ETSAB Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de **Barcelona**

MBARCH MÁSTER UNIVERSITARIO EN ESTUDIOS AVANZADOS EN ARQUITECTURA-BARCELONA
Especialidad: Teoría, Historia y Cultura

HUELLAS Y VOCES EN *ESPACIO EN EL TIEMPO*

LA ARQUITECTURA MODERNA DE MIRÓ QUESADA: INFLUENCIAS E INTERPRETACIÓN

Estudiante: Fernando Jaimes Duarte
Directora: Maribel Rosselló Nicolau

Curso académico
2022-2023

RESUMEN

Espacio en el tiempo, la arquitectura como fenómeno cultural, obra del arquitecto peruano Luis Miró Quesada (1914-1994), es considerada la primera obra teórica en Perú sobre arquitectura del movimiento moderno. Esta obra es un esfuerzo por introducir la modernidad tanto en el ámbito no especializado como en el arquitectónico y académico con un lenguaje sencillo y lleno de referencias textuales y visuales que acompaña las ideas que comunica pero que no ofrece datos bibliográficos e incluso en algunos casos ni los nombres de los autores de las referencias que utiliza.

Miró Quesada, formado en la Escuela Nacional de Ingenieros ENI (Perú) y posteriormente durante su etapa formativa personal viaja a los Estados Unidos de América, conoce más de cerca las discusiones de su época y las preexistentes sobre arquitectura moderna en el contexto global. Se muestra seguidor de varias ideas de autores pioneros de la arquitectura moderna dando una imagen muy optimista y esperanzadora sobre este movimiento. Sin embargo, es a la vez crítico con algunos de sus exponentes, logrando en esta intención crítica coincidir con otros autores en algunas preocupaciones que se empiezan a discutir en esos años y algunas otras que se discutirán posteriormente.

El presente trabajo tiene como objetivo situar la obra *Espacio en el tiempo, la arquitectura como fenómeno cultural* en el contexto de producción teórica sobre la arquitectura moderna, hallando sus confluencias y alejamientos con autores anteriores y contemporáneos que pudieron haber influido en el planteamiento de esta obra.

Utilizando el libro en cuestión como principal fuente documental se revisarán otras fuentes primarias como los libros y revistas, tanto nacionales como internacionales, a las que la esta obra haga referencia directa o indirectamente, en la intención de hurgar en el utillaje mental del autor y conocer los vínculos que con esta obra se establecen.

Palabras clave: *Modernidad, Latinoamérica, teoría, Perú, Miró-Quesada*

SUMARIO

Introducción 4
Estado del arte. 4
Objetivos 8
Fuentes documentales 8
1. *Espacio en el tiempo*. 11
2. Luis Miró Quesada Garland. 14
3. Debates y aportaciones en Perú hacia 1945 18
El canon occidental y la arquitectura ideal. 19
La búsqueda de una identidad: del neocolonial al indigenismo. 23
La ciudad que no repudia ningún estilo 29
Las primeras ideas de modernidad: Alejandro Deustua 30
Artículos y libros compilatorios: Héctor Velarde y Harth-Terré 34
4. Teoría de la arquitectura moderna en el contexto internacional hacia 1945 40
Le Corbusier: *Vers une Architecture* (1928) 40
Frank Ll. Wright: *Modern architecture. Being the Kahn Lectures for 1930* (1931) 42
Walter Gropius: Varias obras (1925 - 1934) 44
Walter D. Teague: *Design This Day. The Technique Of Order In The Machine Age* (1940) 46
Sigfried Giedion: *Space, Time and Architecture* (1941) 48
Otros Autores Referentes 49
5. Las ideas de Espacio en el tiempo y sus fuentes 51
Sobre el título: *Espacio en el tiempo*. 56
Arquitectura viviente y arquitectura de estilos 60
El papel de la historia. 65
Arte y abstracción. 65
Arte y "*Einfühlung*" 66
Dualidad técnica/arte en la arquitectura. 68
"Escuetismo" , funcionalismo y "*adecuacionismo"* 69
Ornamentación y la decoración 73

Raíces y Telúrica....75
Una nueva tradición....76
6. A manera de conclusión: Un manifiesto moderno peruano....78
Referencias Bibliográficas....80
Anexos....85
Espacio en el Tiempo: primeras páginas....85
Arquitectura peruana: Indigenismo y eclecticismo....86
Revista *El Arquitecto Peruano*....88
Revista *Ciudad y campo y caminos*....89
Revista *Mundial*....90

INTRODUCCIÓN

La obra *Espacio en el tiempo. La arquitectura como fenómeno cultural* (1945), del ingeniero civil y arquitecto Luis Miró Quesada Garland, es una obra a la que inevitablemente se llega en el momento de hacer una exploración histórica sobre los orígenes de la arquitectura moderna en el Perú.

Este es un texto que ha sido objeto de varias revisiones en la historiografía de la arquitectura peruana. A pesar de no ser la primera obra peruana que aborda la arquitectura moderna, ya que Héctor Velarde[1] y Alejandro Deustua[2] habían tratado previamente este tema, destaca como una de las obras más influyentes en la discusión dentro del ámbito arquitectónico y artístico en el Perú durante la mitad del siglo XX.

