manejo de la luz, todos estos componentes se unen para crear en la mente un elemento de **memoria** y un **sentido de permanencia**.



52-53-54  
Proyecto y detalle de la ramada en Túcume

<sup>154</sup> BURGA, Jorge y CORREA, Rosana. *Ponencia Hospedaje Rural Los Horcones*, Uruguay. 2003.

## Tecnologías del medio

La identidad del proyecto con su **lugar** y **memoria** pasa por el reconocimiento de los recursos materiales disponibles en el territorio, materiales que definen **sistemas constructivos y expresiones arquitectónicas auténticas**, este criterio es compatible con el carácter racional, espacial y tectónico en el proyecto. Sobre el aspecto de tecnología y material apropiado, el Jurado de la X Bienal de Arquitectura Peruana señala que el proyecto *“se desarrolla buscando preservar dicho paisaje, utilizando lenguajes, sistemas constructivos mejorados, energías renovables, así como, mano de obra y materiales del lugar. La sostenibilidad de esta arquitectura se apoya en los recursos y energías del lugar desarrollándolos y actualizándolos, pero dentro de una concepción moderna confortable, utilizando la climatización natural de los verdes, las habitaciones altas y bien aisladas, las celosías» la ventilación cruzada, así como la energía solar para calentar el agua de las duchas”*<sup>155</sup>.

Entrando al tema de los **elementos** vinculados a la **tecnología**, Jorge Burga menciona sobre el **horcón** (madero vertical que sirve a modo de columna, para sostener las vigas o los aleros del tejado, según la Real Academia de la Lengua): *“Aquí las columnas son de horcones de algarrobo embarrados que soportan una estructura de vigas y viguetas de madera aserrada. Sobre ésta se han fijado las cañas bravas, que dejan pasar un 50% de rayos solares, los cuales marcan en el suelo y en las paredes diagonales distintas según la hora del día, haciendo un juego de luces y sombras de fuerte contraste. Con esta ramada, no sólo se genera un área sombreada, también se obtiene aire fresco para las habitaciones”*<sup>156</sup>.



55-56-57

Detalles constructivos (ramada y muros)

<sup>155</sup> Colegio de Arquitectos del Perú. Bienal X de Arquitectura Peruana. Fallo del Jurado. 2002.

<sup>156</sup> BURGA, Jorge. Rincones Artesanales. p.23.

Otro **elemento** es el **techo escalonado**, sobre el que precisa: *"es un techo que se arma con madera rolliza y quincha, pero aquí se han inclinado las vigas mientras las losas se mantienen relativamente planas siguiendo una forma escalonada. Las vigas han sido recubiertas con caña y barro, acabándose en su parte superior con pastelero y en su parte inferior con barro pintado, la visión exterior de estos techos escalonados está pensada como un primer plano delante del Cerro El Purgatorio, eje de las 25 pirámides del centro ceremonial Túcume"*<sup>157</sup>.

Sobre el material y la tecnología, señalan que *"es otro aspecto importante dentro de la definición del hecho arquitectónico, si bien está ligado al lugar y sus recursos, no es determinante en las soluciones que se puedan adoptar. En este caso, se usaron los materiales del lugar buscando disponibilidad, economía y la capacidad en su manejo por la mano de obra local. Así se seleccionaron la piedra en cimientos, adobe en muros, quincha en muros, techos y entrepisos (con malla y cemento), maderas (algarrobo, eucalipto y romerillo) como vigas, columnas, collarines y carpintería respectivamente. No se tuvo prejuicios para usar ladrillo y concreto en baños, cemento coloreado y ladrillo pastelero en acabados de pisos, entrepisos y zócalos"*.

*"La tecnología no sólo se centra en el hecho constructivo sino que interviene en el logro de economía, confortabilidad y sostenibilidad de la arquitectura. Algunos elementos tipológicos tienen un alto rendimiento para regular el calor mejorando la ventilación como es el caso de la ramada y de las celosías o produciendo un aislamiento térmico como es el caso del muro de adobe con las aberturas controladas. Aunque hubo que capacitar a la mano de obra local en el uso de sus propias tecnologías que empezaban a olvidar"*<sup>158</sup>.

En el proyecto Hostal Los Horcones se reflexiona sobre cómo las experiencias locales (Túcume y la costa norte) pueden ampliar nuestro conocimiento sobre aspectos como la tecnología, material y técnica constructiva; el correcto uso de estos aspectos no implica renunciar a crear y explorar en la arquitectura, sino que, abre el camino a una expresión auténtica que guiada por la técnica y el material, descubre su lógica y esencia. En la solución constructiva - tecnológica y climática se evidencia el conocimiento de las cualidades de cada material, así como, un reconocimiento de la mano de obra local (adaptada sin perder su identidad; el sustento de una arquitectura auténtica y afirmada en las tecnologías del medio permite crear espacios racionales, definidos y ordenados, este orden constituye la racionalidad espacial del proyecto y define la identidad de la arquitectura con respecto al **lugar** y el sentido de **permanencia** del mismo.

---

<sup>157</sup> BURGA, Jorge Rincones Artesanales. p.34.

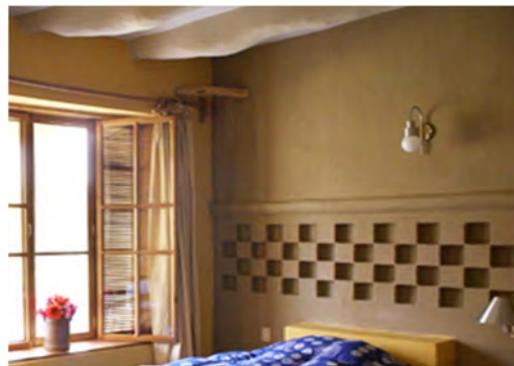
<sup>158</sup> BURGA, Jorge y CORREA, Rosana. *Ponencia Hospedaje Rural Los Horcones*, Uruguay, 2003.

## Carácter artesanal

La arquitectura que se desarrolla bajo el carácter artesanal se vincula al sentir y accionar de la comunidad, a sus experiencias y prácticas cotidianas desarrolladas a partir de sus propias necesidades. La propuesta artesanal favorece el encuentro con la cultura local (experiencias y conocimientos), con el lugar, la memoria y la tradición de la cual forma parte. Los elementos del carácter artesanal dependen de las tecnologías del medio, los materiales y la técnica de sus constructores y artesanos. Asimismo, busca rasgos propios del lugar y su arquitectura (lenguajes y signos) para desarrollarlos bajo la práctica artesanal del material y sus formas.

Burga señala sobre el **carácter artesanal**, *"Deseo llamar la atención sobre estos componentes o elementos que muchas veces son pasados por alto en el análisis general de edificios a pesar de los valores que poseen, entre los que destaca su valor artesanal. Entiéndase por artesanal la particularidad que resulta de utilizar o procesar los materiales que pueden ser manufacturados a través de la mano obra, una tradición ancestral de altísimo nivel bastante conservada en cada región del país con sus singularidades, de las que nos podemos sentir orgullosos"*<sup>159</sup>.

Las formas, expresiones y soluciones con **carácter artesanal** son elementos únicos y reconocibles por la **memoria colectiva** de sus habitantes. El primer **elemento** es el **horcón** (madera de algarrobo modelado según su forma natural y recubierta con la técnica local del embarrado para darle un sentido de plasticidad sin que pierda su propiedad estructural en la ramada, asimismo, en los interiores se realiza el mismo trabajo escultural en columnas y vigas que adicionalmente son pintadas).



58-59-60

Elementos del carácter artesanal

<sup>159</sup> BURGA, Jorge Rincones Artesanales. p.9.

Otro **elemento** es el **muro de adobe**, en el que se ha mantenido su expresión y acabado tradicional, pero con un sentido de innovación y perfeccionamiento en sus propiedades estructurales, de esta manera, se evoca una técnica constructiva y un material local, pero se amplían sus posibilidades en el aspecto tecnológico. Burga comenta al respecto *"en la arquitectura artesanal, los muros tienen un rol diverso, sea como soporte ligado a mochetas de refuerzo y columnas, o como cierres virtuales o reales. Pero esta variedad no sólo tiene un valor estructural sino también plástico que se expresará del modo más adecuado,..., el muro tiene la posibilidad de encerrar y definir, así como, tamizar la luz y el aire, dejándolos pasar regularmente al adaptar la forma de la celosía"*<sup>160</sup>.

Como lo menciona el proyectista, la **celosía** es un **elemento** que en combinación con el muro generan el carácter artesanal si el diseño parte de la memoria local. *"La ejecución con los adobes inclinados define una forma de rombos y triángulos que es rematada en su parte superior por ladrillos pasteleros, para proteger el murete de las lluvias, la relación iconográfica con la localidad es evidente y la finalidad de dejar pasar el aire hacia las terrazas también lo es"*<sup>161</sup>. En este caso, las referencias prehispánicas han sido tomadas a lo largo del tiempo en los muros con un fin ornamental y funcional. Otro **elementos** son la **escalera** de troncos que son contenidos por los muros de adobe, nuevamente, este acabado es particular por el material y la técnica de la mano de obra local, el **diseño de los pisos** en la ramada con motivos y colores tradicionales, y la **forma escalonada del techo** y su expresión en el exterior y el interior.

---

<sup>160</sup> BURGA, Jorge Rincones Artesanales. p.41.

<sup>161</sup> *Ibíd.* p.41.

## Carácter tectónico

El carácter tectónico en el proyecto permite que la estructura se integre al paisaje del desierto, el bosque y los restos arqueológicos; la **racionalidad** está presente en las soluciones constructivas y climáticas, definiendo una arquitectura pertinente para el lugar con una **expresión racional y tectónica** (relación entre materiales, sistema constructivo y expresión espacial). Esto se expresa en la relación estructura - espacio, en la capacidad que tiene de manifestar el criterio estructural con el cual ha sido concebido y la coherencia que existe en sus espacios derivados.

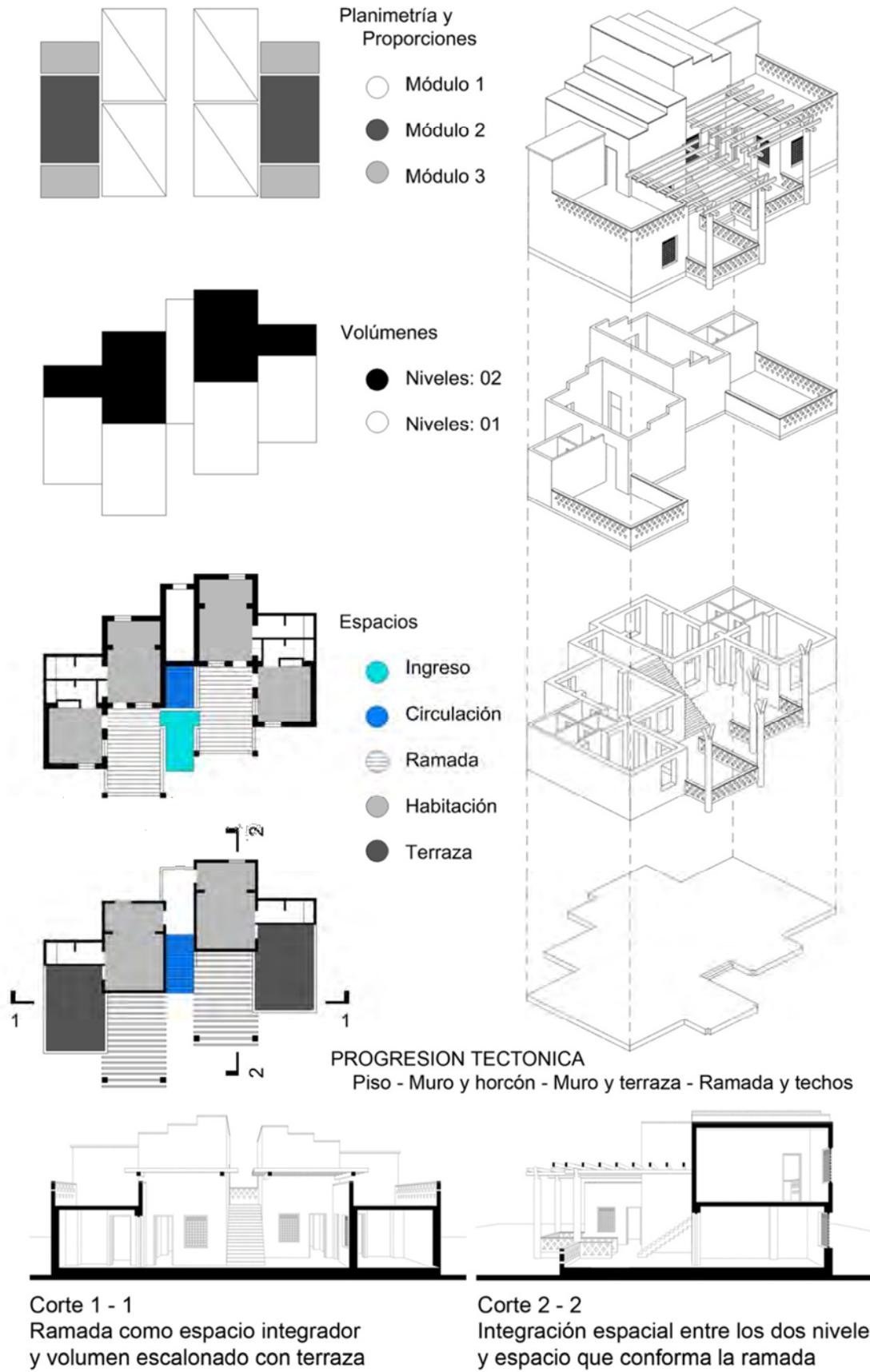
Se afirma el **carácter tectónico** en el correcto uso y expresión de los **elementos** presentes en su identidad arquitectónica y la memoria colectiva, resolviendo el proyecto a partir de las cualidades de la materia, de su despiece, forma, textura y color. Vinculado al tema de lo tectónico aparece el de la **racionalidad espacial**, sobre el que los proyectistas definen las cualidades para cada espacio y su importancia para el edificio. Burga señala al respecto *"Para nosotros lo esencial en la arquitectura es definir los espacios y las masas a través de las superficies, su luminosidad, colores y texturas, que son en última instancia lo que percibimos. En esta tarea se manejan tres tipos de espacios complementarios:*

- **El espacio de llegada:** *abierto, exterior, de grandes dimensiones, verde, de fuerte sol, escenario que tiene como fondo el cerro Purgatorio, contra el cual se recorta nítidamente la masa edificada sólida y convexa donde los contrastes entre luz y sombra definen la forma.*
- **El espacio de recepción** *de la ramada, predominantemente cóncavo, pero con presencia de importantes convexidades, mediano en dimensión, virtual, diáfano, en buena parte definido por horcones, cañas y enredaderas, que amortiguan el fuerte sol y que generan frescor para transmitirlo al interior. Es un espacio quebrado complejo y diagonal.*
- **El espacio de las habitaciones,** *de un carácter definitivamente cóncavo, interior, cerrado, más pequeño, simple, de superficies coloreadas, donde la luz se refleja de mil modos y los objetos artesanales cobran importancia, demarcando una atmósfera de relajamiento e intimidad.*

*El tratamiento espacial responde a la búsqueda expresiva de una plástica y de una forma que si bien establece metáforas y relaciones diversas con la tradición del lugar, no deja de ser plenamente moderna*<sup>162</sup>.

---

<sup>162</sup> BURGA, Jorge y CORREA, Rosana. *Ponencia Hospedaje Rural Los Horcones*, Uruguay, 2003.



## Color

Esta variable está vinculada con el manejo de materiales, formas, lenguajes y los propios colores del **lugar** (gama cromática de Túcume y la costa norte del país), asimismo, el color establece relaciones de identidad entre la arquitectura y su gente debido al uso constante de ciertas tonalidades heredadas y resguardadas en las tradiciones y costumbres locales. La procedencia del color viene del **lugar** y la **memoria colectiva** a través del **tiempo**. En el caso del Hostal Los Horcones, el **color** adquiere dos dimensiones para vincularse con el lugar y permanecer en la memoria de su gente: el **color del paisaje** y el **color de la arquitectura**.

El **color del paisaje** proviene de los elementos del mismo (el bosque de algarrobos, el desierto, el valle, los restos arqueológicos, y la luminosidad), los cuatro primeros conforman una paleta cromática sobre lo que existe en el lugar (opción de mimesis o contraste en el edificio) y el quinto constituye una cualidad única que une el tema del **color** al de la **luz** (efectos de luz y sombra en exteriores e interiores).



El **color de la arquitectura** está referido a los **materiales** (expresión del color natural de la tierra en los muros de adobe en exteriores e interiores, el color natural de la madera en la pérgola, los troncos de la escalera y la celosía de las ventanas, y el color natural del ladrillo pastelero en los techos escalonados y en los muros bajos que evitan el efecto de la lluvia) y a las **superficies coloreadas** (pisos con una trama de verdes, azules y celestes que son tomados de los colores de las piezas de orfebrería Sicán, muros interiores, pisos, mobiliario y detalles con aplicaciones de color derivadas del pasado prehispánico).



62-63-64  
Colores en el proyecto y sus referentes

### 3.2. Museo de Sitio en Leymebamba

El Proyecto se desarrolla en el ingreso al distrito de Leymebamba, departamento de Amazonas en la selva norte del Perú. El paisaje está conformado por la selva alta: un ecosistema de suelos erosionados por el río Utcubamba, dando lugar a valles, bosques y laderas; el clima es cálido con lluvias regulares durante todo el año, la selva alta es el nexo físico entre los andes y la amazonia. Al suroeste del territorio se encuentra la Laguna de los Cóndores (recinto natural con fardos funerarios) y al norte se ubican los restos arqueológicos de la cultura Chachapoyas, edificaciones de piedra que siguen la topografía y que por acción del tiempo se han mimetizado en el paisaje, más aún, cuando fueron emplazadas de manera dispersa.



La cultura Chachapoyas se desarrolló en el año 900 DC, su apropiación física del lugar se traduce en edificaciones pétreas de planta circular, muros de contención para los andenes y el conjunto de Kuelap (plataforma construida sobre la cima de una elevada montaña con cuatrocientos recintos que albergaban a un centro administrativo, agrícola y religioso).



65-66-67

Leymebamba y el Río Utcubamba

El Museo de Sitio fue realizado en 1997, por los arquitectos Jorge Burga y Rosana Correa; un proyecto destinado a albergar 200 momias provenientes de la Laguna de los Cóndores. El planteamiento responde a un grupo de volúmenes dispersos que se integran a través de un corredor techado, éste delimita un espacio principal (patio) y genera el recorrido por las salas de exhibición y las diferentes áreas del edificio. A través del análisis se reflexionará y comprenderá el papel que juega cada una de las variables en el proceso de diseño y el resultado final del edificio en su relación con la arquitectura regional peruana.

## Lugar

Los elementos que conforman el **paisaje natural** son la montaña de la selva alta, el río, la vegetación, la topografía accidentada y los restos arqueológicos dispersos por el territorio, asimismo, la proximidad a sitios como Kuelap y la Laguna de los Cóndores también genera una cualidad específica para el paisaje. La topografía del terreno está caracterizada por los desniveles, el crecimiento espontáneo de la vegetación, lo accidentado de las laderas y las precipitaciones que provocan el cubrimiento de parte de los restos arqueológicos de piedra, produciendo una mimesis en el territorio de forma casi natural.

Sobre el **valor del lugar y sus elementos**, el arquitecto Burga señala *"deseo llamar la atención sobre estos componentes o elementos que son pasados por alto en el análisis general de edificios a pesar de los valores que poseen en sí, entre los que destaca su valor artesanal. Entiéndase por artesanal la particularidad que resulta de utilizar o procesar los materiales o insumos que pueden ser manufacturados industrialmente, fundamentalmente a través de la mano obra, una tradición ancestral de altísimo nivel bastante conservada en cada región del país con sus singularidades, de las que nos podemos sentir orgullosos.*

*Recordemos que el detalle, el color, la textura y los objetos configuran un mundo que es el primer contacto con el usuario de cualquier edificio,..., pese a ello, el arquitecto viene abandonando el campo del ambiente íntimo, los acabados, la iluminación y el mobiliario,..., en mi caso - siempre que me dejen - trato de abarcar este nivel, el arquitectónico y el del diseño urbano"<sup>163</sup>.*



68-69-70

Proyecto y Detalle de un muro Chachapoyas

<sup>163</sup> BURGA, Jorge. Rincones Artesanales. p.7.

Sobre el proyecto en Leymebamba, el arquitecto manifiesta que la conjunción del lugar con su sentido de permanencia están vinculados con la espacialidad, la memoria constructiva y las soluciones locales, citando el tema del valor artesanal dentro de la arquitectura en un determinado tiempo y lugar, Señala por ejemplo, sobre el tema del **lugar en su aspecto físico vinculado a la memoria** que *"al Museo se ingresa por una simple galería techada, antecedida por un pórtico que retoma algo de la iconografía Chachapoyas, y que está flanqueado a la derecha por un área de recepción y venta que adopta la forma cónica de las edificaciones que se pueden ver en el complejo arquitectónico de Kuelap"*<sup>164</sup>.

Comprender el territorio natural parte de la capacidad de conocer los elementos que conforman el paisaje y el valor de cada uno como singularidad y como parte de un todo (el río Utcubamba, el valle rodeado por laderas y montañas, la vegetación frondosa, la topografía, las precipitaciones y los restos pétreos que se encuentran dispersos en el lugar físico). Sin embargo, el lugar ha ido acumulando memoria a nivel formal, espacial y cultural en un sentido amplio que une el pasado prehispánico con la realidad del distrito. Existen elementos que reflejan la memoria constructiva y artesanal del hombre, para ser articulados en el proyecto, su uso y comprensión profunda conlleva a integrar el **lugar** con su **sentido de permanencia**.

El **lugar** entendido como espacio físico se lee desde una perspectiva de lo natural (lo material, formal y paisajístico). En el paisaje de la selva alta se incorpora la experiencia singular de habitar en los Andes y en la Amazonía. En el museo se incorpora la apropiación del paisaje en cada experiencia espacial, constructiva, artesanal y plástica, se desarrolla una arquitectura consciente del clima y de las soluciones locales y tradicionales. Se puede concluir que tras el aspecto físico del Lugar existe un aspecto que valoriza la memoria depositada en sus elementos.



71-72-73  
Proyecto y Detalle de un muro Chachapoyas

<sup>164</sup> BURGA, Jorge. Rincones Artesanales. p.46.

## Memoria

Las características del lugar están asociadas a condiciones objetivas y subjetivas de Leymebamba y Jalca, entonces se supera al **lugar** en su dimensión física para ser aprehendido como acumulación de tradiciones y memorias propias de la cultura amazónica, cuyo nexos con el pasado es tangible en los restos de Kuélap y su vínculo con el presente se observa en la apropiación constructiva y espacial de los pobladores actuales. La arquitectura observa el pasado y asimila el presente para fijar las permanencias del lugar que están presentes en la **memoria colectiva** de Chachapoyas (el hito funerario, la arquitectura pétreo, la estructura del techo).

El Colegio de Arquitectos realiza en la Bienal de Arquitectura una descripción del proyecto sobre el tema: *"es una arquitectura que utiliza la tecnología más adecuada en el momento y en el lugar determinado. La alta o baja tecnología no está sólo en el producto y su aspecto, sino también, y fundamentalmente en los principios y criterios con que se aplican. Una solución vernácula adecuada al principio de ventilar, puede ser más técnica que una acumulación de cables, metates y vidrios, que finalmente pueden definir un espacio insoportable"*.

*"No sólo los materiales y tecnologías adecuadas estuvieron presentes, pues detrás de ellos estuvieron los trabajadores que con su habilidad y dedicación dieron forma a esta obra, haciéndola más perfecta en sus acabados, que la rusticidad que los arquitectos hubieran preferido. A veces, añadiendo una talla aquí y otra talla donde no estaba previsto, como dejando su firma para el futuro"*<sup>165</sup>.



74-75-76

Proyecto y Detalle de cenefa en el muro

<sup>165</sup> Colegio de Arquitectos del Perú. Publicación de la IX Bienal de Arquitectura en el Perú. p.39.