A menudo, a pesar de que es catalogada como obra fundamental en la teoría de la arquitectura peruana, la importancia de esta obra queda en segundo plano debido a eventos históricos significativos y a la abrumadora cantidad de textos sobre la modernidad en un contexto internacional. Sin embargo, es esencial reconocer que las ideas que contiene este libro tienen un valor histórico fundamental y que, arraigadas a su contexto específico, pueden contribuir a establecer y estructurar la evolución teórica de la arquitectura en el Perú, por lo que la exploración de su contenido merece mayor atención.

A partir de allí es necesario adentrarse y profundizar en las ideas, conceptos y teorías de esta primera publicación teórica sobre arquitectura moderna en el Perú. Explorar las corrientes y debates arquitectónicos de la época en el contexto local y global. Se pretende evidenciar y ampliar el espectro de influencias, vínculos conceptuales y conexiones bibliográficas que esta obra podría tener tanto a nivel internacional como local y se podrá proporcionar una comprensión más profunda del impacto y la transformación *que Espacio en el tiempo* generó en la concepción y práctica de la arquitectura peruana.

Estado del arte.

Dentro de una de las primeras obras de historiografía de arquitectura peruana, José García Bryce, en *La arquitectura del Virreinato y la República* (1980), explica la historia de la arquitectura peruana separándola en cronologías, generaciones de arquitectos[3], obras y

[1] Héctor Velarde (1898-1989), arquitecto, docente y escritor peruano, formado en Francia y posteriormente en Estados Unidos, aporta mucho con toda su obra escrita a la discusión sobre arquitectura en el Perú, mirando siempre con ojo crítico a la arquitectura moderna y también siendo uno de sus principales difusores.

[2] Si bien Alejandro Deustua (1849-1945), filósofo, educador y diplomático peruano, no fue arquitecto, versó sobre varios temas de arte, estética, y arquitectura, en los que habló sobre la modernidad en la arquitectura.

[3] García Bryce sigue la teoría de generaciones de Ortega y Gasset propuesto en *El tema de nuestro tiempo* (1923) y *En torno a Galileo* (1983) en donde se establecen dos puntos importantes: El primero que la edad donde alcanza madurez un individuo es 30 años y segundo que 15 años es la distancia que separa a una generación de

teorías. Dentro del período que llama *Arquitectura después de 1945* menciona a la obra *Espacio en el tiempo* como uno de los hechos que motivaron el cambio hacia una arquitectura que sigue los principios de la arquitectura moderna internacional (1980, pp. 153, 154), mencionando algunos de estos principios y conceptos sin necesariamente trazar vínculos directos con sus autores. Esta es la primera mención en la historiografía y la coloca como una obra clave para la historia de la arquitectura moderna en Perú junto a otros eventos que se dan durante estos años.

Posteriormente el análisis de la obra es eclipsado por los eventos y personajes que también son claves, como el mismo Luis Miró Quesada y un grupo de artistas y arquitectos publicando el manifiesto del del Grupo Espacio, que se llevaron la mayor atención en las investigaciones académicas, siendo relegada[4] y mencionada como obra seminal en la que el *Grupo Espacio*[5] tendría sus raíces.

Luego de más de una década Wiley Ludeña en su ensayo *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX* (1997) realiza una revisión de la obra de Miró Quesada y tras hacer una descripción de la obra, señala su carácter idealista hegeliano y menciona que la visión que Miró Quesada tiene sobre la composición estética se inclina hacia la teoría de la "simpatía simbólica" y de la "pura visualidad" de Hegel y Kant.

En *Arquitectura para una ciudad fragmentada* (2000) Elio Martuccelli se refiere a la obra en cuestión definiéndola como una reinterpretación de *Hacia una Arquitectura* de Le Corbusier, pero que, en lugar de adaptarlo al contexto peruano, esto debido a que Miró Quesada en su obra lo menciona como una intención, se acerca con nociones generales y ciertos matices o menciones específicas breves como posible respuesta a las críticas hacia la modernidad sobre su excesivo carácter universalista.

En la revisión continua e intermitente de esta obra se la menciona como, si no de las primeras, la primera obra que trata sobre la arquitectura moderna en Perú. Sharif Kahatt es uno de los que dirige su atención y escribe varios artículos en torno a esta. Uno de sus primeros artículos *Construcción y ausencia. Historia, teoría y crítica de la arquitectura peruana en el siglo XX* (Kahatt, 2004), es un artículo que revisa de manera amplia y general la situación de la arquitectura peruana en todo ese siglo. Comienza con una revisión del

---

otra que corresponde a su minoría de vanguardia, por lo que el rango de influencia de una generación es de 7 años antes y después.

[4] Es el caso de mucha de la producción escrita sobre arquitectura, hoy muy conocidas en el contexto peruano, como es el caso de las obras de Elmore, uno de los primeros arquitectos teóricos y tratadistas de arquitectura en el Perú, posteriormente Velarde, Deustua y otros. Obras que desaparecen temporalmente del campo de indagación de la arquitectura peruana para ser redescubiertas mucho después. (Ludeña Urquizo, 2014)

[5] Movimiento fundado por Miró Quesada junto a otros arquitectos y alumnos de arquitectura, que presenta su manifiesto en 1947, al que se adhieren varios artistas, y que es considerado como el movimiento y la manifestación y declaración de principios más importantes de la historia del movimiento moderno en el Perú por su carácter fundacional. (Miró Quesada Garland, 1947)

estado de la arquitectura al iniciar el siglo XX y explica los cambios que sufre la arquitectura en esta época hasta la aparición de la obra *Espacio en el tiempo* de Miró Quesada. Es aquí donde coloca la figura de Luis Miró Quesada y su obra llamándola "obra fundacional de la arquitectura moderna" en el Perú, dirigiendo la atención de otros investigadores a ella. Es así que luego realiza un breve análisis de la obra extrayendo algunos de los principales conceptos desarrollados mientras menciona algunos de los pioneros de la arquitectura que pudieron influenciarle.

Por otro lado, y desde una revisión más amplia, Montaner en *Arquitectura y crítica en Latinoamérica* (2011) dedica una sección del libro donde ubica esta obra peruana dentro del contexto latinoamericano y menciona que Luis Miró Quesada con su obra *Espacio en el tiempo* fundamenta la teoría de la arquitectura moderna en el Perú, tomando los conceptos de la arquitectura moderna internacional fusionando con el contexto histórico y cultural local peruano. Es la única obra de teoría en el Perú mencionada por este autor, cobrando mayor interés sobre esta obra en las investigaciones que se darán posteriormente.

En otro artículo titulado *Espacio en el tiempo y el discurso moderno. El utillaje mental de Luis Miró Quesada en la eclosión de la arquitectura moderna en el Perú* (Kahatt, 2012) Kahatt establece relaciones entre la obra Espacio en el tiempo y las obras *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier con conceptos del modernismo de carácter universal y *Tiempo espacio y arquitectura* de Sigfried Giedion, explicando las principales ideas planteadas de ambos autores como los conceptos de "nuevo espíritu", la dualidad razón-sentimiento, la modernidad rompiendo con el pasado la modernidad en consonancia con la historia y el regionalismo que ya venía siendo discutido pero no aceptado por la mayoría en esos años.

En *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia* (Carranza & Lara, 2015) un capítulo es destinado a la arquitectura en el Perú, haciendo referencia al Grupo Espacio y ponderan dos principales figuras en el surgimiento de la arquitectura moderna en el Perú. La primera figura es Fernando Belaunde Terry cuyo papel es el de principal difusor de la arquitectura moderna a través de la revista *El Arquitecto Peruano* de la cual es fundador y editor desde 1937 y cuyo perfil se inclinará a la política peruana. La segunda figura, a la que le otorgan un perfil más intelectual, es Luis Miró Quesada Garland como principal influencia teórica y académica a partir de su obra publicada en 1945 *Espacio en el tiempo. La arquitectura moderna como fenómeno cultural*. Esta es descrita aquí como la semilla desde la que florecería la arquitectura y demás artes modernas en el Perú a través del *Grupo Espacio*.

En *Espacio en el tiempo y la construcción de la vanguardia moderna en el Perú* (Rodríguez Rivero, 2014), título de la introducción a la edición facsimilar de *Espacio en el tiempo* editado por la PUCP (Miró Quesada Garland, 2014) Luis Rodríguez distingue un elemento que diferencia a esta obra de Hacia una Arquitectura de Le Corbusier, y es el énfasis cultural que se desarrolla en la obra, su perspectiva organicista de la cultura y el valor de la historia como fuente de conocimiento, situando al arquitecto como creador cuya creación depende de esta

cultura. Por otro lado, desarrolla el concepto de lo espiritual como una aproximación emotiva (de ahí la razón del lenguaje con el que escribe) y la búsqueda de la superación de la racionalidad por lo espiritual. Explica también el ánimo con el que Miró Quesada busca desideologizar la arquitectura (Estrategia de adaptación de la modernidad para una sociedad peruana tradicionalista/burguesa) como manera de seducir al nacionalismo conservador, y hasta cierto punto el emancipador (indigenista). Rodríguez concluye interpretando a la modernidad propuesta por Miró Quesada como un nuevo colonialismo debido al carácter universal que ve en ella.

Posteriormente se publican estudios en torno a esta obra como el mismo Kahatt en su libro *Utopías construidas: las unidades vecinales de Lima* (Kahatt, 2015) insistiendo en su carácter fundacional de la arquitectura moderna, creando ciertas conexiones con los pioneros de la arquitectura moderna. Así también en el artículo de Schreirer Barreto titulado *La búsqueda de una identidad artística La abstracción en las ideas de Luis Miró Quesada* (Schreier-Barreto, 2016) desarrolla ampliamente uno de los conceptos planteados en esta obra como lo es a abstracción deteniéndose en su relación con los principios y conceptos de ornamentación, lo figurativo, la figura del artista, la noción de forma vs fórmula y la relación ornamento-estructura.