La **memoria** o **sentido de permanencia** define las características arquitectónicas del proyecto en el tema del volumen, del espacio, la escala y la proporción; en el proyecto se manifiesta una **memoria física** que está presente en la tipología y sus detalles (la forma del volumen de piedra, su carácter disperso en el territorio, su grado de cerramiento, la expresión de las cubiertas, la textura e iconografía ancestral reinterpretada en el tiempo). Existe una **memoria cultural** visible en el valor y significado del complejo arqueológico, que se percibe en la interpretación de los elementos propios de la memoria colectiva y su rol en la definición de la arquitectura. Finalmente existe una **memoria del hito y los detalles** que se evoca en la metáfora de las esculturas funerarias al ingreso del Museo, las cuales han sido posicionadas sobre un volumen de piedra para destacar en el paisaje y comunicar sobre el legado que existe en el lugar.

Burga comenta sobre el tema *"existe un Hito que anuncia la presencia del Museo, representa tres Pourumachos (sarcófagos de personajes importantes de la Cultura Chachapoyas) de escala duplicada, el hito es realizado al ubicarse sobre una base de piedra,..., aquí se apela a una suerte de señalización de las imágenes utilizando para ello, una de las entidades más publicitadas y conocidas de la cultura local"*<sup>166</sup>.

Sobre la memoria de los detalles explica que un elemento como *"la cenefa en laja de piedra incrustada en el interior de los muros se altera en la parte central para configurar una ventana romboidal, esta permite atisbar el paisaje desde dentro de las salas de exposición, ambas formas aluden a la iconografía Chachapoyas en la búsqueda de una identidad local acorde con la función del Museo, de paso que aligeran y dan escala a un muro bastante alto"*<sup>167</sup>. Como se ha mencionado, en el proyecto existe un vínculo con la memoria y la esencia que es propia de un determinado lugar.



77-78-79

Proyecto y Fardos Funerarios (Pourumachos)

<sup>166</sup> BURGA, Jorge. Rincones Artesanales. p.70.

<sup>167</sup> *Ibíd.* p.48.

## Tecnologías del medio

La identidad del proyecto con su **Lugar** y **Memoria** pasa por el reconocimiento de los recursos materiales disponibles en el territorio, materiales que definen **sistemas constructivos y expresiones arquitectónicas auténticas**, este criterio es compatible con el carácter racional, espacial y tectónico en el edificio. El Jurado de la IX Bienal de Arquitectura Peruana señala que en el proyecto se utiliza la tecnología adecuada para el lugar y que ésta responde a principios y criterios que se aplican en soluciones tomadas de la tradición constructiva; precisamente, los materiales y la tecnología adecuada se vinculan con la mano de obra local y artesanal.

Respecto a la tecnología y los materiales, se comenta: "sobre una cimentación de piedra que define las plataformas de los distintos niveles, se levantan muros de tapial con mochetas en piedra. En la techumbre se utiliza madera aserrada como estructura y teja andina como cobertura (debido a su ligereza), en función a las grandes luces a cubrir (10 metros en las salas), mientras el cielo raso se realiza en caña embarrada y pintada.

Se ha tenido especial preocupación por lograr una iluminación y ventilación naturales, especialmente en las salas, las cuales tienen una iluminación cenital a través de la cumbrera del techo. También las vitrinas y áreas de exposición tienen una iluminación directa desde el techo, al reemplazarse las tejas por elementos translúcidos que permiten resaltar las piezas con claridad. En relación a la ventilación, estas salas son bastante altas y tienen persianas de madera en la parte superior, que garantizan una renovación permanente del aire"<sup>168</sup>.



80-81-82

Estructura de los volúmenes del conjunto

<sup>168</sup> Revista ARKINKA. Número 37. Año 04. Diciembre. 1998. p.97-101.1

Sobre los **elementos** relacionados a la tecnología, Burga destaca el tema del **diseño y construcción de las cubiertas inclinadas** para los espacios del museo y el del **tapial y la piedra en los muros**. *"La fuerte lluvia y la necesidad de luz cenital, aunadas a los referentes de techos de paja en el pueblo cercano de la Jalca, fueron las bases para diseñar y construir este techo de estructura de madera en el que los dos tijerales se elevan empotrándose en dos pares de mochetas de piedra, el techo se desarrolla en dos pendientes, una primera - mediana - que asciende hasta la mitad en cuatro aguas que forman una pirámide trunca, de allí arranca un techo sumamente inclinado que da lugar a las ventanas triangulares. La madera se trajo de zonas cercanas de la Selva, mientras la teja y la piedra fueron de la localidad. El tapial con mochetas de piedra, con una altura de más de 4 metros y un espesor de 60 centímetros, estos muros de tapial enmarcados en mochetas de piedra y tratados con cenefas de laja, encierra el espacio de las salas de exposición del Museo. En la parte superior están reforzados por una viga collarín de concreto que recibe el techo de madera y tejas. Lo interesante del tapial es que recién se pica el espacio para las ventanas luego de ser levantados los muros, para lo cual hubo que dejar los dinteles correspondientes"*<sup>169</sup>.

Sobre el valor plástico de los elementos: *"el techo es el límite o perfil superior donde la construcción se integra con el cielo, siempre tuvo un particular interés para los arquitectos y fue todo un tema en el que se ensayaron coronamientos diversos, así como, formas particulares en las que el techo se estructura y resuelve su encuentro con el fondo de la atmosfera....., en arquitectura artesanal, los muros tienen un rol diverso, sea como soporte ligado a mochetas de refuerzo y columnas, o cierres virtuales o reales. Pero esta variedad no sólo tiene un valor estructural sino también plástico que se expresará del modo más adecuado, según se trate de muros de concreto, piedra, ladrillo, adobe, tapial, quincha, madera, etc. El muro tiene la posibilidad de encerrar y definir, como de tamizar la luz y el aire, dejándolos pasar al adaptar la forma de la celosía"*<sup>170</sup>.

En el proyecto Museo de Leymebamba se reflexiona sobre cómo las experiencias locales (pueblos vinculados al legado de la cultura Chachapoyas) pueden ser reinterpretadas con la optimización de la tecnología, en un sentido que amplía las posibilidades del material y las técnicas tradicionales, posibilitando una expresión arquitectónica auténtica y guiada por la lógica que brindan estas posibilidades, permitiendo a su vez, la existencia de la racionalidad espacial y la identidad del proyecto con la memoria del lugar y proyectando que a futuro sea un elemento contemporáneo que permanece en el tiempo y la memoria de sus habitantes.

---

<sup>169</sup> BURGA, Jorge. Rincones Artesanales. p.33 - 42

<sup>170</sup> *Ibíd.* p.40.

## Carácter artesanal

La arquitectura que se desarrolla bajo el carácter artesanal se vincula al sentir y accionar de la comunidad, a sus experiencias y prácticas cotidianas desarrolladas a partir de sus propias necesidades. Como lo señala Jorge Burga anteriormente, lo artesanal radica en la particularidad cómo se maneja la forma, el espacio y la expresión del edificio de la mano con el material y la experiencia constructiva del lugar. El carácter artesanal une la cultura con el lugar, la memoria y la tradición de la cual forma parte, y sus elementos dependen del lugar y su arquitectura para desarrollarlos bajo la práctica artesanal del material y sus formas.

En el proyecto un carácter artesanal que supere el valor estructural (sin perderlo) y se conjugue con un valor plástico que permita generar lecturas asociadas al tema de la iconografía, la textura y el acabado presentes en la **memoria** y el **lugar**. Las formas, expresiones y soluciones con **carácter artesanal** son elementos únicos y reconocibles por sus habitantes.

El primer elemento es la **cenefa** en laja que consta de dos franjas horizontales y franjas triangulares sobre fondo rojo para ser aplicadas en los muros de forma manual, por lo que el resultado es singular y propio. Junto a este elemento aparece la **ventana en forma de rombo** que se inserta en la franja de la cenefa.

El tercer elemento es el **zócalo de piedra** en la portada de ingreso, dividido en tres cuerpos con dos listones en alto relieve y con una forma escalonada en la parte superior (sigue la forma escalonada del muro) y un trabajo manual en el aparejo. La franja central presenta un detalle de rombos como los encontrados en las bases de los muros de piedra de Kuelap.



83-84-85

Elementos del carácter artesanal

Otro elemento es la **columna de arriostre** en los muros, que es construida en piedra con un acabado de aparejo artesanal, y como detalle genera una saliente que optimiza la función estructural de la columna y permite la inclusión de maceteros como ornamento que acompaña al edificio. El **acabado de los muros de piedra** en combinación con la expresión del interior y exterior de las cubiertas inclinadas genera un resultado artesanal porque son trabajos personalizados para el edificio y que representan un resultado único; precisamente, el volumen cilíndrico presenta un carácter artesanal en su totalidad, desde la base de piedra con dos franjas horizontales y listones que forman rombos en alto relieve, pasando por el aparejo del muro con un detalle de alto relieve para un diseño geométrico en la parte superior, hasta el acabado del techo de paja tupida en forma cónica.

Finalmente, el patio de los investigadores (espacio de menor tamaño que el patio principal desde donde se tiene acceso a las funciones de museografía, estudio y conservación) presenta unos **balaustres de madera en los corredores** sobre los que el proyectista comenta *"tienen una imagen que se adaptó de unos textiles de la cultura Chachapoyas, que mostraban unos sapos - imágenes encontradas en la zona - en las inmediaciones son comunes los diseños geométricos de los balaustres entablados, pero de herencia y diseño español, en este caso más bien se ha buscado una mayor cercanía a las raíces prehispánicas"*<sup>171</sup>.



86  
Carácter artesanal en el volumen cilíndrico

<sup>171</sup> BURGA, Jorge Rincones Artesanales. p.14.

## Carácter tectónico

El **carácter tectónico** en el proyecto permite que la estructura se integre al paisaje de la selva alta y los restos arqueológicos dispersos en el territorio; la **racionalidad** está presente en las soluciones constructivas y climáticas según las posibilidades del lugar, por tanto, se afirma el **carácter tectónico** en el manejo y expresión de los **elementos** presentes en la identidad arquitectónica y la memoria colectiva.

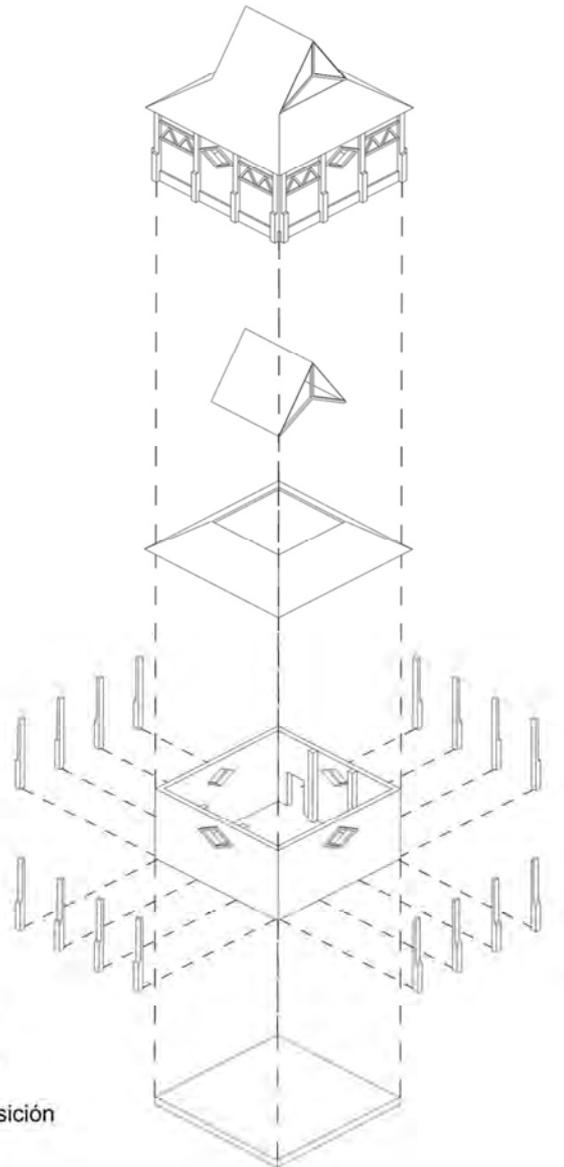
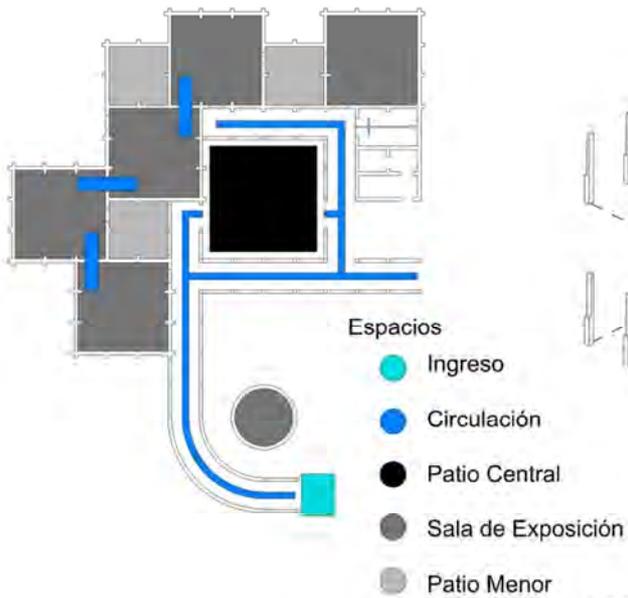
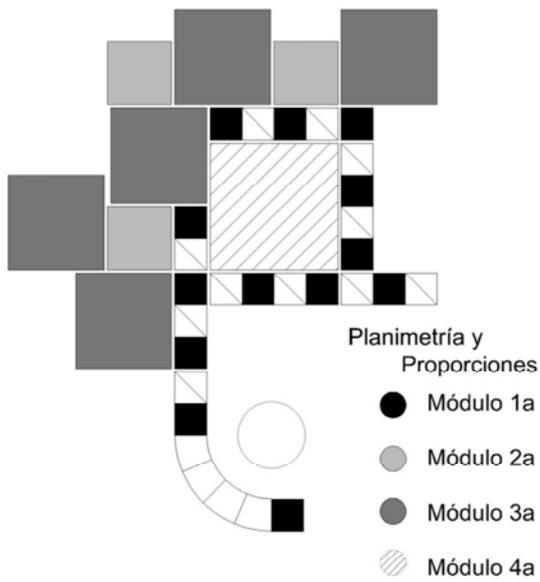
Sobre la cualidad del espacio como parte de la **racionalidad espacial**, el Jurado de la IX Bienal de Arquitectura Peruana comenta: *"Al museo se ingresa por un área abierta de estacionamiento y **antiteatro**, que dirigen la atención a una **portada** que a través de un **corredor curvo**, se conecta con un **semicilindro de recepción**. La zona de exposición consta de **cinco salas** que se relacionan con **rampas** que se articulan a **tres patios de exposiciones al aire libre**. Resalta la cobertura de la sala de exposición, con una altura de 9 metros..., utilizando una estructura de tijerales en los que la línea superior se cruza con la inferior dando lugar a un tijeral complejo que en la cubierta tiene dos pendientes: una fuerte en la parte alta que en sus extremos o tímpanos tiene ventanas y otra de menor pendiente en la parte baja que se resuelve como un techo a cuatro aguas. Esta secuencia rodea a un **patio mayor** que da a los **servicios, administración y cafetería**. El diseño contempla espacios para las manifestaciones culturales de la comunidad y cuenta con un **centro de investigación en dos pisos**, estructurados espacialmente por un **pequeño patio**. En general, las características constructivas y la tecnología empleada se ubican en la visión de utilizar los materiales y capacidades humanas que se encuentran en el lugar"*<sup>172</sup>.

Burga resalta las cualidades del corredor y el patio principal, *"el corredor techado entre patios, con columnas de piedra, vigas aserradas de madera formando un tijeral y un techo de tejas configuran este corredor que enmarca el patio en el Museo, las bases de las columnas se unen entre sí y generan una suerte de bancas de piedra para descansar y admirar el paisaje. El patio central como centro del Museo, este patio en dos niveles actúa como eje neurálgico de todo el conjunto. Está configurado por un frente cerrado y tres frentes de galerías marcadas por columnas de piedra, es parte del circuito que terminando de pasar por todas las salas, llega a la cafetería y a los servicios, para de allí bifurcarse hacia el centro de investigaciones o hacia las salas nuevamente"*<sup>173</sup>.

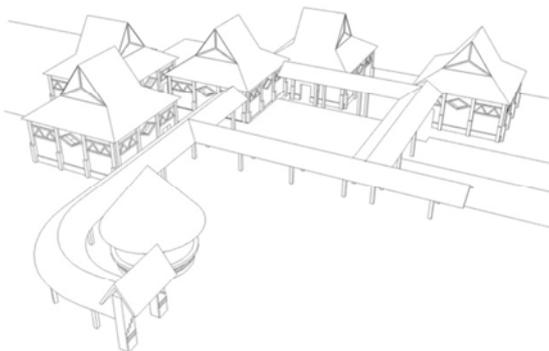
---

<sup>172</sup> Colegio de Arquitectos del Perú. Publicación de la IX Bienal de Arquitectura en el Perú. p.39.

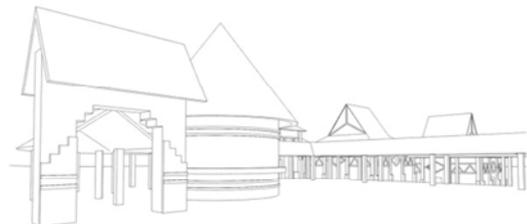
<sup>173</sup> BURGA, Jorge Rincones Artesanales. p.15.



PROGRESION TECTONICA  
Pisos - Muro y contrafuerte - Cubiertas - Volumen



Perspectiva 1  
Volúmenes adaptados a la topografía del terreno  
que configuran un patio que articula cada espacio



Perspectiva 2  
Integración espacial y secuencia del recorrido  
entre la portada del ingreso y los volúmenes

## Color

Esta variable está vinculada con el manejo de materiales, formas, lenguajes y los propios colores del **lugar**, en este caso, la función del Museo de resguardar y exhibir las momias que se encontraban en la Laguna de Los Cóndores permite asociar el tema del color en el edificio con las tonalidades empleadas en los mausoleos de piedra que presentan una decoración de bandas de colores rojo y amarillo sobre blanco (gama cromática usada en la cultura Chachapoyas). Estos colores han seguido predominando en la zona, incluso manteniendo la aplicación de los dos primeros sobre blanco, sin dejar de mostrar el material original (piedra).

La portada de ingreso tiene aplicación de color amarillo con zócalo de laja (color claro) y una cubierta tradicional de paja, siguiendo la secuencia del recorrido por el conjunto, el corredor del patio principal expresa el color natural del aparejo de piedra en sus muros y columnas al igual que el acabado de tejas en la cubierta.



Por otro lado, el volumen cilíndrico tiene una base de piedra con motivos locales y un muro de color blanco con acabado de paja para la cubierta. La mayor parte de la aplicación de color está en las salas del museo, donde los muros presentan una tonalidad de amarillo con cenefas de laja y fondo rojo (en alusión al pasado de Chachapoyas y Kuelap).



Al igual que el color, la luminosidad del lugar juega un rol importante dentro del conjunto, esto se evidencia en el diseño de vanos romboidales en las salas y en la iluminación cenital que se produce con el diseño de dos cubiertas inclinadas con diferente pendiente (vano triangular).



88-89-90  
Proyecto y colores derivados de la memoria

### 3.3. Casa de Playa Ghezzi

El Proyecto se desarrolla en el malecón Jahuay, playa Los Pulpos, distrito de Punta Negra, departamento de Lima en la costa central del Perú. El paisaje está conformado por el mar, las islas de Pachacámac, el desierto costero, la topografía en pendiente para descender a la playa, la vegetación y la fauna de la zona. El clima es cálido la mayor parte del año con tendencia a la humedad en los meses de invierno. El desierto costero es un ecosistema que divide el mar del valle de Lurín donde en otro tiempo prosperó la cultura Lima, teniendo como principal edificación al complejo arqueológico de Pachacámac, como el centro religioso y administrativo de todo el valle.



Pachacámac es un señorío que mantenía hegemonía en la costa por su condición de oráculo prehispánico, su apropiación física del lugar se traduce en un conjunto de pirámides escalonadas de adobe, unidas por caminos epimurales, plazas, palacios y recintos. Su posición le permitía dominar el valle y la playa (control físico del territorio) y tener un vínculo visual con las Islas (sentido mágico - religioso).



91-92-93

Malecón Jahuay en Playa Los Pulpos

La Casa Ghezzi fue realizada en 1984, por el arquitecto Juvenal Baracco; un proyecto destinado a la vivienda de descanso frente al mar; en su tiempo de construcción, el balneario tenía un carácter paradisiaco y alejado de la ciudad. El planteamiento responde a un paisaje distinto al actual (naturaleza sin un contacto permanente con el hombre) donde se evoca la construcción en forma de U y los refugios de los pescadores. A través del análisis se reflexionará y comprenderá el papel que juega cada una de las variables en el proceso de diseño y el resultado final del edificio en su relación con la arquitectura regional peruana.

## Lugar

Los elementos que conforman el **paisaje natural** son el desierto costero frente al mar, la topografía que ha generado una pendiente entre el desierto y la playa, las islas de Pachacámac ubicadas al norte del balneario, las características físicas de la playa y la vegetación que crece por acción de la humedad; como fondo se tiene al valle de Lurín y al conjunto arqueológico de Pachacámac. Sobre el tema de los elementos, Baracco afirma que *“la construcción del entorno es lo que hace no sólo la arquitectura sino también la cultura, y hacer arquitectura es hacer cultura,... He tenido la suerte... de tratar de relacionar el desierto y el mar.*

*Creo que en el paisaje nacional ambas cosas son absolutamente fundamentales, y que, a pesar que tenemos montañas enormes y selvas inconmensurables, las bases de la cultura peruana están en esta relación del desierto y el mar y en cómo el hombre resolvió a partir del problema del agua, su relación entre la naturaleza. De ahí en adelante hay tres mil años de construcción. En estos últimos años hemos perdido un poco esta perspectiva pero me parece que recuperar esa relación es básico para construir la cultura del Perú.*

*El mar y el desierto son dos factores fundamentales para conocer el Perú, y el definir su relación es parte del problema del hombre. La arquitectura de los antiguos peruanos tiene grandes lecciones, que no necesitan ser obras espectaculares. El pasado y el presente son los mejores ejemplos sobre los cuales podemos trabajar. Esa lucha por definir o estructurar nuestro paisaje es parte del trabajo del arquitecto y es su signo fundamental”<sup>174</sup>.*



94-95-96

Proyecto y Templo del Sol en Pachacámac

<sup>174</sup> VILLAMON, Juan. Grandes Maestros de la Arquitectura. Entrevista 02. p.18-24.

El proyectista reflexiona sobre la integración que existía antes con el lugar, sobre cómo *“nuestra sociedad no ha trabajado sobre la idea de tal o cual material, de tal o cual forma, sino a partir del principio fundamental de una relación atmosférico espacial respecto al medio y después de una manera específica de transmisión de la ley de la gravedad al piso, más allá del interés por los materiales. Durante cuatrocientos años hemos vivido en una ciudad de una imagen perfectamente coherente y armónica a pesar que estaba construida, por diversos materiales, por niveles y que jamás se entendían como tales, sino todos, eran parte de una sensación común dada por la relación entre la masa y el piso sustentante y cómo hacían nuestros abuelos para excitar esas relaciones a través del uso de ciertos elementos que dramatizaban más esa transmisión”*<sup>175</sup>.

Sobre el proyecto, señala que *“una de las cosas importantes de esta ubicación es su magnífica vista, pues queda frente a las islas de Pachacámac, lo que nace que sea un lugar fantástico para ver la puesta de sol”*<sup>176</sup>. Por tanto, la apropiación del paisaje se da por la orientación (visuales direccionadas al mar y las islas como el edificio prehispánico), el emplazamiento (posición de control visual), la tradición constructiva (estructura y material local), la luz (efectos en el espacio) y el color (tonalidades del desierto), elementos que con su singularidad conforman un todo.

A partir del carácter pionero del proyecto en el Balneario se comprendió que existía un sentido más amplio para integrarse a un lugar que tiene elementos, cualidades y memorias particulares y únicas a nivel formal, espacial y cultural, procedentes del pasado y el presente. Estos elementos reflejan la memoria física, constructiva y artesanal y vivencial del hombre, para ser articulados en el proyecto, su uso y comprensión profunda conlleva a integrar el **lugar** con un nivel más profundo que es su **sentido de permanencia**.



97-98-99

Proyecto e Islas de Pachacámac en Lufrín

<sup>175</sup> BELAUNDE, Pedro. Juvenal Baracco, un Universo en Casa. p. 107 - 114.

<sup>176</sup> VILLAMON, Juan. Grandes Maestros de la Arquitectura. Entrevista 02. p.18-24.

## Memoria

Las características del lugar están asociadas a condiciones objetivas y subjetivas del desierto costeño en Lurín, entonces la dimensión física del Lugar es superada para ser aprehendido como acumulación de memorias propias y vinculadas con la experiencia constructiva - espacial a través del tiempo. En una publicación anterior se trata el tema de la incorporación de **“citas históricas”** con el fin de unir el pasado y el presente en el proyecto, Baracco afirma que *“no necesariamente la referencia histórica es la referencia posible; las referencias son todas aquellas que tienen que ver con nuestra memoria construida o teorizada”*.

*“Las citas son posibles siempre y cuando se produzcan en situaciones de escala que le den validez. El gran problema de apropiación de la memoria que tiene la clase media urbana es que pretende apropiarse de objetos que la legitimasen sin entender que esos objetos se dan en determinadas condiciones de escala”<sup>177</sup>.*

Las **permanencias** que se desarrollan adquieren esta condición no sólo por su presencia en el tiempo, sino también, por su capacidad de adaptación a las condiciones de la nueva sociedad a partir de la **memoria colectiva**. La **memoria** y **sentido de permanencia** definen las características arquitectónicas del proyecto en el tema del volumen, del espacio, la escala y la proporción; en el proyecto se manifiesta una **memoria** en diferentes aspectos, por ejemplo, existe una **memoria física** que está presente en la tipología y sus detalles (el volumen de adobe en forma de U, su emplazamiento, la expresión de los vanos, la policromía de los muros y la orientación en el territorio).



100-101-102

Proyecto y Detalle de la estructura local

<sup>177</sup> BELAUNDE, Pedro. Juvenal Baracco, un Universo en Casa, p. 107 - 114.

Asimismo, hablamos de una **memoria cultural** visible en el significado ritual y mítico que tienen las Islas de Pachacámac, las cuales han acumulado significados de tipo mágico - religioso en el tiempo (como elemento de memoria o permanencia, se mantiene en el proyecto el contacto con ellas de manera visual). Finalmente hablamos de una **memoria de costumbres** que se traduce en la metáfora de un espacio que ha permanecido invariante en el tiempo para los pobladores de la costa. El arquitecto explica que este elemento es tomado para ser convertido en la esencia de la vivienda: *"La decisión de diseño adoptada estaba vinculada a una idea que me persiguió durante mucho tiempo: la idea del recreo. Estos lugares, ubicados en muchas partes de la costa peruana, son unos espacios muy pobres, generalmente forrados con esteras, donde la gente pasa los días de verano o los fines de semana bebiendo y comiendo"*.

*"Para mí, el principio para hacer una casa de verano era tener un espacio lúdico de esa naturaleza en el cual la gente - más formalmente quizás - pudiera hacer lo mismo. Y este espacio tenía que tener ciertas características: debía ser muy alto, aireado y fácil de limpiar a la vez. Decidí ponerlo justamente a media pendiente en este terreno y rodeado de habitaciones más formales, donde los habitantes pudieran guarecerse cuando hiciera frío o cayese la noche"*.

*"Entonces la casa fue básicamente eso: un recreo al centro rodeado por unos cubitos que amarrados formaban un muro de contención de la ladera de arena; esto también se conecta con la tradición de los ranchos costeros en los que el espacio lúdico diurno es un techo frontal muy ventilado donde se está en sombra y con brisa en las cálidas tardes de verano"*<sup>178</sup>. Como se ha mencionado, la **memoria de las costumbres** prevalece con la reinterpretación del "recreo frente al mar", un elemento que ha adquirido sentido de permanencia en el Lugar.



103-104-105  
Proyecto y el espacio del recreo frente al mar

<sup>178</sup> VILLAMON, Juan. Grandes Maestros de la Arquitectura. Entrevista 02. p.18-24.

## Tecnologías del medio

La identidad del proyecto con su **lugar** y **memoria** pasa por el reconocimiento de los recursos materiales disponibles en el territorio, materiales que definen **sistemas constructivos y expresiones arquitectónicas auténticas**, este criterio es compatible con el carácter racional, espacial y tectónico en el proyecto. Al respecto de la elección y expresión de los materiales, Baracco menciona *"yo no escojo los materiales; el proyecto escoge sus materiales, que están de acuerdo con ciertas propuestas, o no. Hay circunstancias por las cuales determinado material resulta el complemento, porque es el tamizador de la luz, de los objetos de la luz, y termina produciendo determinado tipo de atmósfera más o menos conveniente para tal o cual circunstancia, para tal o cual clima, o para tal o cual atmósfera. El material crea las circunstancias que propician la explicación o la objetivización de la metáfora planteada"*<sup>179</sup>.

Como se ha mencionado, el **material** está relacionado con las condiciones del **lugar**, con su **clima**, con la **luminosidad** natural y con el mismo proyecto, por tanto, no es un elemento ajeno a su realidad o elegido arbitrariamente. Sobre el modo como el usuario ve al material, menciona *"es mucho más difícil que la gente cambie su relación ideológica con los objetos que los objetos en sí. En Lima la tradición de construcción con adobe ha sido reemplazada por la nueva tradición de construcción de ladrillo que tiene básicamente el mismo método ancestral que es poner uno encima de otro y fraguarlos con un aglutinante, porque la tradición artesanal ha hecho que el ladrillo sea más económico y que el artesano sea capaz de aplicar su misma tradición artesanal al ladrillo que reemplazó al adobe en las áreas urbanas.*



106-107

Estructura y materiales locales

<sup>179</sup> BELAUNDE, Pedro. Juvenal Baracco, un Universo en Casa, p. 107 - 114.

*Y la gente hace sus casas finales de ladrillo, no porque son de ladrillo o adobe sino de muros y lo que rechaza en todo caso es la posibilidad de tener una casa de palos, no porque sea de palos, sino porque no tiene muros; esas son relaciones fundamentales que tienen una relación bastante más antropológica con el objeto construido que la visión racionalista derivada del problema de producción”<sup>180</sup>.*

Notamos en el pensamiento de Juvenal Baracco una relación entre **arquitectura**, **tecnología** y **percepción** del poblador local, esta última es importante porque define las cualidades que su **memoria** alberga sobre cómo son los edificios y qué características tienen para ser reconocidos como propios, y toma como ejemplo, el proceso de aceptación del ladrillo en reemplazo del adobe debido a tres razones fundamentales: es un material económico, se mantiene la tradicional técnica constructiva y conserva la idea del muro como protagonista del espacio.

En el año 2009, la Virginia Polytechnic Institute (USA) publicó un estudio sobre las aplicaciones del sistema de madera y caña como alternativa constructiva, y rescata la labor de Baracco como un arquitecto que antes de la construcción de la casa Ghezzi experimentó con un fin tecnológico sobre las posibilidades de este sistema en el desierto costeño. Sobre la casa Ghezzi y las demás casas que él mismo proyectó posteriormente refiere *“en estas obras se logró integrar la construcción tradicional, la técnica con el modernismo a través de soluciones arquitectónicas que tiene en cuenta el clima y los materiales naturales”<sup>181</sup>.*

Sobre los **elementos** vinculados a la **tecnología**, el primero es el **madero natural** (palos obtenidos del sitio) que conforma una estructura cúbica con columnas distribuidas en el perímetro e interior y que son estabilizados por travesaños diagonales en los dos sentidos, por otro lado, alrededor de la estructura se plantea un alero perimetral que permite conectar otros travesaños con los muros de la casa para darle mayor rigidez y estabilidad a la estructura. Asimismo, la estructura con su cubierta de cañas permite el control de la luz y el ingreso del viento para dar confort térmico en el espacio; otro **elemento** es la **teatina**, que permite la iluminación de los espacios interiores y el control de calor al interior de los mismos.

En el proyecto Casa Ghezzi se retoma un sistema constructivo y un material local que no renuncia a la creación y experimentación en la arquitectura, sino que, abre el camino a una expresión auténtica que guiada por la técnica y el material, descubre su lógica y esencia. Una arquitectura auténtica y afirmada en las tecnologías del medio permite crear espacios racionales, definidos y ordenados, este orden constituye la racionalidad espacial del proyecto y define la identidad de la arquitectura con respecto al **lugar** y el sentido de **permanencia** del mismo.

---

<sup>180</sup> BELAUNDE, Pedro. Juvenal Baracco, un Universo en Casa. p. 183 - 192.

<sup>181</sup> RODRIGUEZ, Humberto. Repensar la arquitectura de bambú: J. Baracco y S. Vélez. p.1247.

## Carácter artesanal

La arquitectura que se desarrolla bajo el carácter artesanal se vincula al sentir y accionar de la comunidad, a sus experiencias y prácticas cotidianas desarrolladas a partir de sus propias necesidades. La propuesta artesanal favorece el encuentro con la cultura local (experiencias y conocimientos), con el lugar, la memoria y la tradición de la cual forma parte. Los elementos del carácter artesanal dependen de las tecnologías del medio, los materiales y la técnica de sus constructores y artesanos. Asimismo, busca rasgos propios del lugar y su arquitectura (lenguajes y signos) para desarrollarlos bajo la práctica artesanal del material y sus formas.

Con respecto al carácter artesanal del proyecto, se señala que es *"un volumen cúbico definido por una estructura de 9 cuadrados en red de eucalipto en bruto cubierto de marcas de esteras de bambú en el patio jardín, como el corazón simbólico de la residencia. Con cuidado coloca muebles para subdividir el espacio mientras un tipo único celosía de madera enmarcada eficaz proporciona vistas del paisaje marino."*

*La belleza intrínseca de estos materiales naturales le da un carácter especial primitivo pero elegante al espacio, contribuyendo a su innegable atractivo. Un corredor de la calle rodea a este espacio público central y proporciona una transición a los espacios privados que se envuelven alrededor de tres lados del patio en "U" de distribución, permitiendo un reparto equitativo de la vista frente al mar. El color brillante de las paredes de ladrillo estucado mejora aún más el orgullo de lugar dado a la fachada, de pie en agudo contraste con el fondo monocromático del desierto"<sup>182</sup>.*



108-109

Estructura de eucaliptos y cubierta de carrizo

<sup>182</sup> RODRIGUEZ, Humberto. Repensar la arquitectura de bambú: J. Baracco y S. Vélez. p.1247.

Las formas, expresiones y soluciones con **carácter artesanal** son elementos únicos y reconocibles por la **memoria colectiva** de sus habitantes. El primer **elemento** es el **madero natural de eucalipto** que cumple una función estructural en el proyecto y además, mantiene su forma natural como en las construcciones temporales del desierto costeño; en cuanto a su expresión se opta por recubrirlo con una pintura verde que permite su preservación de la brisa marina y a la vez se evoca el tema de la naturaleza como parte de la casa (incluso el color es aplicado de forma no uniforme para darle un acabado natural y artesanal), estos acabados sólo pueden ser realizados artesanalmente y conforman un resultado singular y único.

Otro **elemento** es la **cubierta de carrizo**, una solución tradicional de la zona, que se perfecciona con la inclusión con un sistema de entramada que gira en torno al alero perimetral que circunda la estructura cúbica. Podemos mencionar también que el **mobiliario** de éste espacio ha sido diseñado y construido especialmente con materiales locales que han sido barnizados, la idea es evocar la esencia del espacio del "recreo" con todas las cualidades posibles a representar.

## Carácter tectónico

El carácter tectónico en el proyecto permite que la estructura se integre al paisaje del desierto costero frente al mar; la **racionalidad** está presente en las soluciones constructivas y el acabado artesanal, definiendo una arquitectura pertinente para el lugar con una **expresión racional y tectónica** (relación entre materiales, sistema constructivo y expresión espacial). Esto se expresa en la relación estructura - espacio, en la capacidad que tiene de manifestar el criterio estructural con el cual ha sido concebido y la coherencia que existe en sus espacios derivados.

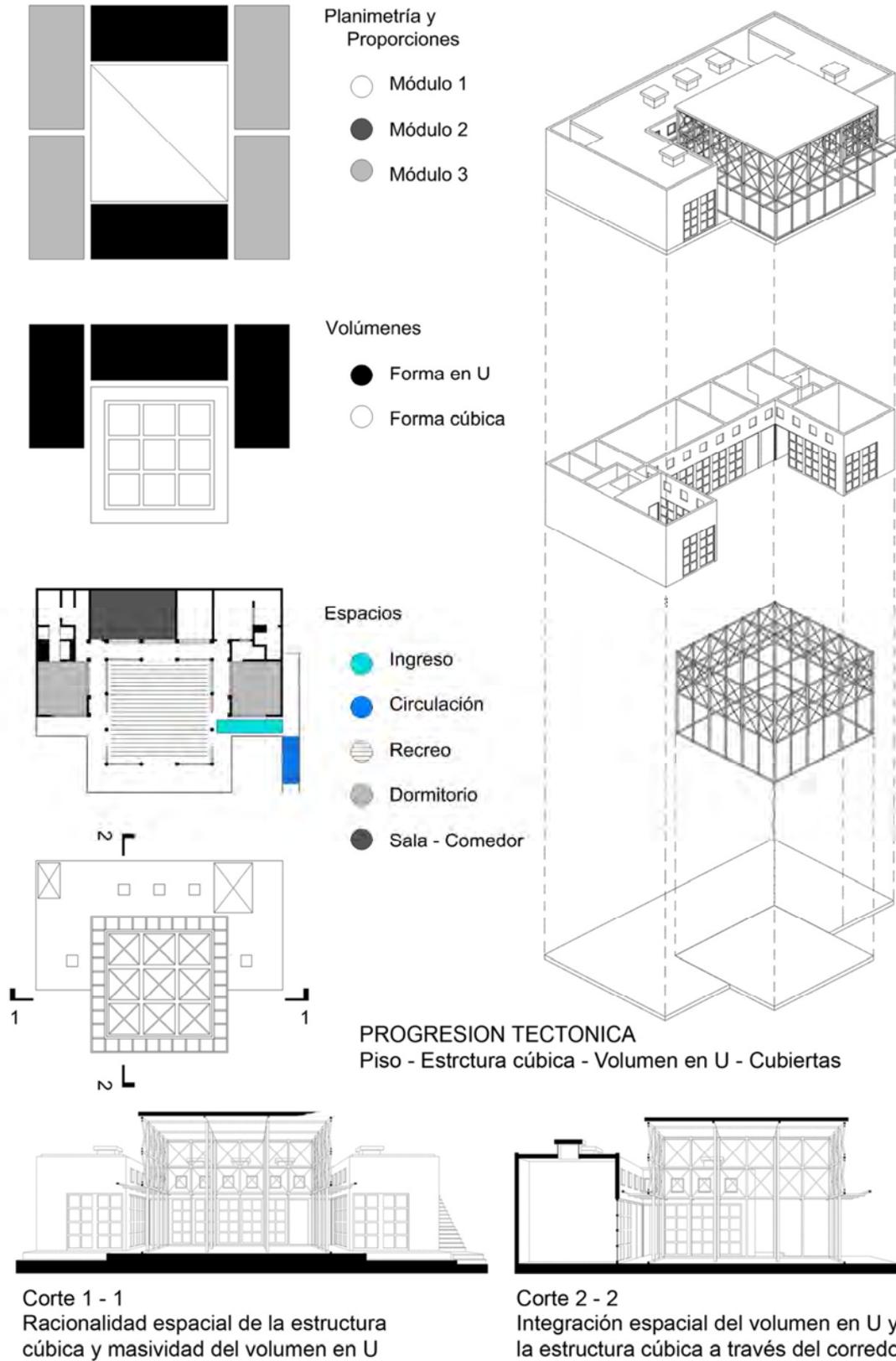
Se afirma el **carácter tectónico** en el correcto uso y expresión de los **elementos** presentes en su identidad arquitectónica y la memoria colectiva, resolviendo el proyecto a partir de las cualidades de la materia, de su despiece, forma, textura y color. Vinculado al tema de lo tectónico aparece el de la **racionalidad espacial**, sobre el que Baracco señala: "La estructura tiene que ver con la experiencia del edificio mismo y del sistema de secuencias y relaciones que se dan dentro de él, donde la superficie solamente resulta cáscara necesaria capaz de involucrar diversos espacios en experiencias que son parte del discurso mayor... pues en este caso la superficie es solamente la envoltura, incluso puede prolongarse bastante más allá de la envolvente misma, generando tensiones que involucren parte de los alrededores o del espacio exterior, o urbano, del edificio"<sup>183</sup>.

En el proyecto se distinguen tres espacios: el **espacio de llegada** (abierto con un ingreso lateral desde la escalera que desciende a la playa), el **espacio de "recreo"** (delimitado por la estructura cúbica, abierto al paisaje y protegido por el volumen en U, al mismo tiempo separado del mismo por un corredor perimetral) y el **espacio de las habitaciones** (delimitado por el volumen en U, cerrado pero con vistas al mar e iluminados cenitalmente por teatinas). El proyectista detalla sobre el carácter tectónico del edificio *"la estructura interior está formada por cubos de 3.60 x 3.60 metros. Son seis cubos en los que se ubican principalmente los dormitorios, y en los espacios ciegos los servicios. La ventilación se resuelve con un sistema de ventanas altas que ventilan cuando es necesario dejar cerrada la mampara para dormir cómodamente en las noches de verano. Hay una estructura de borde que es una pérgola que separa un volumen principal -casi virtual- del volumen en "U" cerrado, y crea como un marco de escala a la doble altura del espacio central. Éste tiene 7.60 x 5.20 metros con unos módulos de 2.60 metros que determinan una proporción de 3 x 1"*<sup>184</sup>.

---

<sup>183</sup> BELAUNDE, Pedro. Juvenal Baracco, un Universo en Casa. p. 107 - 114.

<sup>184</sup> VILLAMON, Juan. Grandes Maestros de la Arquitectura. Entrevista 02. p.18-24.



## Color

Esta variable está vinculada con el manejo de materiales, formas, lenguajes y los propios colores del **lugar** (gama cromática de los restos arqueológicos de la Cultura Lima y de Pachacámac), asimismo, el color establece relaciones de identidad debido al uso de ciertas tonalidades heredadas y resguardadas en las tradiciones y costumbres locales. La procedencia del color viene del **lugar** y la **memoria colectiva** a través del **tiempo**. Con respecto a la Casa Ghezzi, el **color** adquiere dos dimensiones para vincularse con el lugar y permanecer en la memoria: el **color del paisaje** y el **color de la arquitectura**.

El **color del paisaje** proviene del desierto, el mar, las islas, la playa, los restos arqueológicos y la luminosidad, los cinco primeros conforman una gama cromática sobre lo que existe en el lugar y el sexto constituye una cualidad única que une el tema del **color** al de la **luz** (efectos de luz y sombra en exteriores e interiores). Baracco considera la luz como una herramienta que acentúa la presencia del volumen y la jerarquía de los espacios, esta herramienta es única por las cualidades que le da la luminosidad natural del lugar, que él denomina "atmósfera"<sup>185</sup>.

El **color de la arquitectura** está referido a las **superficies coloreadas** (palos pintados de verde en alusión a la naturaleza y los muros pintados en color rojo indio y blanco derivados de las tonalidades usadas en los muros de Pachacámac. Asimismo, existe una asociación con el carácter que debe tener el espacio del llamado "recreo", por tanto, la selección de colores vivaces en conjunto con los efectos de luz y sombra permitan crear esta percepción.



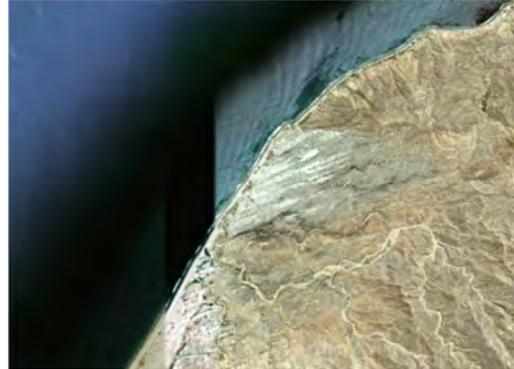
111-112  
Tonalidades en el proyecto  
Manto Pachacámac (Cultura Lima)

<sup>185</sup> BELAUNDE, Pedro. Juvenal Baracco, un Universo en Casa. p. 107 - 114.

### 3.4. Hotel El Refugio en Vichayito

El Proyecto se desarrolla en la playa Vichayito, distrito de Máncora (Talara), departamento de Piura en la costa norte del Perú. El paisaje está conformado por el mar, la horizontalidad de la playa, la vegetación de palmas, la aridez del suelo desértico y las caletas de los pescadores. Presenta un clima seco y un ecosistema de sabana tropical costero, con altas temperaturas durante la mayor parte del año, por su ubicación geográfica está influenciada por la corriente ecuatorial, la cual genera días calurosos y noches frescas con vientos moderados.

El mar presenta aguas cálidas debido a la cercanía a la línea ecuatorial, sus playas de arena son de tonalidades claras que contrastan con las aguas cristalinas de color verde, azul y turquesa. Como parte del ecosistema del desierto de la costa norte, se forman tablazos, dunas, bosques de algarrobos y oasis (de acuerdo a la estación). No existen restos arqueológicos o vestigios visibles en el territorio, sin embargo, la zona estuvo influenciada por muchas culturas prehispánicas (Moche, Chimú, Vicús, Piura e Inca).



113-114-115

Playa de Vichayito en Máncora

El Hotel fue realizado en el 2006, por el arquitecto José Cárdenas Del Carpio, un proyecto destinado al hospedaje de descanso frente al mar; el balneario tiene un carácter paradisíaco y alejado de la ciudad, acompañado del desierto y las palmeras que crecen por el litoral. El planteamiento se acopla al carácter de las viviendas o refugios que se integran al paisaje a través de su tradición constructiva con materiales locales. A través del análisis se reflexionará y comprenderá el papel que juega cada una de las variables en el proceso de diseño y el resultado final del edificio en su relación con la arquitectura regional peruana.

## Lugar

Los elementos que conforman el **paisaje natural** son el desierto costero frente al mar (territorio árido con concentraciones esporádicas de oasis y una vegetación de esteros y palmeras que crecen en los bordes del litoral), el mar (aguas cálidas y transparentes con tonalidades azul verdosas), la playa (extensión con una forma abierta al mar que genera una percepción de amplitud y profundidad) y las laderas (promontorios de poca altitud pero con una pendiente pronunciada que tienden a los deslizamientos por la composición del suelo). La presencia de estos elementos configuran el lugar (aspecto físico) donde se desarrolla el proyecto.

El Jurado Nacional sustenta la premiación al proyecto (XII Bienal de Arquitectura Peruana) respecto al emplazamiento y la adecuación a las características físicas del lugar: *“El hospedaje ubicado en Máncora resuelve con una forma notable el problema de su ubicación en la ladera al lado de la antigua Carretera Panamericana. Utilizando los materiales y sistemas constructivos locales, organiza los alojamientos creando una ambientación adecuada al lugar y la función: cada departamento es rodeado de áreas libres y, estando en balcón, consigue vistas privilegiadas y privacidad”*.

*“La notoriedad de los tejados ordenados rítmicamente en el paisaje resalta el ambiente recreativo de playa que el edificio pretende ofrecer, relacionándolo con el ámbito del mará pesar de encontrarse al otro lado de la carretera. La solución mejora el ambiente urbano al revalorizar la margen oriental de la carretera y es un buen modelo de utilización de este sector”<sup>186</sup>.*



116-117-118

Proyecto y Playa de Vichayito

<sup>186</sup> Colegio de Arquitectos del Perú. Concurso Celima CAP 2006. p.48 - 49.

Para el proyectista, el Hotel en Vichayito es la etapa que concreta en obra a una serie de anteproyectos donde se reflexiona sobre cómo integrar la arquitectura con el paisaje natural, tomando sus elementos para reinterpretarlos y vincularlos al tema del **lugar**. *"Habíamos desarrollado en el norte del Perú anteriormente dos proyectos utilizando madera, que lamentablemente no se llegaron a construir, en estos encargos a diferencia de los convencionales, no consideramos límites entre el componente arquitectónico y el estructural, por lo cual, al desarrollar el proyecto, trabajamos globalmente ambos aspectos"*<sup>187</sup>. Como se menciona, los componentes arquitectónico y estructural se planean desde el conocimiento del lugar y la experiencia constructiva, en éste caso, el autor resalta el carácter de los refugios y viviendas que existen en la playa, los cuales se han construido usando las técnicas tradicionales y los materiales disponibles.