Por último, Gómez Taipe en la tesis titulada *Las ideas detrás de la obra escrita del arquitecto Luis Miró Quesada Garland y el diseño de la obra denominada Casa Huiracocha* (Gómez Taipe, 2018) desarrolla un esquema de generaciones de arquitectos que formaron parte de esta evolución de la modernidad en el Perú a través de la revisión historiográfica de la arquitectura moderna peruana. Y más que las ideas o conceptos detrás de Luis Miró Quesada, que desarrolla de manera parcial, el autor se centra en el proceso evolutivo de la teoría y práctica de la arquitectura moderna peruana estableciendo como punto de inflexión la obra *Espacio en el tiempo* (1945) y la posterior construcción de la casa Huiracocha (1946) de Luis Miro Quesada como primera obra moderna, y revisa las discusiones entre publicaciones y autores del contexto peruano previos y posteriores a estas obras.

La revisión de estas publicaciones que han abordado la obra *Espacio en el Tiempo* conduce a la conclusión de que la influencia de esta es decisiva en la teoría de la arquitectura moderna peruana y tiene un papel fundamental en la historia del movimiento moderno peruano al ser catalogada como punto de quiebre y obra fundacional de esta.

A pesar de que los análisis y revisiones realizadas sobre esta obra ponen en evidencia algunas de las influencias ya mencionadas anteriormente a través de citas, nombres mencionados o temas y conceptos conocidos en obras anteriores, creando vínculos con autores previos a esta obra que fueron los fundadores del movimiento moderno, es necesario continuar con el trabajo de profundización en torno a la obra. Los vínculos ya tazados en los estudios previos generan un esquema base sobre la cual el presente trabajo se basará para evidenciar los vínculos conceptuales y bibliográficos no sólo con obras de arquitectura moderna internacional, sino incluyendo los vínculos con las publicaciones

latinoamericanas y peruanas para poder ampliar el espectro ya conocido de obras que influenciaron la elaboración de *Espacio en el tiempo*, así como también de esa forma indagar un poco más en el utillaje mental de Luis Miró Quesada al momento de escribir esta obra.

La justificación por la que se lleva a cabo este trabajo se encuentra en la importancia que tiene esta obra en la historiografía de la arquitectura moderna peruana y la necesidad de ampliar y especificar las fuentes contenidas en ella para posteriores estudios más específicos.

Objetivos

Para lograr el propósito principal que es extraer las ideas contenidas en la obra, encontrar su probable origen y explorar las intersecciones con otras fuentes teóricas de la modernidad internacional y de producción local, se establecen tres objetivos principales.

El primer objetivo es entender *Espacio en el Tiempo* dentro de su contexto local. Para ello es necesario adentrarnos en el contexto arquitectónico y teórico del Perú que influyó en la obra o contra la que reaccionó esta obra. Esto implica la identificación de las tendencias primordiales, figuras clave, conceptos fundamentales y obras destacadas presentes en las discusiones sobre arquitectura moderna durante la primera mitad del siglo XX en Perú.

El segundo objetivo es situar *Espacio en el Tiempo* dentro del contexto general de producción teórica que aborda la arquitectura moderna. Una exploración de las obras y enfoques teóricos relevantes previos a 1945 permitirá identificar las corrientes que influyeron directa o indirectamente en el trabajo de Luis Miró Quesada. Al mapear estas conexiones conceptuales, podremos apreciar cómo *Espacio en el Tiempo* se inserta en el diálogo más amplio de la teoría arquitectónica moderna.

El tercer objetivo radica en desentrañar las convergencias entre esta obra con las obras de arquitectura moderna previas a ella, así como otros referentes artísticos y culturales. Esto implica el análisis del texto con el fin de identificar y recopilar las ideas, obras y autores a los que Miró Quesada hace referencia de manera directa o indirecta. A partir de esta recopilación, se analizará las ideas y teorías compartidas entre *Espacio en el Tiempo* y los autores mencionados.

Fuentes documentales

Se utilizará como fuente primaria el libro físico *Espacio en el tiempo* en la edición facsimilar publicada por la Pontificia Universidad Católica del Perú (Miró Quesada Garland, 2014), así como la revisión de parte del archivo personal y la biblioteca del autor.

Para indagar en el contexto peruano de arquitectura y las discusiones teóricas que preceden a la obra consultarán como fuentes primarias las publicaciones de arquitectura y afines que

se publicaron en la primera mitad del siglo XX, como son *El arquitecto peruano, Ciudad campo y caminos y Mundial*. Así también los libros escritos hasta ese momento como *Fragmentos de espacio (*(Velarde, 1933) *La arquitectura en 20 lecciones* (Velarde, 1937), *Lo bello en el arte* (Deustua, 1932), *Estética Urbana. Notas sobre su necesaria aplicación en Lima* (Harth-Terré, 1926).

PUBLICACIÓN	NÚMEROS	FECHA
El Arquitecto Peruano	1	1937
	2	1937
	9	1938
	16	1938
	26	1939
	37	1940
	41	1940
	74	1943
	78	1944
	119	1947
	231	1956
	306	1963
	309	1963
	347	1967
Ciudad y campo y caminos	37	1928
	38	1928
	39	1928
	40	1928
	41	1928
	42	1928
Mundial	25	1921

Tabla 1 Fuentes documentales: Revistas peruanas consultadas.

OBRA	AUTOR	AÑO
Lecciones de arquitectura	Teodoro Elmore	1876
Teoría de la arquitectura	Ricardo de Jaxa Malachowski	1910
Lo Bello en el Arte – Estética Aplicada	Alejandro Deustua	1932
Fragmentos de espacio	Héctor Velarde	1933
La arquitectura en 20 lecciones		1938
Espacio en el tiempo	Luis Miró Quesada	1945

Tabla 2 Fuentes documentales: Publicaciones de arquitectura en el Perú 1876-1945.

Para indagar en el contexto internacional se revisarán las publicaciones modernas escritas hasta 1945 (Wright, Le Corbusier, Giedion, Hitchcock, Gropius).

NOMBRE DE PUBLICACIÓN	AUTOR	AÑO
Vers une Architecture	Le Corbusier	1923
Modern Architecture: Being the Kahn Lectures for 1930	Frank Lloyd Wright	1931
Design This Day. The Technique Of Order In The Machine Age	Walter Dorwin Teague	1940
Space, Time and Architecture	Sigfried Giedion	1941
Historia del arte I	Elie Faure	1923
Historia del arte III		1924
Was ist Baukunst?	Walter Gropius	1919
Grundlagen für Neues Bauen		1925
Internationale Architektur, Bauhausbücher		1925
Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?		1926
Der Grosse Baukasten		1926
Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft und seine Forderungen an die Industrie		1928
Bilanz des Neuen Bauens		1934

Tabla 3 Fuentes documentales: Publicaciones de arquitectura en contexto internacional hasta 1945.

1. *ESPACIO EN EL TIEMPO*.

Ilustración 1 Tapa y primera página de *Espacio en el tiempo*.

El libro que es objeto de estudio en este trabajo es la obra de Luis Miró Quesada *Espacio en el tiempo. La arquitectura como fenómeno cultural*. Este libro tiene una única edición impresa en Lima el 11 de febrero de 1945 en la "Compañía de impresiones y publicidad" de Lima. Contiene 256 páginas de acuerdo a la numeración, pero esas corresponden a las páginas que contienen únicamente texto, ya que no están numeradas las que contienen imágenes, que son 76 páginas (láminas) destinadas sólo a mostrar imágenes, por lo que el libro llega al total de 332 páginas incluyendo las que contienen imágenes. La impresión se realiza en blanco y negro a excepción de la tapa que contiene una imagen a tres colores de unos paralelepípedos alineados proyectando sombras.

INFORMACIÓN BIBLIOGRÁFICA	
Título	*Espacio en el tiempo. La arquitectura como fenómeno cultural*
Autor	Luis Miró Quesada Garland
Editor	Compañía de impresiones y publicidad
Año	1945
Páginas	256 (332 con imágenes)

Tabla 4 *Espacio en el tiempo*. Información bibliográfica

El contenido de este libro fue realizado con la recopilación de varios de sus propios textos publicados previamente en el diario El Comercio, desde 1937 hasta 1945, con el posterior trabajo de escogerlos y ordenarlos de una forma coherente.

Esta obra está dividida en dos partes, la primera parte explica los fundamentos teóricos de la arquitectura moderna, o la que él sugiere el cambio de nombre a "arquitectura viviente", sobre su definición y relaciones con la historia, sociedad, cultura, tecnología y construcción. En la segunda parte, a partir de lo expuesto en la primera parte, desarrolla conceptos y nociones más específicos de la estética moderna y de los procesos de composición en la arquitectura.

Así ordena los 23 capítulos en dos secciones:

PRIMERA PARTE	PÁG.	SEGUNDA PARTE	PÁG.
Introducción	9	La arquitectura, arte y ciencia	111
Arquitectura viviente	15	Arquitectura, emoción de hoy	117
Arquitectura contemporánea, fenómeno histórico	25	Abstracción formal arquitectónica	129
Nueva forma social, nueva arquitectura	35	La proporción reconquistada	141
Arquitectura y tecnología	47	El nuevo ritmo	153
La estructura, médula de una arquitectura de hoy	55	Arquitectura, geometría sublimada	169
Arquitectura adecuación de la forma al material	63	Adecuacionismo, expresión estética	187
Clima, modernidad y regionalismo	71	De las fórmulas decorativas a la ornamentación de las formas	207
Aire + luz + verde = Nueva arquitectura	77	Los "Estilos", antítesis justificatoria	225
Nuevas técnicas, nuevas formas	85	Lo moderno como tradición	235
El planeamiento, concepto revolucionado	91	Palabras finales	243

Tabla 5 Índice de *Espacio en el Tiempo*

En esta obra el autor expone los fundamentos teóricos y conceptuales de una arquitectura moderna que venía siendo postergada a diferencia de otros países latinoamericanos en que se estaba instaurando años antes. Este texto, que no era el primero en hablar sobre arquitectura moderna, sí es el primero con el planteamiento teórico del estilo internacional en el Perú, adaptando estos fundamentos conceptuales al contexto peruano, o por lo menos planteado con un matiz con la cultura y características locales.

Aquí el tema desarrollado principalmente es la arquitectura moderna, explicando que el movimiento moderno incluye a todas las artes como forma de expresión cultural que

responde al tiempo en que se genera, refiriéndose al tiempo de la industrialización y las tecnologías que afectaban la vida cotidiana de la sociedad y la práctica de la arquitectura y construcción. Al crear el nombre “Arquitectura viviente” como reemplazo de “arquitectura moderna” hace evidente su idea de arquitectura moderna que, en su entender, y al contrario de las discusiones de esos años en el Perú, no responde a un estilo o una fórmula historicista que se pueda escoger, sino que es expresión cultural de una nueva forma de vida que está en constante cambio y evolución.