*"Este pequeño apart hotel, conjunto de mini departamentos, está emplazado entre Máncora y la playa Pocitas, en una ladera con vista al mar, en un suelo con antecedentes de deslizamientos, razón por la que se decidió realizar el proyecto sin alterar la topografía y tratando de aligerar peso. Con la premisa de desarrollar una imagen local que evoque el uso temporal de las edificaciones, se pensó en utilizar principalmente madera y materiales de la zona: bambú, caña chancada y palma peinada"*<sup>188</sup>.

Comprender el territorio natural parte de la capacidad de conocer los elementos que conforman el paisaje y el valor de cada uno como singularidad y parte de un todo (el mar, el desierto, la topografía, la vegetación, la luz, el refugio temporal del lugareño). Estos elementos reflejan la memoria física, constructiva, artesanal y vivencial del hombre para ser articulados en el proyecto, su uso y comprensión profunda conlleva a integrar el **lugar** con un nivel más profundo que es su **sentido de permanencia**.



119-120-121

Proyecto y Cabañas al norte de la playa

<sup>187</sup> Colegio de Arquitectos del Perú. Revista CAP Lima. Año 01. Mes de Mayo - Junio. 2007. p.17 - 20.

<sup>188</sup> Colegio de Arquitectos del Perú. XII Bienal de Arquitectura Peruana. p.17.

## Memoria

Las características del lugar están asociadas a condiciones objetivas y subjetivas propias de Máncora, entonces se supera su dimensión física para ser aprehendido como acumulación de tradiciones y memorias propias de la cultura de los pobladores, cuyo nexos con el pasado es tangible en las viviendas y refugios temporales, y su vínculo con el presente se observa en la apropiación constructiva y artesanal de estas edificaciones. Se observa el pasado y se asimila el presente para fijar las permanencias del lugar que están presentes en la **memoria colectiva**.

El Jurado Nacional en la sustentación del proyecto (XII Bienal de Arquitectura Peruana) afirma que *“La obra es expresiva y muy bien enfocada desde el punto de vista del paisaje en el que se inserta. Se caracteriza además por el movimiento y agilidad de sus formas, con fuertes entrantes y salientes, y la atrayente interpretación de estas formas modernas utilizando muy acertadamente el material ancestral y cálido que es la madera”*<sup>189</sup>.



122-123

Proyecto y Cabañas de pescadores



La **memoria** y el **sentido de permanencia** define las características arquitectónicas del proyecto en el tema del volumen, del espacio, la escala y la proporción; en el proyecto se manifiesta una **memoria** en diferentes aspectos, hablamos por ejemplo de una **memoria física** que está presente en la tipología y sus detalles (la cabaña o refugio temporal construido con estructuras de madera, quincha y recubrimiento de palmas), también existe una **memoria constructiva** de los lugareños sobre la técnica local de edificación y finalmente, una **memoria plástica y artesanal** presente en la expresión de esta memoria constructiva: manejo de los detalles y la inclinación de las cubiertas de palma. Todas estas Memorias que giran en torno a un elemento (cabaña) terminan por definir una **memoria vivencial** que se traduce en la metáfora del espacio como refugio, vivienda, estar, recreo y otros usos que se han dado en el tiempo; el manejo de estas memorias permite crear el **sentido de permanencia**.

<sup>189</sup> Colegio de Arquitectos del Perú. XII Bienal de Arquitectura Peruana. p.17.

## Tecnologías del medio

José Cárdenas Del Carpio ha realizado un estudio sobre la tecnología en madera y bambú, señala al respecto: *"Hoy en día es necesario reintroducir el uso de la madera en construcción, la madera es un material disponible (recurso renovable), ligero y fácil de trabajar, después del secado se le puede transportar fácilmente y realizar todo tipo de productos prefabricados. Luego de conocer las experiencias de utilización que encontramos en nuestra historia, el uso de la madera redonda en las épocas pre-inca e inca (madera utilizada principalmente en la construcción de techos) y más recientemente la utilización de madera en la época colonial.*

*Hoy es necesario retomar las experiencias desarrolladas y estudiadas a través de los siglos, principalmente en la tradición de construcción, conociendo experiencias y posibilidades existentes en nuestro medio se pueden redescubrir las ventajas de la utilización de este material, es necesario desarrollar las técnicas de construcción simples y conformes a las posibilidades, infraestructura y mano de obra"<sup>190</sup>.*

La identidad del hospedaje con su **lugar** y la **memoria** colectiva pasa por reconocer las posibilidades de los recursos materiales y las técnicas tradicionales disponibles en el territorio (en el caso de Máncora, existe una tradición constructiva en madera y caña o bambú), los cuales definen los **sistemas constructivos y las expresiones arquitectónicas auténticas**, este criterio es coherente con el carácter racional, espacial y tectónico que se ha plasmado en los hospedajes, y su acabado con la mano de obra local abre la posibilidad de obtener un resultado artesanal.



124-125-126

Proceso constructivo

<sup>190</sup> CARDENAS DEL CARPIO, José. Ensamblés en madera, redescubriendo el ensamble tradicional, una orientación en la construcción en América Latina. p.89-90.

El Jurado del VI Concurso Nacional de Calidad arquitectónica menciona al respecto: *"Utilizando **materiales y sistemas constructivos locales**, organiza los alojamientos creando una ambientación adecuada al lugar y la función: cada departamento es rodeado de áreas libres y, estando en el balcón, consigue vistas privilegiadas y privacidad. La notoriedad de los tejados ordenados rítmicamente en el paisaje resalta el ambiente recreativo de playa que el edificio pretende ofrecer, relacionándolo con el ámbito del mar a pesar de encontrarse al otro lado de la carretera. La solución mejora el ambiente urbano al revalorizar la margen oriental de la carretera y es un buen modelo de utilización de este sector"*<sup>191</sup>.

Sobre la estructura de los hospedajes, el proyectista comenta: "Se diseñó una edificación soportada por pilotis (postes de madera) unidos por vigas dobles sobre las que descansan viguetas, plataformas y paneles de madera, a los que se les practicaron pequeños rebajos para evitar esfuerzos de corte en la unión. Luego se aseguraron las vigas dobles con clavos en perforaciones pre-taladradas. Sobre éstas descansan viguetas y plataformas de madera machihembrada y los paneles de estructura de madera, los mismos que fueron recubiertos de caña chancada y tarrajeados interiormente. En el área frontal se construyó una terraza en un aparente voladizo, apoyado en dos diagonales (tornapuntas), con uniones únicamente de contacto utilizándose pernos y clavos solamente para mantener las piezas de madera en su lugar. Finalmente el techo se desarrolló en bambú que se preservó de la manera tradicional del norte, utilizándose agua de mar. A partir de la geometría propuesta, los carpinteros del lugar desarrollaron las uniones del bambú de la manera a la que ellos están habituados"<sup>192</sup>.

Sobre los **elementos** vinculados a la **tecnología** apropiada del lugar, tenemos a la estructura de columna y viga doble de madera que eleva al hospedaje del nivel del terreno, este sistema brinda estabilidad a las plataformas de madera, los paneles de madera que cumplen la función del muro, la terraza en voladizo y el techo inclinado estructurado con un sistema de cañas y cubierta de palmas. En el proyecto se reflexiona sobre cómo las experiencias locales amplían la noción de tecnología, material y técnica constructiva apropiada y al mismo tiempo racional; el correcto uso de estos aspectos no implica renunciar a crear y explorar en la arquitectura, sino que, abre el camino a una expresión auténtica que guiada por la técnica y el material, descubre su lógica y esencia. En la solución constructiva - tecnológica se evidencia el conocimiento de las cualidades de la madera, la caña y la palma, así como, un reconocimiento de la mano de obra local.

---

<sup>191</sup> Colegio de Arquitectos del Perú. VI Concurso Nacional de Calidad Arquitectónica. p.48 - 49.

<sup>192</sup> Colegio de Arquitectos del Perú. XII Bienal de Arquitectura Peruana. p.17 - 20.

## Carácter artesanal

El carácter artesanal del hospedaje está vinculado tres aspectos: la expresión de la estructura, las uniones o ensambles entre los componentes de la estructura y el acabado natural de los materiales; estos aspectos requieren de la aplicación de las técnicas tradicionales y de la mano de obra local. Sobre el ensamble, se señala que *"al concebir una obra en madera se encuentran diferentes medios de ensambles para la solución de las uniones que requiere la estructura, el conjunto de soluciones de un mismo tipo (elaboradas con los mismo principios) forman un sistema a través del cual es posible desarrollar y resolver una estructura"*<sup>193</sup>.

La arquitectura que considera el carácter artesanal como una variable en el diseño, se vincula a las experiencias y prácticas locales que se desarrollan a partir de las necesidades de una comunidad, a la vez que favorece el encuentro con la cultura local (experiencias y conocimientos), con el lugar, la memoria y la tradición.

Los elementos con un carácter artesanal parten de la búsqueda de rasgos propios del lugar y su arquitectura (lenguajes y signos) para desarrollarlos bajo la práctica artesanal del material y sus formas. Se destaca por ejemplo, los paneles de madera con un acabado de tramas de caña chancada al exterior y el techo inclinado con una estructura triangular compuesta por riostras diagonales unidas por un travesaño en forma de T invertida a la cumbre, las uniones de refuerzo están realizadas con sogas y cubierta de esterillo (trenzado diagonal) que se expresa en el interior, y finalmente, se cubre la estructura con palmas secadas que provienen de la zona.



127-128-129

Elementos con carácter artesanal

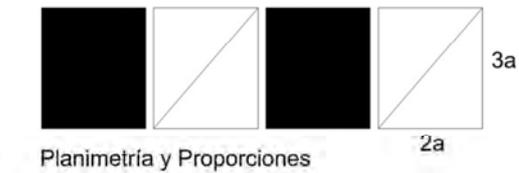
<sup>193</sup> CARDENAS DEL CARPIO, José. Ensamblés en madera, redescubriendo el ensamble tradicional, una orientación en la construcción en América Latina. p.4.

## Carácter tectónico

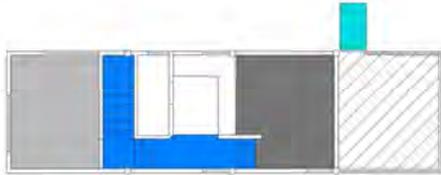
El carácter tectónico en el proyecto permite que la estructura se integre al paisaje del mar, la playa y el desierto costero; la **racionalidad** está presente en la aplicación de soluciones constructivas que definen una arquitectura pertinente para el lugar con una **expresión racional y tectónica** (relación entre materiales, sistema constructivo y expresión espacial). Esto se expresa en la relación estructura - espacio, en la capacidad que tiene de manifestar el criterio estructural con el cual ha sido concebido y la coherencia que existe en sus espacios derivados.

Se afirma el **carácter tectónico** en el correcto uso y expresión de los **elementos** presentes en su identidad arquitectónica y la memoria colectiva, resolviendo el proyecto a partir de las cualidades de la materia, de su despiece, forma y textura. En cuanto a la **racionalidad espacial**, se contemplan los siguientes espacios:

- **El espacio de llegada:** conformado por un espacio abierto y común para las tres unidades de hospedaje, desde aquí parten dos escaleras para ingresar a la terraza de cada unidad, la posición elevada de la terraza respecto al nivel del suelo, permite un control visual de la playa y el mar.
- **El espacio social:** de igual proporción al de la terraza, se caracteriza por la doble altura que lo integra con el espacio del dormitorio principal en el segundo nivel y el mobiliario que lo vincula visualmente con la cocina.
- **El espacio de circulación:** conformado por un eje longitudinal con dos desniveles antes de llegar a la escalera en forma de U.
- **El espacio de las habitaciones:** desarrolladas en los dos niveles, el primero para la habitación secundaria (con un vano para el lado posterior del hospedaje, es decir, sin vista a la playa) y el segundo que corresponde al dormitorio principal que como se ha mencionado anteriormente, presenta una mezzanine que hace doble altura con el espacio social.



● Módulo 1



Espacios

- Circulación    ● Ingreso    ▨ Terraza
- Dormitorio    ● Sala Comedor

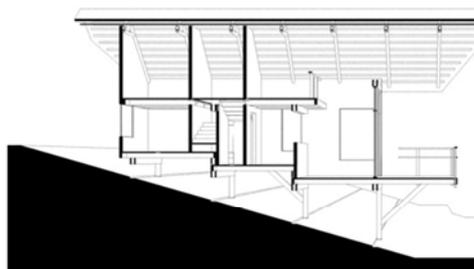


Conjunto de tres bloques desfasados

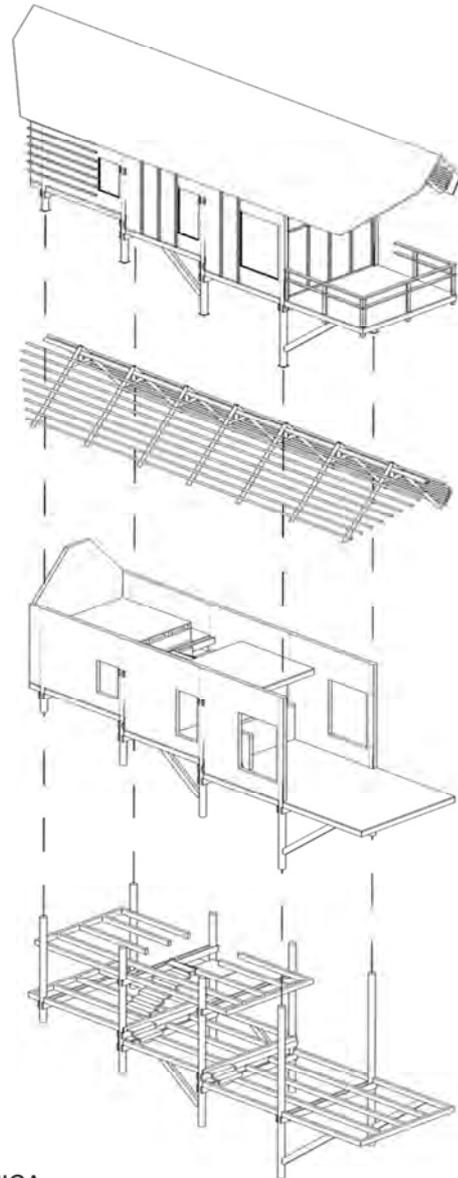


PROGRESION TECTONICA

Estructura del piso - Muros y vanos - Estructura del techo - Cubierta



Corte 1 - 1  
Espacialidad por medio de la doble altura  
Relación entre espacio - estructura - material



Perspectiva del conjunto  
Integración a la topografía y al territorio (lugar)  
Evocación de la cabaña temporal frente al mar

### 3.5. Museo de Ancón

El Proyecto se desarrolla en el balneario de Ancón, departamento de Lima en la costa central del Perú. El paisaje natural está conformado por el mar, la bahía y el desierto costero de la zona norte de Lima. Como sitio, ha sido ocupado en diferentes periodos de tiempo (desde las culturas prehispánicas hasta el balneario contemporáneo), por lo que, también existe un paisaje urbano conformado por el malecón, la plaza, las casas de playa y los edificios frente al mar.

El clima es cálido durante la mayor parte del año, salvo en el periodo de invierno donde la humedad y el enfriamiento de las aguas del mar generan un ecosistema de lomas que transforman la imagen del desierto costero. La bahía de Ancón está delimitada físicamente por cerros y laderas donde se desarrolló una cultura cuya antigüedad nos remonta a Chavín y que ha sido ocupada sucesivamente por las culturas Lima, Wari, Chancay e Inca, como testimonio queda el complejo arqueológico de la Necrópolis de Ancón (cementerio prehispánico con tumbas y fardos funerarios emplazados en el cerro).



131-132-133  
Playa y Balneario de Ancón en Lima

El Museo de Ancón fue realizado en el 2001, por el arquitecto Guillermo Málaga; un proyecto destinado al Museo de Sitio de los restos arqueológicos, y justificado por su cualidad funcional (Museo), histórica (Cultura Prehispánica), natural (Paisaje marino) y física (Posición en el territorio). El planteamiento responde a un conjunto de volúmenes macizos integrados por una plaza y desniveles que siguen la topografía del terreno. A través del análisis se reflexionará y comprenderá el papel que juega cada una de las variables en el proceso de diseño y el resultado final del edificio en su relación con la arquitectura regional peruana.

## Lugar

Los elementos que conforman el **paisaje natural** son el mar, la playa, las laderas que en el extremo sur conforman un promontorio pronunciado, los arenales del desierto costero y el valle de Ancón, asimismo, la topografía del terreno permite que desde las partes altas de las laderas se domine visualmente todo el balneario. Los elementos que conforman el **paisaje urbano** son el balneario, el malecón, la trama acondicionada a la topografía del terreno, los espacios urbanos como la plaza de la Iglesia San Pedro, siendo éste, el espacio que vincula al proyecto con la playa y el balneario, a través del camino que asciende a la ladera.

Guillermo Málaga comentó en 1988 sobre la arquitectura peruana en ese momento: *“Creo en principio que la arquitectura no puede ser rotulada como peruana, no de otros lugares, porque ella trasciende estas localizaciones, una arquitectura que es practicada con seriedad en el Perú no podrá librarse de asumir el **bagaje cultural ni el derecho que ha representado su realización**”*<sup>194</sup>. Se evidencia la importancia de la pluriculturalidad del Perú, la cual condiciona en cada lugar una respuesta que por *“derecho”* - como lo menciona el arquitecto - compromete al proyecto con el entorno entendido en su aspecto físico y cultural (lo que ahora se entiende como la esencia del **lugar** y la existencia de **permanencias** y **memorias** en el tiempo).

Sobre el valor y la esencia del lugar que se recoge para transmitirlo en el proyecto, se señala que *“el recorrido está pensado creando un ritual, el atrio de ingreso se destaca del entorno natural con la contundencia de la superficie del piso en desnivel, unidos mediante la rampa.”*



134-135-136  
Proyecto y Complejo en Paramonga

<sup>194</sup> Revista Huaca, Número 02. Año 1988. Mes de Abril. Conversación con Málaga. p.33 - 39.

*“La escalera es el preámbulo a un patio de ingreso donde la escala y el contraste entre arquitectura (muros) y naturaleza (árbol - cielo - arenal), preparan el ingreso a la sala de exhibición donde los objetos asumen un rol protagónico teniendo el espacio arquitectónico como escenario silencioso, animado por los rayos de luz natural y artificial. En el nivel inferior, y en una escala cuidadosamente trabajadas se sitúan los ambientes internos del museo, desde el exterior, la visión del edificio es a través de volúmenes, muros y superficies, trabajadas a partir de las necesidades interiores y expresado en el contexto de los arenales del entorno”<sup>195</sup>.*

El proyecto se integra al paisaje al apropiarse de la topografía y la naturaleza del desierto a través de volúmenes adaptados a los desniveles (reinterpretación de la arquitectura de adobe del periodo prehispánico) y el emplazamiento en una zona elevada de la ladera (posicionamiento para dominar visualmente el territorio y direccionar la visual hacia la puesta del sol desde un espacio abierto como en las edificaciones prehispánicas de la costa). Comprender el lugar parte de conocer sus elementos y el valor de cada uno de ellos como individualidad y conjunto (la ladera, el desierto, el mar, el balneario, los restos arqueológicos). El lugar acumula memoria a nivel formal, espacial y cultural en un sentido amplio que une el pasado prehispánico y el presente del balneario a través de elementos que reflejan esta memoria y experiencia, siendo articulados en el desarrollo del proyecto para permitir la relación entre **lugar** y **permanencia**.

El **lugar** entendido como espacio físico se lee como la integración de dos paisajes (natural y urbano) donde resaltan los referentes prehispánicos, la topografía de la ladera, el carácter del balneario y de la playa; estos elementos se incorporan en cada experiencia espacial y constructiva del proyecto. Comprender la dimensión física del Lugar es una experiencia previa al reconocimiento de los elementos que han acumulado la memoria y el sentido de permanencia en el tiempo.



137-138-139  
Vista del Balneario desde la plaza de ingreso

<sup>195</sup> Revista Diseño y Escala. El Museo de Sitio en Ancón. Número 03. Año 01. p.13 - 14.

## Memoria

Superado el tema de la inserción en la morfología paisajística, el arquitecto asume una serie de elementos que considera parte de la esencia del lugar, en este caso, es el pasado prehispánico de la costa y sus edificaciones de adobe las que configuran los elementos que han acumulado permanencias en la **memoria colectiva**. Entonces se aprovecha la función del edificio (museo de sitio y centro de investigación de restos arqueológicos) para evocar el "ritual" del recorrido a través de plataformas superpuestas que se conectan con los volúmenes macizos por medio de rampas, patios, desniveles y escaleras.

Debemos mencionar que en el tiempo de construcción del proyecto, la ocupación física de Ancón se limitaba al Balneario, esto generó la percepción de un paisaje urbano que ocupaba el litoral y de un paisaje natural conformado por los cerros y laderas que circundaban la playa.

De igual manera, la memoria que se tenía respecto a las cualidades espaciales de los edificios prehispánicos de la costa estaba influenciada por los trabajos de restauración en Puruchuco, Pachacámac y Paramonga. Los estudios relacionados a estas edificaciones permitían conocer la volumetría, el sentido de la circulación, el recorrido, el carácter del espacio abierto y los efectos de luz en el espacio interior.

La finalidad del proyectista es perpetuar la arquitectura con elementos cuyo uso escapa de la repetición mimética para trabajar el tema de la alusión y la metáfora. Mientras la repetición se agota, la alusión creativa define puentes que garantizan la continuidad de la memoria y el sentido de permanencia.



140-141-142  
Proyecto y Referente Prehispánico

La **memoria** y **sentido de permanencia** definen las características arquitectónicas del proyecto en el tema del volumen, del espacio, la escala y la proporción; en el Museo de Ancón se manifiesta una **memoria física** que es tomada de los edificios prehispánicos de la costa. Partimos entonces de la posición en la zona elevada del cerro para generar un espacio abierto (**Elemento de memoria**) desde el que se domina todo el territorio (apropiación física) y se observa la puesta del sol (apropiación mágico – religiosa), desde este espacio se accede a una plataforma por medio de la rampa (**Elemento de memoria**) y a través de una escalinata flanqueada por muros altos (**Elemento de memoria**) se genera el ingreso.

Luego del ingreso, se genera un espacio abierto que articula el acceso a la Sala y al Patio de investigadores ubicado en la planta baja. Este es un espacio cerrado y delimitado por tres volúmenes de diferentes alturas (**Elemento de memoria**), su conexión con la planta alta se a través de una escalinata flanqueada por muros con la finalidad de dotarla de protagonismo (**Elemento de memoria**), asimismo, con la disposición de los volúmenes se oculta visualmente la salida del patio hacia la plaza de ingreso (**Elemento de memoria**).



El volumen de la Sala de Exhibición es trabajado como una serie de plataformas superpuestas y desfasadas para evocar al edificio piramidal y escalonado (**Elemento de memoria**). Debido a este tratamiento volumétrico se genera un espacio interior asimétrico en planta de diferentes alturas, lo que es aprovechado para contar con iluminación cenital a través de ductos o pozos de luz y vanos horizontales.



La masividad y acabado de los muros de adobe se evoca a pesar del uso de otro material, asimismo, la tonalidad de los mismos pertenece a los colores usados en las edificaciones prehispánicas de Lima (**Elemento de memoria**). Estos elementos de Memoria que han sido reinterpretados otorgan un sentido de permanencia del proyecto y su integración con el Lugar.