A pesar de contener múltiples ideas y conceptos provenientes de la modernidad internacional, Luis Miró Quesada coloca pocas referencias directas a los autores de los que toma sus conceptos, salvo excepciones que en su mayoría no son autores de arquitectura moderna, sino de filosofía, historia de arte y otras disciplinas[6], así como las imágenes y fotos tampoco apuntan a su origen[7], por lo que hallar o descifrar una bibliografía completa es un trabajo complejo y a la vez necesario.

[6] Son citados Spengler, Faure, Spencer, Kant, Schopenhauer y otros.

[7] Las fotos apoyan a una idea específica desarrollada en el texto. No se coloca autor y origen de las fotos sino el autor de la obra retratada o fotografiada y esto no es especificado todas las veces. Los que más menciones tienen son Le Corbusier, Wright, Gropius y Mendelsohn, de lo que se puede intuir las influencias principales en la obra.

2. LUIS MIRÓ QUESADA GARLAND.

Luis José Antonio Miró Quesada Garland (1914-1994), nacido en Perú, fue hijo de Luis Miró Quesada de la Guerra y de Elvira Garland Roel, ambas familias muy influyentes en los sectores políticos, económicos y de medios de comunicación[8]. Estudió ingeniería civil en la Escuela Nacional de ingenieros (ENI) de 1932 hasta 1936 y posteriormente luego de sus estudios y presentación de su proyecto final en 1940 se gradúa de arquitecto constructor en la sección de arquitectos constructores de la misma escuela (Doblado Tosio, 1986).

Ilustración 2 Luis Miró Quesada Garland. Archivo El Comercio.

Culminados sus estudios realiza diversos viajes, y en su visita a Estados Unidos se encuentra con una de las primeras fuentes desde donde abraza la arquitectura moderna: Frank Lloyd Wright. Es receptor de sus ideas presentadas en la universidad de Princeton conocidas como las *Kahn Lectures* de 1930 (Wright, 1931), sin embargo, la asimilación de esta perspectiva no se vería reflejada hasta años después.

El proceso de asimilación de la modernidad en Miró Quesada iniciando desde su periodo de formación, así como otros arquitectos en el contexto peruano, se puede constatar en la

[8] La familia Garland, de origen inglés, gracias a las estrategias matrimoniales que llevaron a cabo en el siglo XIX, lograron consolidar su posición en las altas esferas sociales, siendo esta tercera generación parte de la élite oligárquica limeña, que además de talento en el área comercial (como en las primeras generaciones) expandieron su influencia a círculos profesionales, intelectuales y recreativos, como la educación, el periodismo, la música, la bohemia y la tradición taurina. (Roja Fox, 2017)
Por el otro lado la familia Miró Quesada era considerada como una de las familias más poderosas del país. Teniendo bajo su dominio medios de comunicación, conglomerados de turismo, minería y banca. El padre de Luis Miró Quesada fue alcalde de Lima, ministro de estado, decano, diputado y periodista en el diario de mayor circulación del país, del que su padre era director y su familia era dueña. (Mendoza Micholot, 2015)

revista *El Arquitecto Peruano*[9], que en cada número publicaba una sección llamada *Página de Escuela*[10] en la que, además de presentar comentarios, reclamos, reflexiones e informes de actividades, sobre la formación en la arquitectura, presentaban los proyectos finales de los que estaban culminando sus estudios de arquitectura, especialmente en los números que salían los meses de noviembre de cada año. En su primer número (Silva Santistevan, 1937) se menciona que la "tendencia moderna" era satisfactoriamente ejecutada como ejercicio académico proyectual, pero que los alumnos en el momento de plantear la obra más importante de sus estudios la mayoría escogía, probablemente por influencia de los docentes, el estilo neocolonial dejando de lado lo moderno. Muy probablemente este sea también el caso de Luis Miró Quesada al momento de presentar su trabajo de final de la carrera[11] y es el estilo que caracterizará su obra arquitectónica hasta 1945. Uno de sus edificios más famosos pertenecientes a esa etapa neocolonial es el edificio de la municipalidad de Miraflores, proyecto ganador de concurso cuyos finalistas fueron Miró Quesada, E. Harth-Terré[12] y Guerra/Velaochaga y cuya construcción se culminó en 1944.

Desde 1938 inició su labor como escritor y columnista, inicia con el diario *El Comercio*, diario de gran circulación y cuyos propietarios eran familia de Luis Miró Quesada, y posteriormente escribe en otras revistas como en la revista especializada de arquitectura *El Arquitecto Peruano* y posteriormente a la publicación de su libro en las revistas culturales *Las Moradas*[13] y *Amaru*[14].

Los temas que abordaba en sus columnas y opiniones eran sobre la arquitectura, las artes y el movimiento moderno y sus principios, artículos que posteriormente recopilará para poder explicar en su obra sus ideas sobre la arquitectura moderna buscando difundir estas ideas y principios a una mayor escala.

Luis Miró Quesada, junto con esta pasión que tiene hacia la arquitectura y la modernidad que ya conocía y que predicaba en su obra intelectual escrita, sufre este conflicto con la

[9] *El Arquitecto Peruano* fue una revista de arquitectura fundada por el arquitecto Fernando Belaúnde Terry cuyo primer número es publicado en agosto de 1937. Uno de sus objetivos era difundir la arquitectura moderna, pero por diversos motivos la mayor difusión de proyectos eran las diversas arquitecturas que se hacían en el país o en el extranjero, de las que la moderna tenía una mínima cobertura.

[10] Esta sección estaba a cargo de un alumno que estaba en el último año de sus estudios de arquitectura.

[11] Salvo un acta donde figura el título de su trabajo, no hay rastro de los dibujos o descripción del mismo por estar perdidos o hasta el momento extraviados.

[12] Emilio Harth-Terré (1899-1983) ingeniero y arquitecto, el primero en recibir el diploma de arquitecto constructor en 1924 (Tauro del Pino, 1945), escritor, docente de ingeniería, arquitectura e historia del arte peruano y uno de los primeros teóricos urbanistas en el Perú.

[13] *Las Moradas* es una revista muy influyente en el contexto peruano sobre arte y letras (Literatura, pintura, arquitectura, teoría y pensamiento) publicada en Lima entre 1947 y 1949, fundada por Emilio Adolfo Westphalen.

[14] *Amaru, revista de artes y ciencias* fue una revista publicada entre 1967 y 1971 por la Universidad Nacional de Ingeniería dirigida por Emilio Adolfo Westphalen. Abarcaba campos como las artes plásticas, literatura y divulgación científica con colaboradores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José María Arguedas, Fernando de Szyszlo, Alfredo Bryce Echenique, Luis Lumbreras y Blanca Varela.

arquitectura historicista (neocolonial) que expresa su obra proyectual. Estas dos formas de actividad profesional y de pensamiento en este periodo se dan simultáneamente hasta la publicación de *Espacio en el tiempo* momento que se considera el punto de inflexión. Este período contradictorio previo a la publicación de su obra es casi un síntoma de lo que viene ocurriendo en la arquitectura peruana durante esos años, el retraso o postergamiento de una arquitectura que ya ingresó al país, pero no es tomado con rigurosidad a pesar de que ya lleva años conquistando Europa, Estados Unidos y varios países latinoamericanos.

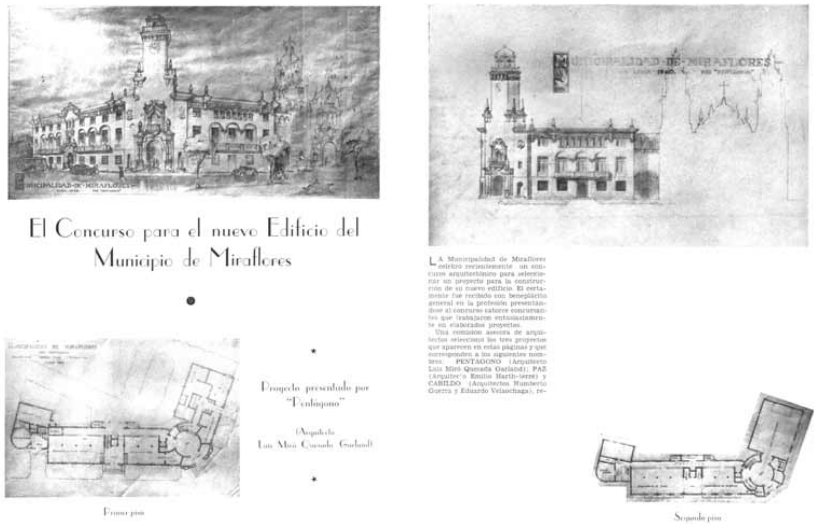
Un año después de la publicación de su libro, en 1946, Luis Miró Quesada empieza a formar parte de un movimiento que cambiará la forma de ver y entender la arquitectura, que en gran parte fue impulsado por su obra *Espacio en el Tiempo*. Durante la reforma de la Escuela Nacional de Ingenieros, impulsado en su mayoría por alumnos motivados entre otras cosas por el libro de Miró Quesada[15], es llamado a formar parte del nuevo cuerpo docente, en donde se enseñarán cursos nuevos, se abrirá el taller de corte bauhausiano y donde convergerán en la docencia con Paul Linder[16], Fernando Belaúnde Terry[17] y Héctor Velarde. La formación de la arquitectura moderna se instaura en el Perú, siendo este uno de los hitos en la historia de la arquitectura peruana considerados como punto de quiebre.

Posteriormente Miró Quesada lideró la creación del *Grupo Espacio,* teniendo la obra *Espacio en El Tiempo* como la base de este movimiento. En la publicación del *Manifiesto de expresión de principios del Grupo Espacio* (Miró Quesada Garland, 1947), firmado por docentes y alumnos de la escuela de arquitectura y sus adherentes que eran otros arquitectos, escritores y artistas, se hace una evaluación crítica del estado del arte y arquitectura peruanas con respecto a los movimientos contemporáneos y se expresan las ideas de un nuevo arte y una nueva arquitectura que pertenezca al tiempo propio y presente de la sociedad. Los referentes de esta nueva arquitectura mencionados en este manifiesto fueron Le Corbusier, Mies van der Rohe y Frank Lloyd Wright. Este manifiesto es la primera muestra colectiva entre arquitectos y artistas de fomentar y sentar las bases de la modernidad en el arte y de establecer un círculo donde se pueda tener discusiones en torno a estas.