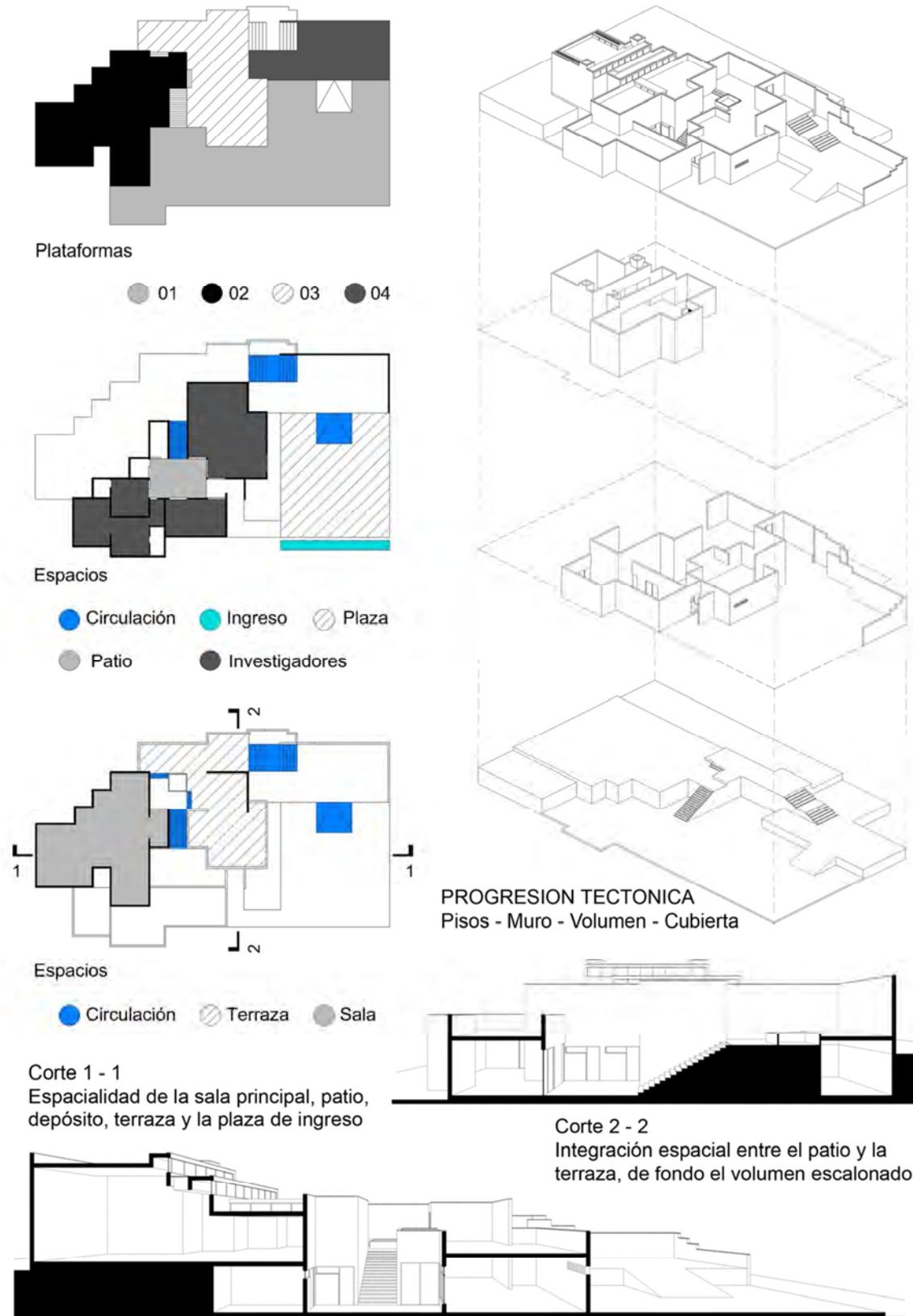
143-144-145  
El proyecto y los elementos de memoria

## Carácter tectónico

El **carácter tectónico** en el proyecto permite que la estructura se integre al paisaje del desierto costeño y del balneario; la finalidad del diseño es reinterpretar la arquitectura prehispánica de la costa en cuanto a forma y expresión constructiva del adobe (busca expresar la masividad de los muros y los volúmenes escalonados de adobe con el empleo de albañilería y cemento) y de la piedra (uso natural del material o empleo del enchapado para pisos). El resultado genera una relación particular con un territorio que tuvo en el pasado un sentido místico (la necrópolis que mira el ocaso desde la ladera), por lo que, la masividad del adobe, la proporción de llenos y vacíos, la austeridad de ornamento y la abstracción espacial contribuyen al desarrollo de una expresión contemporánea inspirada en el pasado pero propositiva en su espacio y tiempo.

Vinculado al tema de lo tectónico aparece el de la **racionalidad espacial**, sobre el que se definen las cualidades para cada espacio y su importancia para el edificio, se debe acotar que la secuencia espacial y el carácter de cada espacio están vinculados a la espacialidad de los templos prehispánicos de la costa, en el edificio existen los siguientes espacios:

- **El espacio de llegada:** conformado por una plaza abierta al paisaje y de proporciones regulares, desde aquí se asciende por medio de una rampa central a un primer desnivel (espacio delimitado por muros de diferentes alturas en sentido escalonado) desde el que parte una escalinata de piedra (perpendicular a la rampa) al ingreso flanqueado por muros.
- **El espacio de recepción:** conformado por una terraza elevada y abierta al paisaje por un lado y cerrada por los volúmenes escalonados del edificio, desde aquí se desciende por unas escalinatas al ingreso a la sala de exhibición o al patio de investigadores en el primer nivel.
- **El espacio del patio:** espacio cerrado y delimitado por volúmenes de diferente altura (evoca al patio hundido y conectado al conjunto por una circulación vertical), presenta una escalinata flanqueada por dos muros que se comunica con la terraza. Desde este espacio se ingresa a la sala de investigadores, al depósito y a los servicios del Museo.
- **El espacio de la sala:** cerrado e iluminado cenitalmente por vanos a modo de franjas horizontales y teatinas, su espacio interior es el resultante de asociar tres volúmenes yuxtapuestos y escalonados en sentido horizontal y vertical, el resultado es un espacio interior desde el que se leen diferentes percepciones e incluso se genera un recorrido que desvía la atención hacia el frente, hacia arriba y hacia los lados.



## Color

Esta variable está vinculada con el manejo de materiales, formas, lenguajes y los propios colores del **lugar** (gama cromática de los templos prehispánicos de la costa que genera la identidad de los pobladores con la arquitectura del pasado y se mantiene vigente con el uso de ciertas tonalidades heredadas y resguardadas en las tradiciones y costumbres locales). La procedencia del color viene del **lugar** y la **memoria colectiva** a través del **tiempo**, en el caso del Museo de Ancón, el **color** adquiere dos dimensiones para vincularse con el lugar y permanecer en la memoria de su gente: el **color del paisaje** y el **color de las superficies coloreadas**.

El **color del paisaje** proviene del desierto, el mar, la playa y la luminosidad, los tres primeros conforman una gama cromática sobre lo que existe en el lugar y el cuarto constituye una cualidad única que une el tema del **color** al de la **luz** (efectos de luz y sombra) en exteriores (la plaza, las terrazas a desnivel, la escalera flanqueada por muros altos y el patio cerrado) e interiores (espacio de la sala de exhibición).

El **color de las superficies coloreadas** está referido a las tonalidades del amarillo para los exteriores y el blanco para interiores, ambos colores fueron usados en los restos arqueológicos de la cultura Lima. Debido a las publicaciones sobre estos complejos se conocía que los edificios se pintaban en colores como el amarillo, rojo, negro, blanco y ocre predominantemente. Junto al amarillo de los muros exteriores y el rojo del ladrillo para el coronamiento del muro, se optaba en los interiores por el blanco debido a que los efectos de la luz cenital a diferente altura permiten la creación de diversas tonalidades de dicho color.



147-148-149  
Tonalidad de amarillo en el proyecto  
Manto Chancay (Cultura Lima)

### 3.6. Hotel La Posada del Puente

El Proyecto se desarrolla en la ribera norte del río Chili, distrito de Yanahuara, ciudad de Arequipa, departamento de Arequipa en los andes del sur del Perú. El paisaje natural está conformado por el río Chili, la campiña arequipeña y los nevados Misti, Chachani y Pichu Pichu. Por otro lado, el paisaje urbano está integrado por la trama ortogonal del centro histórico de la ciudad (declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO por su arquitectura religiosa y civil del periodo virreinal y republicano en conjunto con sus espacios urbanos) y la trama orgánica de los distritos de Yanahuara y San Lázaro que se adecuan a la topografía del lugar.

El puente Grau conecta la ciudad con el distrito de Yanahuara, en las riberas del río se genera una ladera natural que ha sido trabajada para crear alamedas y centros de esparcimiento. El clima es seco y semi-árido, por su posición se evita el rigor del invierno y el verano, caracterizándose por sus días diáfanos y templados, humedad media, precipitaciones escasas y vientos locales denominados brisas de montaña (NE) y brisas del valle (SO).



150-151-152  
Paisaje natural y urbano en Arequipa

El Hotel fue realizado en 1987, por el arquitecto Álvaro Pastor Cavagneri; un proyecto destinado al hospedaje de descanso en un paisaje natural formado por la ladera de tres desniveles pronunciados y la ribera del río, pero vinculado con el centro histórico de la ciudad debido a su posición física y a las visuales que se obtenían de la misma; el planteamiento responde a cuatro volúmenes integrados a la topografía del lugar. A través del análisis se reflexionará y comprenderá el papel que juega cada una de las variables en el proceso de diseño y el resultado final del edificio en su relación con la arquitectura regional peruana.

## Lugar

Los elementos que conforman el **paisaje natural** son el río, la ribera, la vegetación y la luminosidad particular del cielo arequipeño, de marco de fondo se ve la transición progresiva entre la ciudad y la campiña. Debemos acotar que el río Chili alberga a un ecosistema que ha sido preservado por los ciudadanos, por lo que, existen proyectos que aprovechan el potencial del río en su aspecto paisajístico y se ubican a la largo de sus riberas. El proyecto se emplaza en tres plataformas naturales de pendiente pronunciada y vegetación frondosa, en una de ellas se ha desarrollado la alameda de ingreso y en las restantes el desarrollo del Hotel.

Los elementos que conforman el **paisaje urbano** son el puente Grau, la trama del centro histórico, el conjunto religioso de Santa Catalina, la plaza principal de la ciudad con sus edificios representativos y los distritos de Yanahuara y San Lázaro; por tanto, el proyecto se emplaza en un terreno donde actúan los elementos del paisaje natural pero que al mismo tiempo se vincula con un sector de la ciudad que alberga elementos urbanos donde se ha ido depositando la identidad, la cultura y la memoria del **lugar** a través del tiempo.

Sobre las ideas y valores constantes en la arquitectura, Álvaro Pastor comenta: *"Tres son los puntos a respetar: el programa, el sitio y nosotros mismos. El aporte de cada uno es importante, nos inculcamos madurar, reflexionar, imaginar y discutir el hecho arquitectónico antes de iniciar los primeros bosquejos. La metodología de diseño es muy variada, hoy mucho más racional, se cultiva en la oficina la reflexión y la imaginación antes de plasmarlo en el papel"*<sup>196</sup>.



153-154-155

El proyecto y su relación con el Río Chili

<sup>196</sup> Tomado de la Entrevista realizada por el Grupo ESPACIO 24.

Como lo ha mencionado, el **sitio** debe ser comprendido para reflexionar sobre el proyecto a trazar, sin dejar de lado el programa y al arquitecto mismo, Acota también que *“realizar arquitectura se logra con un sin número de ingredientes... sitio, clima, tecnología, cliente, economía y otros. El resultado debe ser siempre noble y bello. Obviamente la función es inherente a la Arquitectura”*<sup>197</sup>.

El lugar como espacio físico, une el paisaje natural y urbano en un escenario en el cual se desarrollan múltiples manifestaciones culturales y factores determinantes para el proyecto; la arquitectura se integra al lugar, recoge sus características formales, espaciales y culturales (reflexión de la noción del tiempo y la existencia de elementos físicos que acumulan la memoria y evocan las permanencias del territorio) y afirma la presencia de estos elementos y condiciones en ella misma.

En Arequipa existen elementos propios del **lugar** que van de la pequeña a la gran escala, desde la calle, la plaza, el edificio civil y religioso hasta la ciudad, la trama y el centro histórico. Son estos elementos los que definen las condiciones esenciales en la propuesta arquitectónica, a pesar de la diferencia de dimensión y connotación al momento que cualifican al lugar.



Comprender el territorio natural y urbano parte de la capacidad de conocer los elementos que conforman el paisaje y el valor de cada uno como singularidad y como parte de un todo (el río, la ribera, la vegetación, la luminosidad, el puente, la luminosidad y la trama del centro histórico y los barrios de Yanahuara y San Lázaro).



En el proyecto materializa la integración y armonía que existe entre dos paisajes que tienen cualidades de un peso significativo y particular. Constituye una experiencia sobre cómo sintetizar la esencia de cada paisaje a través de la evocación de la **memoria** y el **sentido de permanencia** que se ha ido depositando en el **lugar**.



156-157-158

El Proyecto y su relación con la ciudad

<sup>197</sup> Tomado de la Entrevista realizada por el Grupo ESPACIO 24.

## Memoria

Las características del lugar están asociadas a condiciones objetivas y subjetivas propias de la evolución arquitectónica y urbana de la ciudad, y su relación con el río Chili. El **lugar** supera su dimensión física para que pueda ser aprehendido como acumulación de tradiciones y memorias (un nexo tangible está constituido por el centro histórico con sus calles, espacios y edificaciones representativas, y los barrios tradicionales que se integran a la topografía, la ribera del río y la campiña). La arquitectura reflexiona sobre el valor del pasado y el presente, y poder fijar las **permanencias del lugar** que están presentes en la **memoria colectiva**.

La **memoria** y el **sentido de permanencia** define las características arquitectónicas en lo referido al volumen, el espacio, la escala y la proporción; en el proyecto se manifiesta una **memoria física** que está presente en cinco elementos.

El primer elemento es el **posicionamiento y el trazado** según la cosmovisión andina y su relación entre arquitectura y lugar; en este caso la estructura arquitectónica respeta la morfología del terreno sobre el cual se levanta y busca una integración que evoca la experiencia de los andenes que se adecuan a las pendientes y la topografía. En el proyecto, los volúmenes se integran por apropiación de las curvas de nivel de las laderas naturales y por el empleo de espacios de transición entre los niveles, de manera que, se percibe un recorrido fluido y *"natural"* en el terreno.

Un segundo elemento es la **masividad de los volúmenes**, una cualidad definida por la técnica constructiva y por el uso de un material local: el sillar, un elemento que es representativo y tradicional en la ciudad.



159-160-161  
El proyecto y sus referentes de Memoria

A través del tiempo, el sillar ha pasado de ser un material a un elemento en el que se ha depositado la memoria constructiva y expresiva de la ciudad. Destaca el carácter masivo debido a las condiciones telúricas del territorio, por tanto, los muros debían tener un ancho considerable para ejercer una función portante mientras las cubiertas consistían en bóvedas de cañón con relleno que aligeraba la carga muerta y con la pendiente adecuada para las precipitaciones. De igual manera, se empleaba el material en arquerías, gradas y patios.

El tercer elemento está conformado por la combinación del arco, la bóveda, el contrafuerte, la crujía alta, el corredor y el patio; la proporción, carácter y expresión de estos componentes en la arquitectura imprime una cualidad propia que genera la identidad del habitante con su paisaje urbano. En el proyecto se supera la evocación superficial de los mismos para reinterpretarlos y dotarlos de un papel esencial en el planteamiento del proyecto. Los dos elementos restantes son el color presente en las tonalidades de los muros de sillar (blanco principalmente y rosa en algunos casos) y el acabado de los muros con una gama de azules y rojos que contrastan con el cielo y la campiña; y la luminosidad que crea una atmósfera particular en el espacio y la arquitectura.



La presencia de estos elementos genera una **memoria cultural** visible en el valor y de la ciudad y su paisaje natural, como resultado se obtiene un proyecto que es consciente de su Lugar y del Sentido de Permanencia que éste alberga y crea a través del tiempo para perdurar.



Finalmente, ambas memorias son posibles porque existe una **memoria vivencial** de los habitantes en relación con su sentido de identidad para reconocer y valorar su cultura y las cualidades de sus espacios y edificios donde habitan. La presencia de estas memorias y sus elementos en el Hotel La Posada le permiten integrarse, permanecer y perdurar en el Lugar.

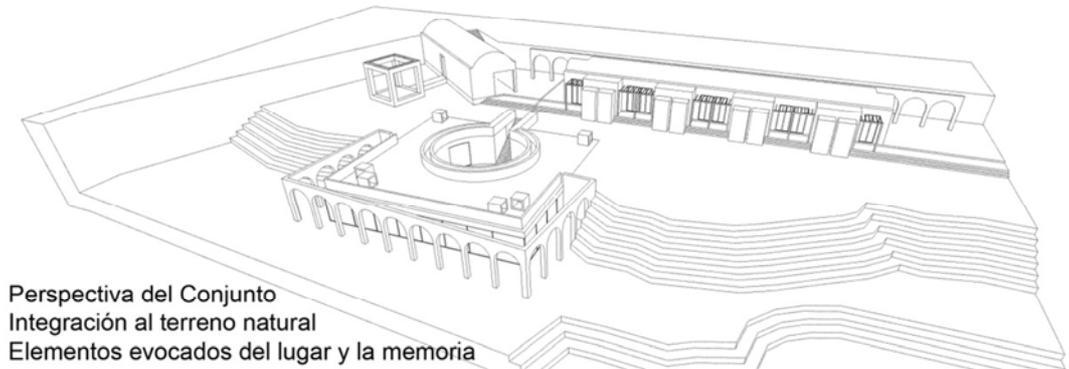
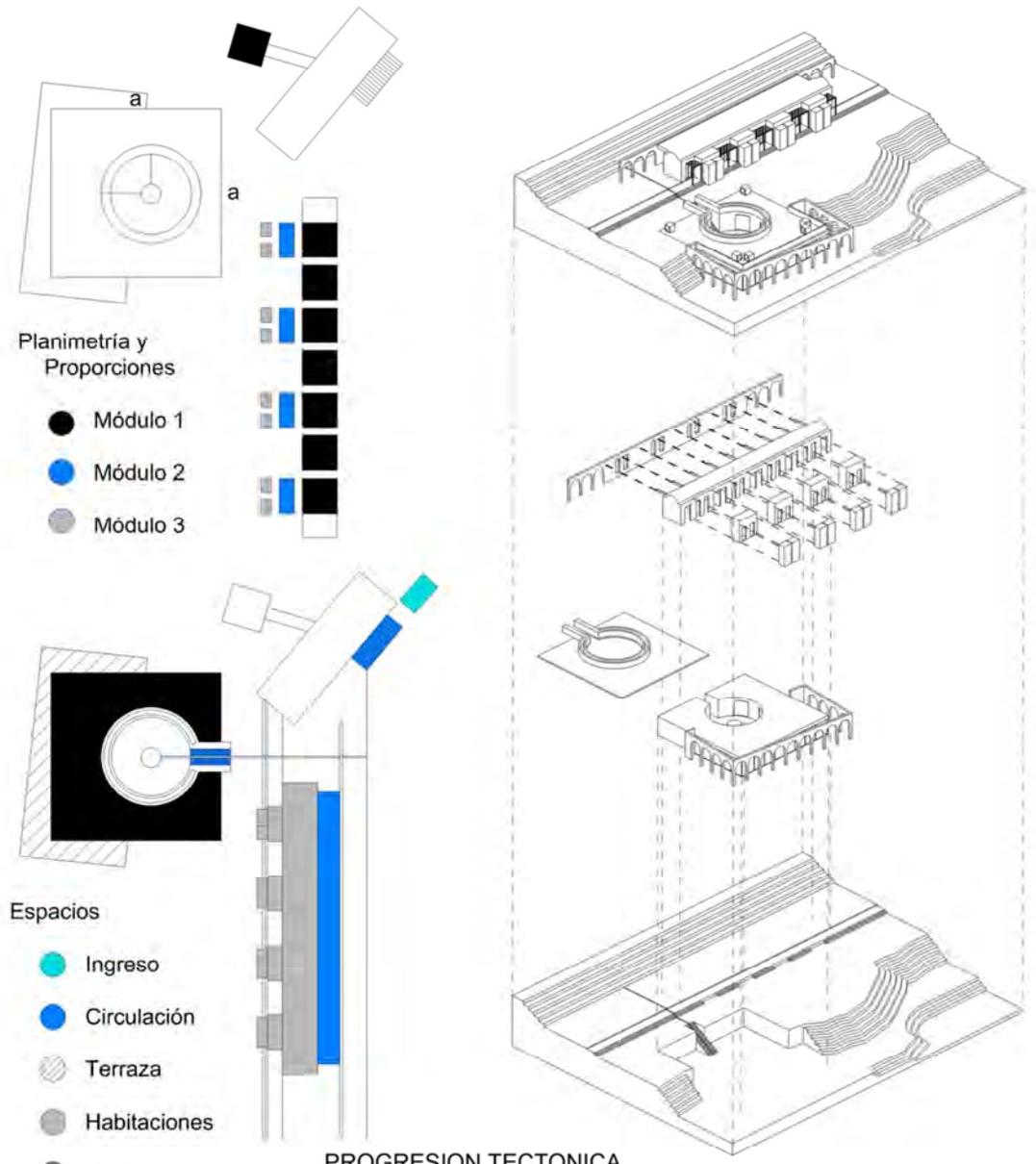


162-163-164  
El proyecto y los elementos de Memoria

## Carácter tectónico

El **carácter tectónico** permite que la estructura se integre al paisaje del río y de la ciudad, se expresa en la relación entre estructura y espacio, y en cómo el edificio manifiesta el criterio estructural y la coherencia de sus espacios derivados de éste; en este caso, son los elementos de la **memoria** los que afirman el **carácter tectónico**. La masividad del volumen es definido por la técnica constructiva del sillar y ha generado una relación entre estructura y espacio muy particular, derivando en elementos como el arco, la bóveda, el contrafuerte, la crujía alta, el corredor y el patio, lo mismo sucede con la luminosidad y el color tomados de la memoria cultural y vivencial de la ciudad. Justamente, la racionalidad espacial está presente en la unión de estos elementos y en la expresión de estos dentro del objeto arquitectónico, definiendo una arquitectura pertinente para el lugar con una **expresión racional y tectónica** (relación entre materiales, sistema constructivo y expresión espacial). Se afirma el **carácter tectónico** en el correcto uso y expresión de los **elementos** presentes en su identidad arquitectónica y la memoria colectiva, resolviendo el proyecto a partir de las cualidades de dichos elementos. Sobre la **racionalidad espacial**, se definen los siguientes espacios:

- **El espacio de llegada:** abierto y conformado por una alameda en la parte alta de la ribera del río, desde donde se desciende por una escalara a los corredores de los tres volúmenes longitudinales de las habitaciones.
- **El espacio entre volúmenes:** abierto y flanqueado por muros de sillar, sirve como acceso a los corredores de las habitaciones y como nexo con la terraza intermedia del conjunto.
- **El espacio de las habitaciones:** conformado por los corredores delimitados por arquerías y un volumen de carácter macizo con bóveda de cubierta, hacia la terraza se modela un volumen de transición entre las habitaciones y los jardines, y se adosa un volumen dividido por una línea de corte.
- **El espacio del restaurant:** patio circular hundido al que se accede a través de una escalera dividida por una línea de corte, alrededor de este espacio se genera una forma cuadrangular para el restaurant (espacio abierto al paisaje del río y que evoca el estar en un abrigo natural del terreno).
- **El espacio de la ribera:** abierto y conformado por la terraza natural inferior y el cuarto volumen de habitaciones (forma vertical con tratamiento similar al de los volúmenes longitudinales), destaca un espacio triangular que sobresale del terreno y se integra con un tratamiento de jardines en su cubierta como sucede en el caso del espacio del restaurant que se conforma un mirador integrado a la terraza natural intermedia.



## Color

Como se ha mencionado, el **color** se vincula con la expresión de los materiales, la forma y las tonalidades usadas en el lugar y resguardada en la **memoria colectiva** de una localidad; en el caso de Arequipa, la **tradición constructiva del sillar** (material local que ha generado un sentido de identidad por lo que representa para sus habitantes) se ha unido a las **expresiones de color** plasmadas en las principales edificaciones de la ciudad a través del tiempo (derivadas de las tonalidades de los trajes típicos empleados en las fiestas y carnavales) y a la particular **luminosidad del lugar** (cualidad única para cada territorio).

Hablamos entonces de la existencia de un **color del paisaje**, proveniente del río, la campiña, la ciudad y la luminosidad; el "verde" de la campiña es el contraste para los colores del centro histórico de la ciudad, y la luminosidad se vincula a los efectos de luz y sombra sobre el sillar y las superficies de color en la arquitectura.



Existe también el **color de la arquitectura**, referido a la expresión natural del **material** (sillar) y permite la presencia de los colores blanco (en la mayoría de casos) y rosa, ambos con variedad de tonalidades debido al efecto de la luz. Entonces el color blanco y su variedad de tonalidades conforman la imagen cromática en la memoria de la ciudad (esto ha originado el apelativo de la ciudad blanca). Con respecto al color que acompaña al sillar, se ha creado una tradición respecto al uso de ciertas tonalidades en Santa Catalina, presente en la elección de rojos, azules, rosados, violetas y naranjas muy intensos en contraste con el blanco como los colores para las **superficies coloreadas**.



166-167-168-169  
Colores del lugar aplicados en el proyecto

### 3.7. Capilla de la Reconciliación

El Proyecto se desarrolla en el distrito del Cercado de Lima, departamento de Lima en la costa central del Perú. El paisaje urbano está conformado por el Centro Histórico (declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO por su arquitectura religiosa y civil del periodo virreinal y republicano en conjunto con sus espacios urbanos), la trama ortogonal, la escala y proporción de sus calles, la incursión de vías nuevas como la Avenida Tacna y la presencia de edificaciones contemporáneas de proporción y escala diferente al de la ciudad tradicional.

Las riberas del río Rímac y el cerro San Cristóbal conforman el paisaje natural de la ciudad, asimismo, existe una relación con el barrio del Rímac (ubicado en la otra ribera del río) desde su creación, por esta razón, el río tenía otra connotación para la ciudad. El clima es particular debido a la ausencia de precipitaciones, el alto nivel de humedad y la persistente cobertura de nubes. La sensación térmica es la de un clima tibio sin excesivo calor, con inviernos húmedos y veranos cálidos a pesar de su posición geográfica.



170-171-172  
Centro Histórico de Lima

La Capilla fue realizada en 1992, por los arquitectos Oscar Borasino y José Vallarino; un proyecto destinado al Sacramento de la Reconciliación y la oración debido a la afluencia de fieles al Conjunto de Las Nazarenas. El planteamiento se basa en un volumen longitudinal cubierto con una bóveda de cañón que se integra por una doble fachada, dos atrios y un patio con el conjunto y su entorno. A través del análisis se reflexionará y comprenderá el papel que juega cada una de las variables en el proceso de diseño y el resultado final del edificio en su relación con la arquitectura regional peruana.

## Lugar

Los elementos que conforman el **paisaje urbano** son la morfología de la ciudad (las edificaciones civiles y eclesiásticas del periodo virreinal y republicano en contraposición con las propuestas del periodo moderno, la calle tradicional con una escala, atmósfera y proporción contrapuesta a las vías modernas insertadas como el caso de la Avenida Tacna), el Conjunto de Las Nazarenas (conformado por la Iglesia y el Monasterio de las Madres Carmelitas Descalzas Nazarenas para el culto al Señor de los Milagros) y la Plazuela (espacio previo al ingreso a la Iglesia y nexos físico entre la arquitectura y la ciudad).

Al respecto del Lugar en su aspecto físico y sus elementos de memoria (recogidos de sus características formales, espaciales y culturales) a través del tiempo, se señala que *"el espacio urbano, declarado ambiente monumental por la iglesia y una casona republicana, se pierde en la desproporción de la Avenida Tacna y sus edificios despersonalizados. El concepto adoptado busca completar la volumetría urbana y servir de marco a la iglesia, separándose para permitir la apreciación completa del monumento, a la vez que, busca sugerir la continuidad a través del zócalo de piedra, presente con las molduras y almohadillado en la iglesia, bruñado y cincelado en la capilla.*

*La riqueza expresiva de la arquitectura histórica de la ciudad debía tener un equivalente contemporáneo, el trabajo con una doble fachada con dos temas distintos pero complementarios a los que se sumaba el movimiento del observador, multiplicaban los efectos, sin recurrir simplemente al tema decorativo"<sup>198</sup>.*



173-174-175

El proyecto, la plaza y el espacio histórico

<sup>198</sup> BEINGOLEA, José. *Conversación con Borasino y Vallarino*. Revista Diseño y Escala. Año 1. N°1. p.12.

Por su posición física dentro del territorio, el proyecto es el nexo entre una calle tradicional de la ciudad (sentido de escala y proporción urbana de acuerdo a la altura de las edificaciones residenciales que representaban la horizontalidad en contraposición con la verticalidad que generaban las torres de las iglesias, los claustros y monasterios de Lima) y la avenida moderna (vía de sección mayor al de las calles de la zona, acompañada por edificios en altura que rivalizan y desproporcionan el sentido de escala y perfil de la ciudad). Como un **elemento** de integración surge la **plaza**, cuya proporción y escala es equidistante del **espacio histórico** y el **espacio moderno**, de esta manera, el encuentro de ambos espacios se genera por un espacio de transición que mengua la alteración que ha provocado la avenida Tacna en ese sector del centro histórico-

En la Capilla la respuesta física hacia ambos espacios se da a través de una separación que al mismo tiempo se integra a ambas, en el caso de la Avenida Tacna, se crea una doble fachada para aislarla acústicamente del bullicio exterior y generar la iluminación para el espacio de la sala ubicada en el sótano, hacia el lado del conjunto Nazarenas, se integra por la creación de un patio que sirve de transición entre ambas construcciones y permite la generación de un atrio de Ingreso a la Capilla desde la Iglesia y un espacio de acceso a la Iglesia a la altura del Altar Mayor. El proyecto acompaña al conjunto de las Nazarenas y maneja una escala y proporción que evita rivalizar con la iglesia y que termina siendo una forma que evita el contacto del conjunto religioso que proviene del **espacio histórico** con el **espacio moderno**.

Asimismo, destaca la búsqueda de crear una atmosfera propias del rito que se vive en las iglesias del centro histórico, con sus escenarios y manifestaciones culturales que se retoman, el resultado logra que se respire la misma atmosfera y se lee la memoria del espacio eclesiástico de Lima en la nueva Capilla.

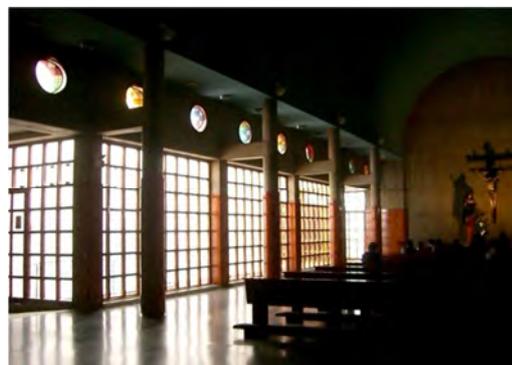


176-177-178  
El proyecto, la plaza y el espacio moderno

## Memoria

El sentido de memoria se toma, partiendo de la atmósfera de la iglesia colonial en Lima; producto del espacio, el volumen, la masa, los elementos compositivos, la luz, el color y principalmente por el rito y las dinámicas que se practican en el templo. Todas estas cualidades se han ido sumando en el espacio de las iglesias a través del tiempo y han generado una memoria colectiva que los proyectistas buscan desarrollar en la Capilla, que sin dejar la expresión propia de su tiempo, incorpora cualidades espaciales acompañadas de elementos como la bóveda, el atrio, los óculos, las columnas y el recorrido procesional en sus espacios.

Al respecto de los elementos retomados y reinterpretados para recrear un rito propio de la función que se desempeña y del carácter religioso de mucha fuerza por la devoción de toda una ciudad hacia el Señor de los Milagros, se señala que *"El volumen sólido de proporciones muchas veces ensayadas en el diseño, debía encontrar su expresión propia y mostrar su relación funcional con la iglesia. El resultado fue la presencia de grandes vanos rítmicos que dejan ver sucesivos planos de elementos cuya intensidad se modifica con el movimiento del observador, la profundidad del volumen y la densidad de los componentes se evidencian para definirse en el lenguaje de lo que se reconoce como motivo de la arquitectura histórica religiosa. Las ventanas redondas encuentran su parentesco con sus similares en tamaño de la bóveda de la iglesia, los cuadrados pequeños de las rejas se hermanan con la tradición de velos y celosías y la cornisa de piedra, con los remates tradicionales de toda la edificación virreinal y republicana limeña"*<sup>199</sup>.



179-180-181

Atmósfera de la iglesia limeña en la capilla

<sup>199</sup> BEINGOLEA, José. *Conversación con Borasino y Vallarino*. Revista Diseño y Escala. Año 1. N°1. p.12.

La **memoria** y el **sentido de permanencia** define las características arquitectónicas del proyecto en el tema del volumen, del espacio, la escala y la proporción; en el proyecto se manifiesta una **memoria física** que está presente en la tipología y sus detalles (la forma y escala del volumen respecto de la iglesia, su grado de cerramiento, la bóveda de cañón como cubierta, el atrio entre la capilla y la iglesia, el atrio entre la capilla y la avenida, el manejo de la luz a través de la iluminación de los óculos, los confesionarios que aluden a la capilla hornacina de los templos limeños, y la escala del espacio interior). Existe una **memoria cultural** visible en el valor del conjunto religioso y lo que representa como legado de la tradición y el fervor en la ciudad. Aquí es donde los proyectistas asumen el compromiso de darle al nuevo edificio las cualidades que le corresponden a un espacio destinado a la oración y al mismo tiempo responder con la creación de percepciones propias del rito que se dan en una iglesia del centro histórico.

La noción de lugar está asociada al de la memoria a través del conocimiento y reflexión de las características físicas, morfológicas, tectónicas, como al carácter, la tradición y la historia del contexto; es decir, desde la esencia misma del lugar. Bajo este criterio, el proyecto se inserta en el contexto leyendo la morfología urbana, vale decir, aprovecha que su posición física le permite contar con un espacio público que amortigua el encuentro entre la calle tradicional con sus elementos de memoria, tradición, cultura y rito; y la avenida contemporánea que trae modernidad sin considerar las cualidades del lugar. Sin embargo, también se asumen algunos elementos que forman parte del carácter del lugar, de su tradición constructiva y espacial. Los dos maneras como el proyecto se integra con el lugar y la memoria permiten crear una relación de identidad con el medio y su cultura; una arquitectura propositiva en términos de forma, materia y espacio; capaz de identificar y reconocer las cualidades y particularidades que hacen posible dicha relación.



182-183-184  
Elementos de la memoria en el proyecto

## Carácter artesanal

El carácter artesanal de la Capilla de la Reconciliación está vinculado tres aspectos: la expresión de los materiales en la estructura, el acabado de los elementos en el espacio y los detalles. Los elementos con un carácter artesanal parten de dos factores: la búsqueda de rasgos propios del lugar y su arquitectura (lenguajes y signos) para desarrollarlos bajo la práctica artesanal del material y su forma, y las experiencias y prácticas locales que se desarrollan a partir de necesidades en el rito o en darle al espacio la cualidad que favorece el encuentro con la tradición, el lugar, la memoria y la tradición.

Se destaca por ejemplo: la diferencia en el acabado del concreto expuesto en el muro del altar (donde existen los paños de concreto, existe una zona en la parte central donde se realiza un trabajo manual para crear una textura rugosa y de acabado más natural al de todo el paño), el tema de los confesionarios (realizado con una celosía de madera que presenta en los vacíos un tema de diseño y modulación de 1:2:3), el trabajo de la mampara de madera y vidrio que da hacia el patio (diseño realizado específicamente para el proyecto, se sigue la modulación de la celosía del confesionario), las ventanas circulares (trabajo de vitral basado en los colores de los óculos de vitral de las iglesias limeñas, en éste caso, se emplea una cuadrícula de tres colores combinados con una línea curva que divide el círculo y conforma un aporte nuevo para el diseño) y al exterior, las puertas de los atrios tienen un diseño que mantiene la idea de la celosía en el confesionario y la mampara, con la diferencia que los vacíos se trabajan con una malla cuadriculada.



185-186-187-188  
Elementos con carácter artesanal

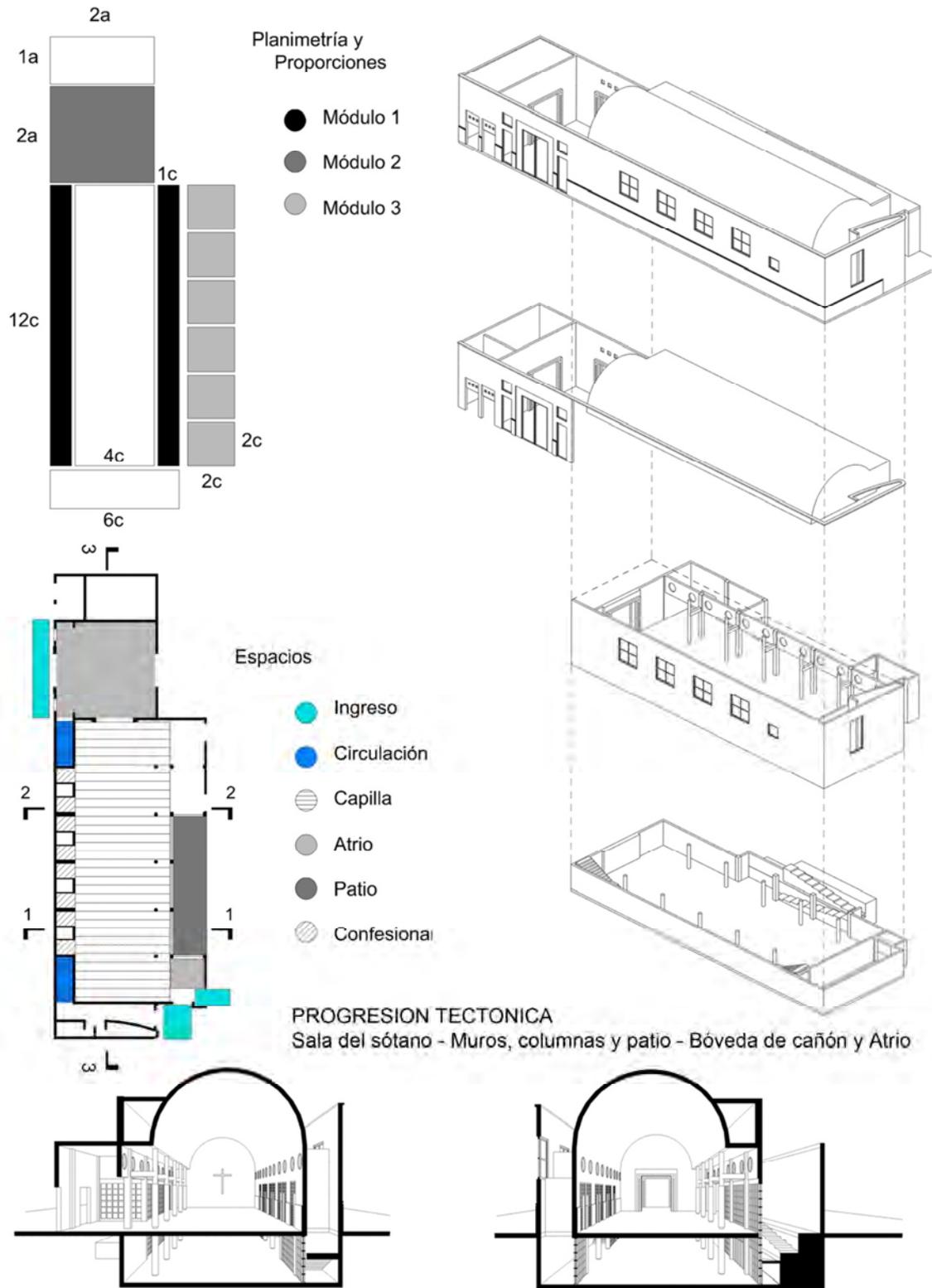
## Carácter tectónico

El **carácter tectónico** permite que la estructura se integre al espacio histórico y moderno de la ciudad, se expresa en la relación entre estructura y espacio, y en cómo el edificio manifiesta el criterio estructural y la coherencia de sus espacios derivados de éste; al respecto los proyectistas señalan *"la riqueza expresiva de la arquitectura histórica debía tener un equivalente contemporáneo, el trabajo con una doble fachada con dos temas distintos pero complementarios a los que se sumaba el movimiento del observador, multiplicaban los efectos, sin recurrir simplemente al tema decorativo. El interior debía ser silencioso dejando fuera el bullicio de la calle, luego recogido para permitir el encuentro con la oración y finalmente solemne para mostrarse como un lugar de oración. La lectura es universal y popular por lo que se optó por la bóveda de cañón corrido integrado con una de las paredes laterales. El espacio principal se abrió hacia el lado de la Iglesia y haciendo más naturales los pasos desde la Iglesia, inundando de luz el espacio de los fieles"*<sup>200</sup>. La **racionalidad espacial** define los siguientes espacios:

- **El espacio del atrio:** hacia la avenida es un atrio abierto y de forma regular, delimitado por el volumen de la capilla y las puertas con celosías, es un espacio vinculado con indirectamente con el exterior. Hacia la iglesia se propone un atrio cerrado que cumple la función de integrar la capilla con la iglesia a través de un espacio íntimo y de forma menos regular.
- **El espacio de la capilla:** espacio longitudinal, cerrado por tres frentes de forma tal que se crea un ambiente de penumbra que da protagonismo a la iluminación de la mampara de uno de sus lados y de los óculos de vitral. Por su función es el espacio de mayor jerarquía y el que organiza el espacio para desarrollar las funciones complementarias.
- **El espacio del patio:** espacio abierto de proporciones irregulares debido al encuentro de la capilla con la iglesia, es un espacio de transición que le da novedad al espacio tradicional de la iglesia limeña sin alterar su esencia, permite la iluminación de la capilla y la sala en el sótano.
- **El espacio de la sala en el sótano:** espacio de carácter más íntimo, su función es resguardar el anda de la imagen, se ilumina por medio de la mampara que da hacia el patio y por pozos de luz
- **El espacio de los confesionarios:** espacio cerrado integrado a la capilla por la celosía de sus vanos, maneja una escala personal propia de su función.
- **El espacio del corredor:** espacio cerrado que comunica el claustro con el coro alto de la iglesia, de forma longitudinal y de uso privado.

---

<sup>200</sup> BEINGOLEA, José. *Conversación con Borasino y Vallarino*. Revista Diseño y Escala. Año 1. N°1. p.12.



Corte 1 - 1  
Espacialidad de la nave principal y el patio  
Doble fachada y la bóveda como cubierta

Corte 2 - 2  
Integración espacial entre el patio, la nave principal y la sala del anda (sótano)

### 3.8. Conjunto Habitacional Chabuca Granda

El Proyecto se desarrolla en el distrito del Rímac, departamento de Lima en la costa central del Perú. El paisaje urbano está conformado por la prolongación del Centro Histórico de Lima a través de calles tradicionales como el Jirón Trujillo.

Luego de la construcción del puente de piedra, la ciudad podía unirse con este barrio que era destinado a la zona de recreo de las familias limeñas, por lo que, se crearon espacios como la alameda de los Descalzos y la Quinta Presa cerca al denominado Bosque de Amancaes, la plaza de Acho. Destaca la construcción de iglesias y monasterios como Santa Liberata, San Lázaro, Los Descalzos y Nuestra Señora de Copacabana; la alameda es un paseo construido en 1611 y cuya remodelación a fines del siglo pasado la convirtió en un espacio urbano que ostenta un enrejado perimetral, cien bancas de mármol, doce estatuas del mismo material que representan los signos del zodiaco y los doce meses del año y cincuenta jarrones ornamentales, junto a la vegetación de los jardines y árboles.



190-191-192

Alameda de los Descalzos, Rímac

El Conjunto Habitacional fue realizado en 1984, por el arquitecto José García Bryce; un proyecto destinado a la vivienda multifamiliar y comercio para el Fondo de Empleados del Banco de la Nación. El planteamiento responde a un volumen perimetral a la alameda y la calle 22 de Agosto en cuya parte superior se desarrolla un balcón corrido; al interior se desarrolla un patio de carácter tradicional y una calle longitudinal que se integran con el exterior por medio de un zaguán. A través del análisis se reflexionará y comprenderá el papel que juega cada una de las variables en el proceso de diseño y el resultado final del edificio en su relación con la arquitectura regional peruana.

## Lugar

Los elementos que conforman el **paisaje urbano** son la morfología de la ciudad (las edificaciones civiles y eclesiásticas del periodo virreinal y republicano integradas a los espacios urbanos significativos en la trama del distrito, en este caso, la Alameda de los Descalzos. Para el proyectista, el posicionamiento en el territorio va más allá del aspecto físico para vincularse con la esencia del lugar, su memoria y permanencia en el tiempo, de hecho, la posición del proyecto no sólo conforma una fachada para la Alameda, sino que, entabla una relación con el atrio de la iglesia Santa Liberata ubicada en la esquina de la calle 22 de Agosto.

García Bryce señala *"dada su ubicación en la Alameda de los Descalzos, el conjunto tenía que concebirse en relación con este ambiente urbano muy particular y debía además, constituir el primer paso de la rehabilitación de toda la Alameda que estaba en mal estado. En ese sentido, fue un trabajo sumamente interesante porque por un lado era un proyecto de arquitectura como cualquier otro, pero por el otro, debería tenerse en cuenta el **carácter histórico** de la zona, y el hecho que el agrupamiento estaba ubicado en un ambiente urbano - monumental. La alameda tiene una forma lineal, muy rítmica, con jarrones, bancas, estatuas y rejas longitudinales que delimitan el espacio y unifican la composición. La fachada del conjunto que es lineal, acompaña y complementa el movimiento de la alameda,..., me he referido a la relación con la alameda pero también, existe una relación con la Iglesia de Santa Liberata, por la perspectiva que remata en el cuerpo de la iglesia, y las conexiones del espacio interior con el atrio de la iglesia"*<sup>201</sup>.



193-194

El proyecto y su relación con el lugar

<sup>201</sup> GARCIA BRYCE, José. El por qué de sus diseños. Patronato FAUA. 1995.

Los **elementos del lugar** son: la **Alameda de los Descalzos** (espacio longitudinal creado desde la colonia, adquiriendo un significado y valor para la ciudad), la **iglesia de Santa Liberata** (edificio virreinal con un atrio paralelo a la alameda, razón por la cual en este sector se crea un espacio adicional que permite que las edificaciones mantengan una alineación con el atrio y la iglesia), **las casonas y edificios republicanos** (con una altura de dos a tres pisos, mantienen la escala en este sector de la ciudad y sigue el criterio aplicado en el centro histórico de Lima, donde conforman la horizontalidad en contraste con la verticalidad de las iglesias y conventos). Para García Bryce, los elementos del lugar van más allá de la zona de intervención, en este caso, la cercanía con Lima, le permite apropiarse de la escala y proporción de las calles y edificios de la ciudad virreinal para ser tomados como elementos de un lugar que supera sus fronteras para situarse en un contexto de mayor dimensión (zaguán y balcón en forma, expresión, escala y proporción).

En el proyecto existe una reflexión de la morfología de la ciudad, sus elementos, su escala y proporción; que se resuelve con el alineamiento de fachadas, el perfil de los frentes hacia la calle y la alameda, la generación de espacios de transición entre exterior e interior, no se trata de una mimesis superficial y vacía, sino de una integración que busca permanecer en el lugar y ser parte de su esencia, lo que se ha conseguido en la memoria colectiva.

José García Bryce señala al respecto: *"se aprecia la iglesia y su relación con la plaza o patio del proyecto, también con la alameda e incluso con el Cerro San Cristóbal, al patio se le dio un cierto carácter cívico por lo que ayudan las bancas y los árboles que se colocaron, de modo que el espacio urbano se prolongara en este espacio que es mitad arquitectónico y mitad urbano,...., el otro espacio libre del agrupamiento es alargado y el motivo del tanque elevado lo relaciono con la plaza de la esquina"*<sup>202</sup>.



195-196

Elementos del Lugar en el proyecto

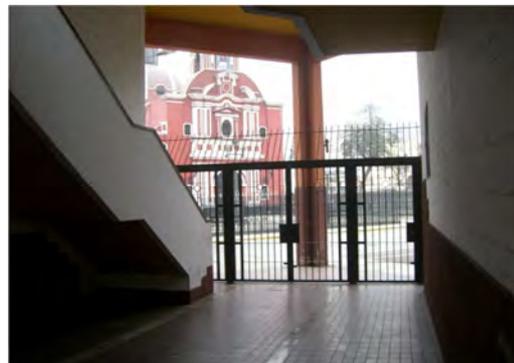
<sup>202</sup> GARCIA BRYCE, José. El por qué de sus diseños. Patronato FAUA. 1995.

## Memoria

La noción de lugar está asociada a las condiciones objetivas y subjetivas propias de la realidad y que se entiende a partir de las características físicas, morfológicas, tectónicas, del carácter, la tradición y la historia del Rímac y su vínculo con Lima, es decir, desde la esencia misma del lugar. Respecto al contexto y el uso de elementos reinterpretados de la arquitectura histórica, el proyectista señala: *"En Chabuca Granda uno de los puntos de partida era hacer una arquitectura en la que se recogieran algunos de los aspectos tipológicos de la Lima antigua; hay una deliberada asunción de formas y de un espíritu que debe buscar una continuidad con el entorno urbano, de esa parte de Lima que es la Alameda de Los Descalzos.*

*El balcón corrido es una reinterpretación, tomar una forma y cambiarle el sentido ha sido una práctica en la historia de la arquitectura. Hay varios casos en que ciertos elementos arquitectónicos pierden su función original y se convierten en otro tipo de motivos, en parte de un vocabulario arquitectónico desligado de su función original.*

*La intención de hacer un balcón como los varios que hay en la Alameda de Los Descalzos misma, que son balcones abiertos, con barandas y columnas de madera que sostienen el techo y que en verdad son corredores, quedó desechada en los esquemas preliminares, puesto que no funcionaba. No hubiera podido ponerse un corredor para ingresar a las viviendas desde fuera porque esto perjudicaba el sentido de privacidad. Y usar el mismo tipo de balcón dividiéndolo para tener un tramo por cada vivienda hubiera desnaturalizado la forma; por eso hice la solución que conoces"<sup>203</sup>.*



197-198-199

Balcón corrido y zaguán en el proyecto

<sup>203</sup> DOBLADO, Juan Carlos. *Arquitectura Peruana Contemporánea*. p.91-95.

En el proyecto se trabaja el tema de la **memoria colectiva** a través de la utilización de **elementos** como el balcón corrido, que por una parte busca el alineamiento y la inserción con el contexto físico que tiene una acumulación de memoria debido al espacio urbano de la Alameda de los Descalzos y las edificaciones patrimoniales existentes. En el ingreso se genera el zaguán como espacio y su vínculo con el patio del conjunto, el cual busca rescatar la esencia del patio colonial delimitado por arcos (reinterpretar espacio y elementos de la atmosfera creada en la casa solariega del Rímac). Sobre el balcón corrido señala *"la fachada está basada en un sistema de tres niveles, con vanos angostos en los dos primeros pisos y un balcón corrido en el tercero, como hay en algunos edificios antiguos de viviendas republicanas en lima. Existe uno frente a Polvos Azules sobre la vía Evitamiento, una galería de madera volada y techada en el tercer piso.*

*Originalmente quería adoptar una solución de este tipo pero en estos edificios, la galería no es realmente un balcón, sino un corredor de distribución para el acceso a las viviendas que están en ese nivel, es un sistema que tiene la desventaja de los registros y cierta falta de privacidad. De otro lado, haber hecho una galería abierta pero interrumpida por diafragmas transversales hubiera estropeado el diseño, tuve entonces que abandonar esta idea y adoptar la solución a base del balcón vidriado"<sup>204</sup>.*

Las **permanecías** han estado presentes en el diseño de García Bryce, quien señala respecto al olvido y la falta de reflexión de los elementos de memoria y permanencia. *"la civilización moderna se caracteriza por el cambio, constante y la permanencia es precisamente lo que menos hay. Esto para mí es la paradoja de la arquitectura, porque ella siempre ha sido el arte de la permanencias, los edificios se hacen para durar"<sup>205</sup>.*



200-201-202  
Elementos de la memoria en el proyecto

<sup>204</sup> GARCIA BRYCE, José. El por qué de sus diseños. Patronato FAUA. 1995.

<sup>205</sup> *Ibíd.*

## Carácter artesanal

La propuesta artesanal favorece el encuentro con la cultura local (experiencias y conocimientos), el lugar, la memoria y la tradición del centro histórico de Lima, como una opción manual, su definición y expresión depende de la tecnología del medio, los materiales y el conocimiento de la mano de obra local, otorgando a los objetos construidos un resultado particular que es reconocible por el grupo al cual está orientado, incorporándose en la memoria colectiva con facilidad porque de ella proviene, además, que le confiere un valor agregado al introducir soluciones únicas e irrepetibles, logradas gracias al aporte de una mano de obra específica.

En el proyecto existen elementos con carácter artesanal: la arquería en el patio tiene un diseño y acabado particular del ladrillo, la baranda metálica con diseño de diagonales y rombos, las celosías de los vanos que corresponden a la cocina o el servicio de los departamentos, el diseño de la carpintería del balcón corrido en la fachada, el vano romboidal de las fachadas (diseño propio del proyectista), los marcos de las ventanas en el interior presentan un relieve en color rojo de forma rectangular, que en el caso de la ventana alta toma una forma de T.

El tema del solaqueado de los muros, crean un acabado artesanal que va con el discurso de José García Bryce sobre la expresión del ladrillo y el color. Otro elemento es el diseño del piso del patio principal, cuyo cambio de material implica el cambio de la textura, la forma y el color. Hacia el lado de los bloques de mayor altura, existen muros perforados como una alusión a la celosía que es trabajado con un carácter escultórico.



203-204-205  
Elementos con carácter artesanal

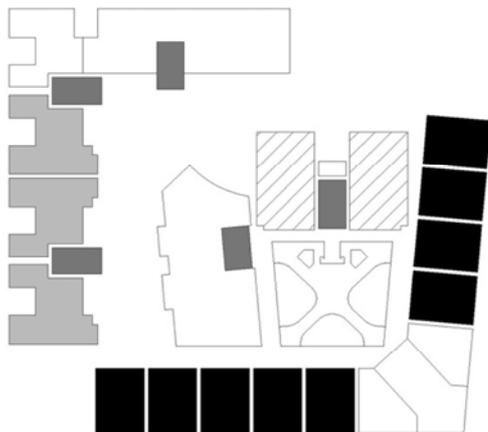
## Carácter tectónico

El **carácter tectónico** permite que la estructura se integre al espacio histórico y moderno de la ciudad, se expresa en la relación entre estructura y espacio, y en cómo el edificio manifiesta el criterio estructural y la coherencia de sus espacios derivados de éste; al respecto el proyectista señala *"Hubo varias alternativas preliminares donde variaba el ingreso vehicular y el aspecto espacial interior, manteniéndose el número de departamentos y el ingreso en esquina, el principal problema es que las tiendas que formaron parte del programa, basado en considerar la Alameda de los Descalzos como un eje turístico donde se podría ubicar restaurantes típicos y tiendas de artesanía, lamentablemente esta no es la realidad. El edificio está organizado en base a tres espacios interiores libres, una especie de plaza con arquerías que era la que tenía carácter comercial en el primer piso, luego un espacio alargado y finalmente un espacio para estacionamiento, En cuanto a las elevaciones y sus elementos, fueron de una propuesta que buscaba integrarse al entorno y a su arquitectura. El diseño ha permitido darle al conjunto escala humana y un carácter acogedor"*<sup>206</sup>.

El conjunto se destaca por tener una volumetría compacta desarrollada en tres niveles, hacia la Alameda y la Calle 22 de Agosto tiene un aspecto tradicional que le permite una relación inmediata con el **espacio histórico**, hacia el interior, la relación se mantiene como una constante conservando elementos de permanente diálogo. Los ingresos peatonales resueltos a través de zaguanes a doble altura, el primero está ubicado en la esquina y remata hacia el interior en un patio de forma trapezoidal y proporciones regulares, el ingreso del extremo permite percibir desde el exterior un espacio que trata de imitar la morfología de una calle con ingresos a las viviendas sobre elevadas. El segundo y tercer nivel están destinados íntegramente a viviendas, desarrollándose estas en dúplex (los que tienen vista al exterior) y en Flats (los que se disponen hacia el interior). Los espacios internos relevantes se presentan bajo dos conceptos bien claros y marcados, el primero cuya configuración se asemeja a la de una plaza en clara alusión a los espacios públicos; y el segundo representa a las calles de la ciudad de Lima Antigua. El enfoque volumétrico interno es el de una masa sólida que alberga en un mundo interno que se expresa por su color, forma y textura, que incluye elementos verticales y horizontales puntuales, ligados a razones funcionales: los ingresos a los bloques de la vivienda acompañados como remate de los tanques elevados, representan la verticalidad y las galerías sobre elevadas complementadas con las portadas representan la horizontalidad.

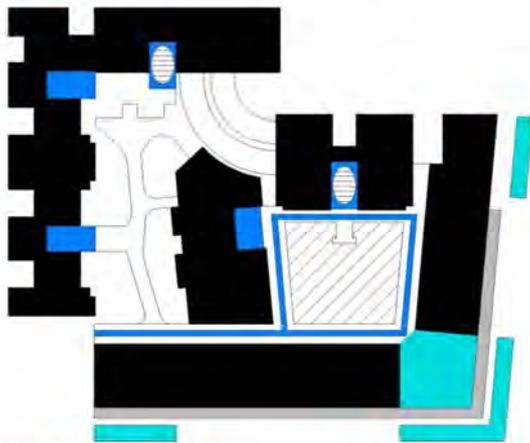
---

<sup>206</sup> QUIROZ, Víctor y Pablo LA ROSA. Principios y fundamentos en el diseño de José García Bryce.p.114.



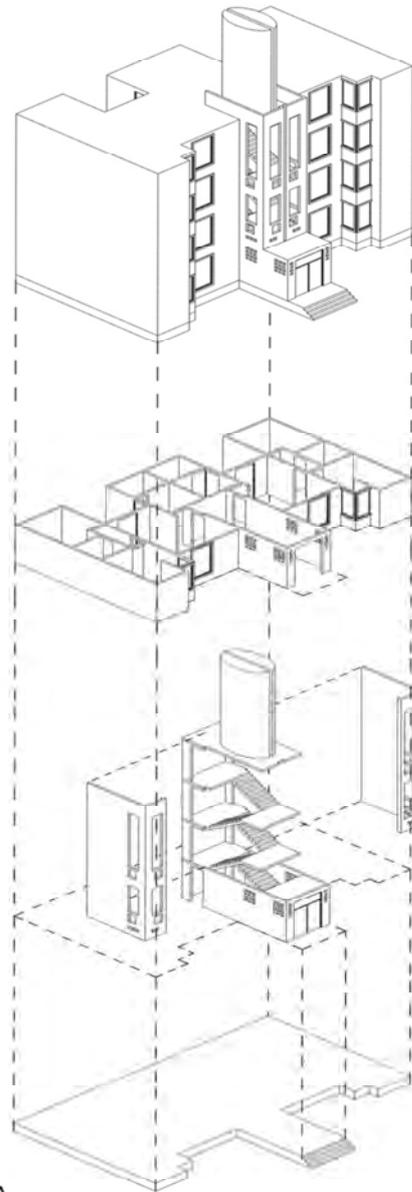
Planimetría y Proporciones

- Módulo 1
- Módulo 2
- Módulo 3
- Módulo 4



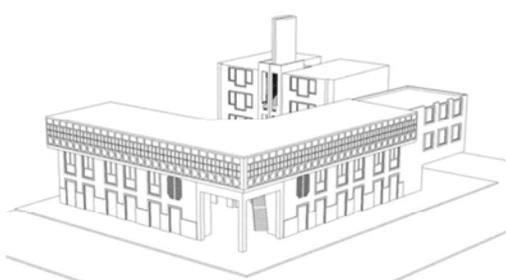
Espacios

- Ingreso
- Vivienda
- Circulación
- Balcón Corrido
- Patio Central
- Cisterna



PROGRESION TECTONICA

Pisos - Circulación vertical y cisterna - Bloque de vivienda - Volumen



Conjunto

Balcón corrido que se integra a la ciudad  
Patio con arcos y volumen vertical al interior



Perspectiva

Integración entre tradición y contemporaneidad  
Espacialidad entre la volumetría y el patio central

## Color

Para José García Bryce el **color** se vincula al **material** y al **lugar**, siendo el segundo el que condiciona la selección del primero y el que permite evocar tonalidades que provienen de la ciudad tradicional. Es sabido que existe en la trayectoria del proyectista una predilección por el uso del ladrillo, él comenta al respecto como este material se vincula al color: "si se puede usar un material que no tenga que pintarse es mejor, porque nuestro clima es muy especial por la falta de lluvia; nuestra arquitectura de todas maneras se va a cubrir de polvo, porque Lima es una ciudad polvorienta, por eso es que la arquitectura tradicional de adobe y quincha se ve muy bien, porque es muy cercana a la tierra y su polvo; su carácter terroso ayuda a que haya una relación amistosa de la arquitectura tradicional costeña con un medio donde no llueve. El ladrillo va con esto, cubierto de polvo no se ve mal y el ladrillo solaqueado, pintado y encalado tienen ligeras ondulaciones que con un poco de polvo no se ve mal y adquiere cierta calidez"<sup>207</sup>.

Según lo señalado, se considera el **color del paisaje** en base a las características atmosféricas del lugar y los materiales que expresan su color natural como el caso del ladrillo, el sustento de García Bryce sobre el material y el color permite comprender por qué para el **color de la arquitectura** se opta por el ladrillo solaqueado, pintado y encalado en tonos rojo y blanco: el color verde para la carpintería lo toma de los balcones coloniales sobre un volumen blanco con zócalo rojo. Para el patio se emplea un acabado diferente para el ladrillo y marca con el color de los pisos y de la vegetación otro aporte de color al conjunto habitacional.



207-208-209

Ladrillo y aplicación de color en el proyecto  
en conjunto con el referente del pasado

<sup>207</sup> GARCIA BRYCE, José. Conferencia El por qué de sus diseños. Patronato FAUA. 1995..

### 3.9. Edificio Ajax Hispania

El Proyecto se desarrolla en la agrupación San Gabriel que rodea al parque Ernesto Alayza Grundy, distrito de San Isidro, Lima. Esta zona de la ciudad inició su proceso de urbanización en 1920 con los barrios de El Olivar, Orrantia, Country Club y la incorporación de nuevas vías como la avenida Javier Prado, que inicialmente pertenecían al distrito de Miraflores hasta 1931, San Isidro es hoy en día una parte de la ciudad que fusiona la tradición de las áreas residenciales construidas a partir de 1920 con los edificios contemporáneos de vivienda de mediana y alta densidad y centros comerciales y empresariales.

Asimismo, se caracteriza por contar con grandes extensiones de parques, paseos y alamedas desde su creación, por lo que, forman parte de la imagen del territorio y la memoria, además, cuenta con una zona frente al mar. El clima es particular debido a la ausencia de precipitaciones, el alto nivel de humedad y la persistente cobertura de nubes. La sensación térmica es la de un clima tibio sin excesivo calor, con inviernos húmedos y veranos cálidos a pesar de su posición geográfica.



210-211-212

San Isidro y ubicación del proyecto

El edificio Ajax Hispania fue realizado en 1981, por el arquitecto Emilio Soyer Nash; un proyecto destinado a la vivienda multifamiliar de mediana densidad en San Isidro, con la salvedad que se le permitió al proyectista el poder proponer una nueva lógica y expresión para el diseño de siete unidades de departamento en un terreno no convencional que responde a la forma del parque que se ubica en su frente posterior. A través del análisis se reflexionará y comprenderá el papel que juega cada una de las variables en el proceso de diseño y el resultado final del edificio en su relación con la arquitectura regional peruana.

## Lugar

Los elementos que conforman el **paisaje urbano** son los edificios escalonados de vivienda multifamiliar de baja densidad, la trama de calles curvas producto de la forma del parque Alayza Grundy y la luminosidad particular del cielo limeño; el proyecto se emplaza en un sitio donde actúan los elementos del **paisaje natural** (parque) y **urbano** (calles y edificios). Sobre la importancia del **lugar**, Soyer señala: *"Al intervenir en un **sitio**, primero debemos mirar cómo es el **lugar**, qué contenido tiene a nivel físico, cultural, urbano o rural; ponerse en el sitio es tomar contacto con el medio en que vamos a construir, es el principio de un buen proyecto.*

*Creo que no hay lugar malo para diseñar, cualquier sitio siempre es bueno, siempre que el arquitecto tenga las cualidades para encontrar la dirección adecuada. El tema de la ciudad se vuelve cada vez más complejo, el arquitecto que logra insertar su objeto dentro de éste y contribuir a un orden, está haciendo más que el arquitecto que pretende destacar con una forma más dramática pero que a veces no resulta creando un conjunto.*

*Lo importante de la arquitectura tanto en el medio natural como el campo, es que pueda insertarse de manera apropiada. Este reto de lograr insertar la arquitectura dentro de un contexto es más difícil de lograr hoy en día, porque cada día que pasa la ciudad se complica por el uso intenso que tiene,..., de modo que este tema del sitio es de larga meditación. Sobre Lima, existe una cultura limeña, en cierta manera las casas responden a esa cultura del habitante; el contexto no es solamente al terreno donde construyes, lo que pasa es que fuera del terreno es igualmente importante"<sup>208</sup>.*



213-214

Proyecto frente hacia la calle Alfredo Salazar

<sup>208</sup> QUIROZ, José Antonio. Emilio Soyer. Tesis. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. UNI. p.21-33.

Concluye sobre el lugar y su reflexión del edificio *"Yo creo que el sitio es el elemento más importante, puesto que nosotros estamos de paso en esta vida, pero los sitios permanecen. Nuestra responsabilidad como arquitectos es la de no malograr los sitios, porque la naturaleza es perfecta pero nosotros no. La mayor parte del tiempo lo que hacemos es destruir lo natural, destruir lo bello, destruir todo eso que nos llega al espíritu y nos permite vivir más,...., Luego tenemos el edificio Ajax, lo que se nos pedía era una ocurrencia notable, reducir las viviendas en el espacio buscando la manera de salirnos de la planta fija, las viviendas ocupan dos pisos, todo es jardín cercado y como verán se ha logrado plantar el verde en todas las terrazas. Todos los departamentos tienen terraza, de modo que, están como integradas a la zona natural. Este proyecto representa para mí una alternativa a la densidad enorme que producen los edificios: las torres"*<sup>209</sup>.

El escalonamiento piramidal en el edificio permite que los departamentos tengan una planta diferente para cada unidad, y que se propongan dobles alturas, terrazas abiertas, patios y jardines que integren el exterior con el interior de manera fluida, en un ambiente que busca la privacidad.

Como lo menciona el proyectista, el tema del **lugar** involucra los aspectos físico y cultural, los cuales confieren cualidades particulares con las que debe trabajarse para armonizar con ellas, diferenciando la idea del sitio (aspecto físico que se refiere al territorio) de la idea de lugar; asimismo, menciona que la comprensión y reflexión sobre el lugar y sus componentes permite que la arquitectura adquiera un sentido de permanencia. En el caso del edificio Ajax Hispania, su posición entre la calle y el parque ha sido aprovechada para proponer un escalonamiento volumétrico que se integre con el perfil urbano de la calle y que pueda introducir la naturaleza del parque a través del uso de terrazas y jardines a diferente nivel, considerando el tema del color y la luz del entorno.



215-216  
Proyecto frente al parque Alayza

<sup>209</sup> VILLAMON, Juan. Grandes maestros de la arquitectura. p.133-138.

## Memoria

Las características del lugar están asociadas a condiciones objetivas y subjetivas propias de la evolución arquitectónica y urbana de esta zona de la ciudad, el tema del **lugar** supera su dimensión física para que pueda ser aprehendido como acumulación de memorias, nexo tangible constituido por el pasado prehispánico de la costa central (integración con el territorio, sentido de escalonamiento de muros y volúmenes, un sentido del recorrido a través de espacios de cerramiento gradual y el papel que juega la luz y el color) y por el pasado colonial (vivienda con espacios íntimos y acogedores para cada familia, con jardines y corredores).

La arquitectura reflexiona sobre el valor del pasado y el presente, y poder fijar las **permanencias del lugar** que están presentes en la **memoria colectiva**. Para el proyectista, el significado del lugar va más allá del aspecto físico, tiene que ver con la memoria y la cultura propia del lugar, esta consideración se aplica cuando reflexiona sobre el diseño de la vivienda, *"las casas han sido muy importantes en mi carrera, pero sobre todo un gran reto porque el diseño de una casa aunque aparentemente muy fácil, es realmente un problema complejo. Todos sabemos qué es una casa y cómo funciona, pero como la gente, los sitios y las disponibilidades nunca son iguales, cada proyecto de casa es una casa única."*

*La casa no solamente la hacemos los arquitectos, la hacen también las personas que nos contratan. Por otra parte el resultado final responde a muchas cosas, como la forma del terreno, el espíritu de la gente, el espíritu del lugar, la cultura y a un sin número de elementos que se dan en el camino.*



217-218-219-220  
Proyecto y elementos de la memoria

*Cuando intento aproximarme al diseño de una casa, al principio encuentro pocas cosas de que agarrarme. Tengo la costumbre de visitar primero el lugar donde voy a trabajar y también de conocer los gustos, necesidades y aspiraciones de la gente que la va a habitar. Después comienzo a tener un número de datos y de elementos que me permiten aproximarme al diseño de una manera que podríamos llamar natural, pues creo que el diseño es como un proceso orgánico y no podemos levantar el lápiz para empezar hasta no saber más o menos hacia dónde vamos”<sup>210</sup>.*

Sobre los **referentes reinterpretados** que se aplican en el proyecto, Soyer menciona: “En esa época buscaba una raíz para mis cosas; entonces me interesaba mucho la arquitectura precolombina y también tenía muy presente la arquitectura colonial y republicana. A partir de eso, haciendo una especie de fusión de todas estas cosas, encontré un lenguaje que quizá puede relacionarse con lo que hizo Barragán en México; claro, yo no trabajaba con color, trabajaba solamente en blanco, me fascinaba porque era una manera de integrar todo. Incluso llegué en algunos casos a hacer hasta los pisos blancos, formando una arquitectura supuestamente unitaria, coherente; pero ese lenguaje, que duró por un tiempo, no era tal. No creo que sea tanto lo precolombino sino esta cosa especial que tiene Lima, su clima. Un contexto único, un lugar donde no llueve, donde todo es un poco terroso; entonces lo que buscaba inconscientemente era un respuesta al lugar. Mis raíces precolombinas y coloniales servían a ese propósito porque en cierta manera las cosas no se producen porque sí, donde se da una arquitectura tradicional es porque las condiciones del lugar te llevan a eso”<sup>211</sup>.



221-222  
Sentido escalonado de volúmenes y jardines  
en terrazas a diferente nivel

<sup>210</sup> VILLAMON, Juan. Grandes maestros de la arquitectura. p.133-138.

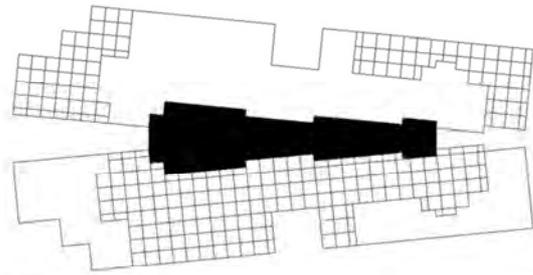
<sup>211</sup> DOBLADO, Juan Carlos. Arquitectura Peruana Contemporánea. p.105 - 110.

## Carácter tectónico

La influencia de los testimonios prehispánicos se recogen en los aspectos y formas más esenciales, superando el sentido epidérmico y profundizando en el **carácter tectónico** de la estructura y en la lógica de la composición espacial, en estos casos, la masividad del adobe, la proporción de llenos y vacíos, la austeridad de ornamento y la abstracción espacial contribuyen al desarrollo de una expresión contemporánea inspirada en el pasado pero propositiva en su espacio y tiempo.

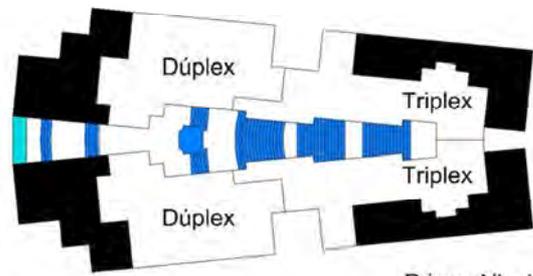
El **carácter tectónico** se expresa en la relación entre estructura y espacio, en la capacidad de manifestar el criterio estructural concebido y en la coherencia que existe en los espacios derivados. No es una premisa del diseño obtener una expresión escenográfica que busque disfrazar la materialidad de la estructura, sino que, busca hacer de la estructura un principio dentro de la composición. Sobre la **racionalidad espacial**, se busca resolver un programa de 7 unidades de vivienda en un edificio multifamiliar y crear una transición entre la casa y el departamento (lograr que en cada departamento se tenga la percepción de estar habitando en una casa, con la inclusión de dobles alturas, terrazas y jardines privados e íntimos, evitando el uso de ductos que sean comunes a todos los departamentos), el ingreso está sobre elevado para generar el acceso al estacionamiento, con este desnivel se inicia la idea del escalonamiento piramidal en el edificio.

Tras el ingreso, se propone un espacio longitudinal para la escalera principal de tres tramos, el protagonismo de éste elemento se acentúa con la expresión de los muros y volúmenes de los dos bloques en que se divide el edificio, además, la inclinación en planta de los mismos, aumenta la profundidad de la escalera que en el último piso es iluminada cenitalmente; como contraste se crea un volumen vertical para el ascensor delante de la escalera principal. Emilio Soyer menciona que el diseño de cada bloque responde a una modulación de 0.50 x 0.50 metros, a partir de esta cuadrícula se organizan dos unidades dúplex en el frente principal y dos unidades triplex en el frente hacia el parque. Con un área menor debido al escalonamiento volumétrico, se organizan dos unidades dúplex en el tercer nivel mientras a partir del cuarto nivel se ingresa a las áreas de servicio y de la terraza hacia el parque del pent-house. A esta unidad se ingresa en el quinto nivel, donde se propone una terraza con dos volúmenes techados con viguetas de madera complementada con jardines. Al interior se produce la integración de los dos bloques para organizar los espacios de las áreas social, íntima y de servicio.

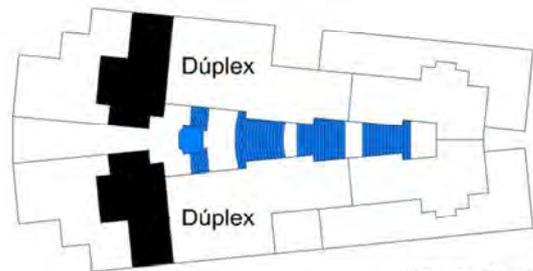


Planimetría y  
Proporciones

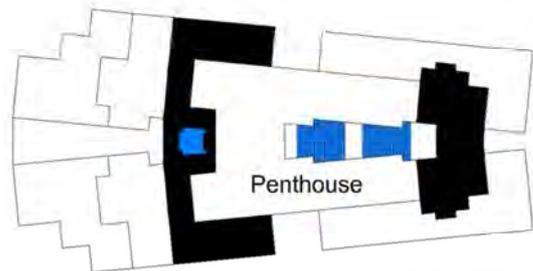
- Eje de Simetría
- Módulo: 0.50 m



Primer Nivel



Tercer Nivel

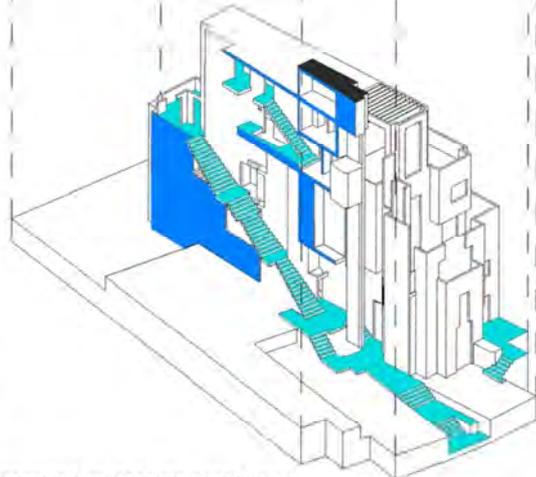
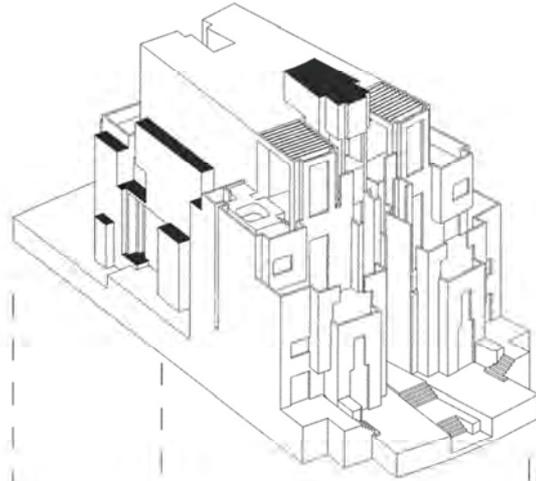


Quinto Nivel

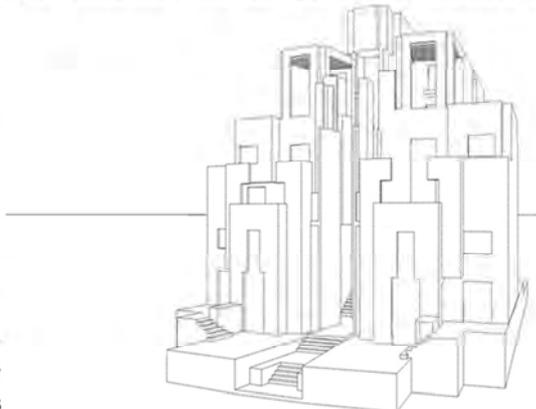
Espacios

- Circulación
- Ingreso
- Terraza

VISTA: Integración espacial entre interior y exterior  
Jerarquía de planos, terrazas y circulaciones



PROGRESION TECTONICA  
Pisos, circulación y bloque - Edificio de seis niveles



## Color

Para Emilio Soyer el **color** se vincula con las tonalidades que existen en el **lugar**, señala por ejemplo que *“en las casas de playa el blanco es el color para ese lugar por la forma como se relaciona con el cielo, el mar y la arena, el blanco funciona ahí muy bien. El color es algo que no se aplica a priori, es un poco que a veces lo pide el sitio, no de la forma como aplicarla, para mí el color tiene un poco que ver cómo el edificio se relaciona con el sitio, me gusta mucho los verdes en lugares donde hay mucho verde, entonces la casa con su entorno tienden a fusionarse. Me gustan los colores suaves y tranquilos, además armonizan con la naturaleza, no contrastan demasiado, también uso ocre, marrones y grises, cuando la casa está lista, hago pruebas de color y le pongo el color que en el sitio va mejor”*<sup>212</sup>.

Según lo señalado por el proyectista, se considera el **color del paisaje**, proveniente de las tonalidades del entorno (edificios de colores cálidos y suaves en contraste con los parques Redondo y Roosevelt, y la luminosidad parcial debido a la nubosidad característica del territorio. El **color de la arquitectura** está vinculado a una gama de colores tierra (marrón, gris y blanco) que mimetizan el edificio con el entorno, estos colores son a la vez aplicados para remarcar el volumen del ascensor y los muros de la fachada en contraste con los volúmenes, además, el diseño de terrazas y jardineras permite contrastar los colores tierra con las tonalidades de verde de las plantas. Otro factor a favor de los efectos del color y la luz lo constituye el diseño de los volúmenes escalonados y el empleo de iluminación cenital en la escalera principal, ambos criterios permiten crear efectos de luz y sombra en un lugar donde la luminosidad es tenue.



224-225

Colores del lugar aplicados en el proyecto

<sup>212</sup> QUIROZ, José Antonio. Emilio Soyer. Tesis. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. UNI. p.21-33.

## CONCLUSIONES

### 1. La arquitectura regional en el Perú representa una expresión postmoderna

La cultura postmoderna, tal como lo sostiene Lyotard está caracterizada por la disolución de los grandes discursos de emancipación o los meta - relatos, por el disenso y la diversidad. Bajo esta perspectiva el saber narrativo se legitima y los relatos propios de la cultura a la que pertenecen se validan a sí mismos.

Esta lectura de la realidad contemporánea, permite reconocer en la diversidad de intervenciones, en los múltiples relatos, los rasgos que forman parte de la identidad cultural de un determinado lugar. Así, dada la naturaleza de estas manifestaciones y siempre bajo una perspectiva postmoderna, son tan importantes los aspectos subjetivos de la realidad como aquellos de carácter objetivo. En este marco, la expresión regional, asume como programa fundamental las particularidades de la cultura que busca representar sin perder la noción de espacio y tiempo del cual forma parte. Esta opción no sigue los patrones o cánones propuestos por la cultura occidental o norteamericana, propuestas de "carácter universal", pues dentro de esta línea y conforme al patrón postmoderno, los grandes relatos han perdido legitimidad.

La arquitectura regional peruana es post moderna, en tanto la estructura que la define está claramente identificada con los rasgos propios del mundo post moderno. El relato, la memoria, las particularidades del sitio, el discurso individual, la historia, son conceptos que articulan su formulación.

### 2.- Es una iniciativa individual, no es una escuela

La arquitectura regional peruana no debe ser entendida desde la modernidad, pues no es un estilo, una escuela, una tendencia, es decir una expresión unitaria, todo lo cual podría representar una opción canónica y racional, con principios, reglas de composición y códigos establecidos.

No es un paradigma que busca contraponerse a otros de semejante condición; es una manera de hacer arquitectura poniendo en relieve las condiciones propias del lugar en el cual se consolida, por lo tanto el carácter individual con el que se viene dando, responde a la esencia misma de su propia identidad. No es un arte unitario, es disperso, variado, resultado de las intenciones personales de cada proyectista, que asume según criterios personales y lecturas particulares de la realidad en la cual le compete desarrollar el proyecto.

Es posible, en esta lógica, que una intervención en el Centro Histórico tenga diferentes aproximaciones, algunas observando las tipologías, otras rescatando elementos de la memoria colectiva o quizá asumiendo el carácter tectónico de las pre existencias. Esta múltiple comprensión del lugar, es un rasgo más del carácter post moderno de esta opción.

La actuación de los arquitectos peruanos en esta línea, no representa una acción colectiva, es una expresión individual; una forma personal de entender la realidad del país y los elementos que la identifican y representan. La naturaleza de este fenómeno refleja el estado de disenso propio de la postmodernidad y la negación de toda forma de expresión unitaria o estilística.

### **3.- Existen invariantes que prevalecen a lo largo de la historia y que se constituyen en el fundamento de nuestra identidad arquitectónica**

El carácter postmoderno de la arquitectura regional, permite encontrar en la historia uno de los rasgos más característicos de su propia esencia; en tanto la propuesta regional se ampara en el pasado para construir una opción que refleje su vínculo con la sociedad y el medio; es decir, ser la expresión de la cultura en la cual se alza.

La historicidad inmersa en la obra regional, denota una preocupación por la construcción de la identidad arquitectónica en nuestro país; en ese sentido, se trata de fijar las permanencias que existen en nuestra cultura edilicia, para construir a partir de estas una opción apropiada que establezca continuidades y reafirme las diferencias respecto a otras opciones.

Del análisis arquitectónico de nuestra realidad, es factible reconocer las invariantes que hacen posible la construcción de una arquitectura con identidad. Una propuesta que encuentre un vínculo con el pasado y a la vez tenga capacidad propositiva respecto a su actuación en la sociedad contemporánea. El conocimiento y la aprehensión del lugar como espacio específico de actuación, definido como el sitio físico, natural o urbano en el cual se edifica es un aspecto básico para la concreción de la propuesta arquitectónica. La adecuación, por mimesis o contraste, a las formas del territorio, al paisaje, al espacio público ha sido una permanente preocupación de la arquitectura en nuestro país a lo largo de su historia.

La memoria colectiva, manifiesta en las múltiples expresiones culturales denota el permanente vínculo entre la comunidad y el territorio, entre el pasado y el presente. Es recordar a través del mito, el relato o las formas, la historia que construye nuestra identidad. Asumir esta invariante nos lleva a observar en

forma objetiva lo subjetivo, en forma racional lo irracional, en forma creativa lo obvio.

Es así como prevalecen los mitos y es así como se establece el hilo conductor de nuestra identidad. El empleo de tecnologías constructivas apropiadas a la realidad en el cual se edifica, ha permitido desarrollar una imagen arquitectónica coherente con el medio, consolidando el paisaje urbano y natural de manera armoniosa. Estos criterios rescatan los materiales del lugar, los cuales son puestos en obra según técnicas mejoradas en las cuales se combinan la experiencia local con los aportes de la tecnología moderna.

La arquitectura que surge de esta condición, está claramente relacionada con las formas de ocupación y construcción de nuestras ciudades en el pasado, con las técnicas de las culturas prehispánicas y los aportes de la colonia. Bajo estos criterios, se consolida la identidad edilicia de nuestra cultura, y se establece una alternativa viable y apropiada, en términos funcionales, a las condiciones económicas de las diferentes localidades de nuestro país.

Del mismo modo, es posible reconocer que a lo largo de nuestra historia se ha consolidado un sincretismo cultural, que ha permitido desarrollar diversos modelos occidentales en nuestro medio, a partir de un proceso de adaptación y reconocimiento de las condiciones del lugar en términos físicos, morfológicos y sísmicos. Los resultados finalmente han generado una arquitectura de marcado carácter tectónico, clara expresión espacial y un ordenado sistema estructural.

La coherencia espacial en relación con los materiales y técnicas constructivas, derivadas de un posicionamiento claro y definido en el territorio, herencia prehispánica y colonial, nos permiten entender que se trata de una invariante propia de nuestra cultura arquitectónica la misma que se particulariza en las distintas regiones del país. Esta condición difiere de otras realidades en América Latina, dadas las condiciones de sismicidad del territorio.

El carácter artesanal de la arquitectura en el Perú, forma parte de la identidad que es necesario reconocer; este se relaciona con los recursos económicos, los modos de ocupación del espacio, los sistemas constructivos empleados, la cultura arquitectónica de la sociedad y las prácticas ancestrales. Se configura en la permanente construcción de nuestras ciudades, en tanto formamos parte de una sociedad en pleno proceso de crecimiento y desarrollo.

La libertad en la selección de imágenes y formas en el desarrollo de elementos de mediana y pequeña escala, caracterizan gran parte de la arquitectura, la individualiza y define su carácter regional y a la vez artesanal. La elaboración

de un sinfín de detalles únicos y originales, determinan un objeto particular, identificado con la estética y gustos locales.

La historia de la arquitectura peruana ha puesto en evidencia el empleo de una gama cromática asociada a los materiales y recursos naturales del medio en el cual se propone el objeto arquitectónico. Las estructuras prehispánicas desarrollaron un original sistema decorativo e iconográfico complementado con colores básicos, los cuales buscaron poner en relieve los mensajes y símbolos asociados a su particular cosmovisión del mundo. Esta identidad cromática se reafirma en la arquitectura colonial, en la cual se marcan contrastes, siempre dentro de una línea de colores básicos, contraponiendo el color con la naturaleza de los materiales naturales: piedra, ladrillo o madera.

El color en la arquitectura, es un componente de carácter permanente, la ausencia del mismo supone una percepción abstracta de la forma, un aislamiento respecto del contexto y su identidad; la opción por el color, contrariamente significa una aproximación a la cultura y gustos locales, una preocupación por la luz, y la identidad del objeto arquitectónico.

## BIBLIOGRAFIA

BELAUNDE, Pedro. Juvenal Baracco. Un universo en casa. Bogotá. Colombia. Editorial Escala. Colección SOMOSUR. 1988. 140p.

BURGA BARTRA, Jorge. Rincones Artesanales, de la arquitectura y la ciudad. Lima. Perú. 2006. 72p.

BURGA BARTRA, Jorge y Rosana CORREA ALAMO. Ponencia Hospedaje Rural Los Horcones Túcume - Perú. Sexto Evento Seminario-Taller Alternativas a la Ocupación: Arquitecturas en Tierra, PROTERRA. Montevideo, Uruguay. Diciembre 2003.

CARBAJAL RAMIREZ, Mercedes. Ricardo de Jaxa Malachowsky Kulisicz: Arquitecto de Lima - Catálogo de Obras. Tesis. Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes, UNI. 1976. 280p.

COLEGIO DE ARQUITECTOS DEL PERU. IX Bienal de Arquitectura Peruana. Editorial CAP. Lima. Perú. 2000. 90p.

COLEGIO DE ARQUITECTOS DEL PERU. X Bienal de Arquitectura Peruana. Editorial CAP. Lima. Perú. 2002. 110p.

COLLINS, Peter. Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su Evolución (1750 - 1950). Barcelona. España. Editorial Gustavo Gili. 2001. 332p.

CUADRA KOCHANSKY, Manuel. Héctor Velarde, Arquitecto. Tesis. Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes, UNI. 1976. 290p.

CHUECA GOITIA, Fernando. Historia de la Arquitectura Occidental: Tomo VII - Barroco en España. Madrid. España. Editorial Dossat. 2000. 313p.

DOBLADO, Juan Carlos. Arquitectura Peruana Contemporánea, escritos y conversaciones. Lima. Perú. Editorial Arquídea. 1990. 119p.

DURAND, Jean Nicolás Louis. Compendio de lecciones de arquitectura. Madrid. España. Editorial Pronaos. 1981. 464p.

ECO, Umberto. Historia de la Belleza. Barcelona. España. Editorial Lumen. 2004. 440p.

ESTERMANN, Josef. Historia de la Filosofía. Lima. Perú. 1997.

FRAMPTON, Kenneth. Historia Crítica de la Arquitectura. Barcelona. España. Editorial Gustavo Gili. 1998. 400p.

FRAMPTON, Kenneth. Estudios sobre cultura tectónica: Poéticas de la construcción en la Arquitectura del siglo XIX y XX. Barcelona. España. Editorial Akal. 384p.

FRAMPTON, Kenneth. Storia dell'Architettura Moderna. Bologna. Italia. Editorial Zanichelli. 1993. 466p.

GARCIA BRYCE, José. La Arquitectura en el Virreinato y la República. Tomo XII. La Historia del Perú. Lima. Perú. Editorial Mejía Baca. 1980. 200p.

GARCIA BRYCE, José. El por qué de sus diseños. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. UNI. Patronato FAUA. Lima. Perú. 1995.

GUTIERREZ, Ramón. Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX. Editorial Lunweg. Barcelona. España. 1998. 448p.

GUTIERREZ, Ramón. Arquitectura Latinoamericana textos para la reflexión. Madrid. España. Editorial Epígrafe. 1997. 290p.

GUTIERREZ, Ramón - Héctor Velarde. Lima. Perú, Universidad de Lima, Graña y Montero S.A. Editorial CEDODAL. 2002. 170p.

HARTH TERRE, Emilio. "Decálogo Urbano" en Revista El Arquitecto Peruano. Año 02. Mes de Marzo. Número 8. Lima. Perú. 1938.

HARTH TERRE, Emilio. "Arquitectura Virreinal y Arquitectura Moderna" en Revista El Arquitecto Peruano. Año 05. Mes de Enero. Número 42. Lima. Perú. 1941.

HAUSER, Arnold. Historia Social de la literatura y el arte. Tres Volúmenes. Madrid. España. Editorial Guadarrama. 1936. 1315p.

HEREU, Pere, MONTANER, Josep María y OLIVERAS, Jordi. Textos de Arquitectura de la Modernidad. San Sebastián. España. 1994. Editorial Nerea. . 494p.

JIMENEZ CAMPOS, Luis y SANTIBAÑEZ PIMENTEL, Miguel, Rafael Marquina Arquitecto. Lima. Perú. INI FAUA. Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes. UNI. 2005. 190p.

KRAUSE, Ana y GYMPEL, Jan. Historia de la Arquitectura, De la Antigüedad a nuestros días. Alemania. Editorial Ullmann & Konemann. 1996. 120p.

LINZ, Bárbara. Architecture Compact.

LOPEZ SORIA, José. Ensayo: Lyotard y la disolución de los discurso de emancipación. 12p.

MARTUCELLI CASANOVA, Elio. Arquitectura para una ciudad fragmentada: ideas, proyectos y edificios en Lima del siglo XX. Lima. Perú, Editorial Universidad Ricardo Palma. 2000. 140p.

MONTANER, Josep María. Arquitectura y Crítica. Barcelona. España. Editorial Gustavo Gili. 2002. 112p.

MONTANER, Josep María. Después del Movimiento moderno. Barcelona. España. Editorial Gustavo Gili. 2002. 272p.

MONTANER, Josep María. La Modernidad Superada. Barcelona. España. Editorial Gustavo Gili. 2002. 240p.

PATETTA, Luciano. Historia de la Arquitectura: antología crítica. Madrid. España. Editorial Celeste. 1997. 416p.

QUIROZ, Víctor y Pablo LA ROSA. Principios y fundamentos en el diseño de José García Bryce. Tesis. Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes, UNI. 1999. 230p.

QUIROZ, José Antonio. Emilio Soyer, Arquitecto. Tesis. Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes, UNI. 1999. 230p.

RODRIGUEZ, Humberto. Repensar la arquitectura de bambú como una alternativa sustentable para países en desarrollo: Juvenal Baracco y Simón Vélez. Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Construcción, Cottbus. Blacksburg. USA. 2009.

RODRIGUEZ COBOS, Luis. Arquitectura Limeña, Pasajes de una utopía. Lima. Perú. Colegio de Arquitectos del Perú. 1983. 90p.

SOLA MORALES, Ignasi. Topografía de la Arquitectura Contemporánea. Barcelona. España. Editorial Gustavo Gili. 2003. 168p.

VELARDE BERGMANN, Héctor. "Arquitectura en Nuestro Medio" en Revista El Arquitecto Peruano. Año 02. Mes de Junio. Número 11. 1938.

VILLAMON, Juan. Grandes maestros de la arquitectura. Lima. Perú. Editorial del Colegio de Arquitectos del Perú y la Universidad Ricardo Palma. 1998. 140p.

WAISMAN, Marina. El Interior de la Historia, Historiografía arquitectónica para uso de Latinoamericanos. Bogotá. Colombia. Editorial Escala. 1990. 142p.

WAISMAN, Marina. La arquitectura descentrada. Bogotá. Colombia. Editorial Escala. 1995. 125p.

WITKOWER, Rudolf. Principios arquitectónicos en la edad del humanismo. Madrid. España. Editorial Alianza Forma. 1995. 232p.

## CREDITOS FOTOGRAFICOS

BARRIOS ALIAGA, Richard

94 - 97 - 100 - 101 - 102 - 104 - 106 - 107 - 108 - 109 - 134 - 137 - 138 - 140 - 142 - 143 - 145 - 147 -  
148 - 173 - 176 - 178 - 179 - 181 - 182 - 184 - 185 - 186 - 187 - 188 - 194 - 195 - 196 - 197 - 199 -  
200 - 201 - 203 - 204 - 205 - 207 - 209 - 213 - 214 - 215 - 216 - 217 - 220 - 221 - 222 - 224 - 225

BELAUNDE, Pedro

103 - 105 - 111

BURGA BARTRA, Jorge

43 - 46 - 51-53 - 54 - 55 - 56 - 57 - 58 - 59 - 60 - 62 - 68 - 69 - 71 -72 - 74 - 76 - 79 - 81 - 82 - 83 - 84 -  
85 - 86 - 90

COLEGIO DE ARQUITECTOS DEL PERU, Concurso Celima 2006

116 - 119 - 122 - 124 - 125 - 126 - 127 - 128 - 129

ESTUDIO DE PROYECTOS J+R. Jiménez y Riveros Asociados

159 - 161 - 162 - 164 - 166 - 168 -169

GOOGLE EARTH

91 - 113 - 131 - 170 - 190 - 210

### SITIOS WEB

WIKIPEDIA

<http://es.wikipedia.org/>

11 - 15 - 16 - 17 - 21 - 22 - 23 - 24 - 25 - 26 - 27 - 28 - 30 - 31 - 32 - 33 - 34 - 37 - 39 - 40 - 45 - 50 -  
63 - 65 - 70 - 75 - 78 - 80 - 88 - 93 - 112 - 121 - 123 - 136 - 139 - 149 - 153 - 167-172 - 174 - 175 -  
177 - 191 - 202 - 212

WIKIMEDIA

<http://upload.wikimedia.org/>

14 - 29 - 41- 151- 198 - 208

PANORAMIO

<http://static.panoramio.com/>

18 - 44 - 52 - 66 - 67 - 92 - 95 - 98 - 99 - 114 - 115 - 117 - 118 - 120 - 132 - 133 - 141 - 150 - 152 -  
157 - 158 - 192 - 193 -

MEDIA PHOTOBUCKET

<http://media.photobucket.com/>

19 - 35 - 36 - 154 - 155 - 156 - 160 - 183 - 211

FLICKR

<http://farm3.staticflickr.com/>

20 - 38 - 42 - 73 - 77 - 89 - 135 - 144 - 163 - 171 - 180 - 218 - 219

LOS HORCONES DE TUCUME

<http://loshorconesdetucume.com/>

47 - 48 - 49 - 64

## CREDITOS GRAFICOS

BARRIOS ALIAGA, Richard

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 12 - 61 - 87 - 110 - 130 - 146 - 165 - 189 - 206 - 223

MORALES RUIZ, Arturo

13