El *Grupo Espacio* buscó tener contacto, motivados por Josep a Josep Luis Sert y Richard Neutra, con los organizadores del CIAM, buscando participar en estos congresos, sin llegar a concretarse la presencia de esta agrupación en alguno de ellos debido a que no recibieron

[15] La llegada del libro traducido al español de *Vers une Architecture* (Le Corbusier, 1928) y la aparición de *Espacio en el tiempo*, fueron las dos principales fuentes que originaron esta revolución estudiantil y posterior reforma.
[16] Paul Linder, arquitecto, alumno formado en la Bauhaus, es el hilo que conecta la Bauhaus de Gropius con el Perú (Medina Warmburg, 2019a)
[17] Fernando Belaúnde Terry (1912-2002) fue arquitecto, fundador de la revista *El Arquitecto Peruano*, ex diputado (1945-1948) y dos veces presidente de la república del Perú (1963-1968 y 1980-1985). Docente (1948) de Urbanismo en la Escuela Nacional de Ingenieros (ENI), jefe de departamento de Arquitectura desde 1950, y de 1955 a 1960 ejerce como primer decano de la nueva Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de ingeniería (ex ENI)

respuesta alguna[18]. A pesar de no haber tenido el alcance internacional deseado, este sería uno de los acontecimientos que impulsaron tanto en la arquitectura como en las artes el movimiento moderno en el Perú de manera definitiva.


El Concurso para el nuevo Edificio del Municipio de Miraflores

Proyecto presentado por "Pentagono"

Arquitecto Luis Miró Quesada Garland

Primer piso

Segundo piso

Ilustración 3 Propuesta de Luis Miró Quesada Garland para el concurso de la Municipalidad de Miraflores. (Belaúnde Terry, 1940)

[18] Sobre este episodio, y las causas sobre las que no hay rastro de respuesta positiva de parte de Giedion, se puede consultar el artículo *Agrupación Espacio and the CIAM Peru Group* (Kahatt, 2010).

3. DEBATES Y APORTACIONES EN PERÚ HACIA 1945

Para comprender y ordenar el planteamiento del contexto en el cual la arquitectura peruana evoluciona y libra sus discusiones como parte del proceso de transición hacia la arquitectura moderna, consideraremos los principales movimientos e ideas que los justifican. Estos son la arquitectura *Beaux Arts*, el neocolonial, el indigenismo y el modernismo, considerando las expresiones eclécticas entre ellas.

Como cuestión previa ubicaremos a los principales arquitectos y las principales obras teóricas del contexto de evolución de la arquitectura moderna peruana en dos tablas. En la Tabla 6 se considera las generaciones de arquitectos propuesto por Wilder Gómez (2018) que plantea las generaciones de la arquitectura moderna en el Perú a partir del criterio propuesto por Ortega y Gasset en *Idea de Generaciones* (Ortega y Gasset, 1923), contando sólo hasta la tercera generación, que es a donde apunta el presente trabajo. Además, como se ha visto en la Tabla 2 mencionaron las publicaciones escritas más influyentes en las discusiones teóricas y obras de estas generaciones de arquitectos. Para ello serán tomadas cuatro de las más importantes[19] que se escribieron hasta la publicación de *Espacio en el Tiempo,* que son *Lecciones de arquitectura* de Teodoro Elmore, *Teoría de la arquitectura* de Ricardo de Jaxa Malachowski *Nociones y elementos de la arquitectura* de Héctor Velarde y *Lo Bello en el Arte* de Alejandro Deustua.

GENERACIÓN	NOMBRE	NACIMIENTO
1ª gen. (1884) Generación del 15	Enrique Bianchi	1880
	Claude Sahut	1883
	Rafael Marquina y Bueno	1884
	Manuel Piqueras Cotolí	1885
	Richard de Jaxa Malachowski	1887
	Augusto Benavides Diez Canseco	1889
	Eduardo Elejalde Chopitea	1893
	Enrique Rivero Tremouille	1893
2ª gen. (1899) Generación del 30	Augusto Álvarez Calderón	1894
	Paul Linder[20]	1897
	Héctor Velarde Bergmann	1898
	Augusto Guzmán Robles	1899
	Emilio Harth-Terré	1899

[19] Se toman los libros publicados más influyentes y valorados en la historia de la arquitectura peruana según se desarrollan en *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX: Teoría, crítica e historia* (Ludeña Urquizo, 1997) y *en La crítica arquitectónica peruana en el último tercio del siglo XX* (Bonilla di Tolla, 2012).

[20] Se coloca a Paul Linder a pesar de que pertenece a un contexto distinto hasta su llegada a Perú en 1933.

GENERACIÓN	NOMBRE	NACIMIENTO
	Leopoldo Arosemena Garland	1901
	Julio Haaker Ford	1902
	Roberto Haaker Ford	1903
	Alfredo Dammert Muelle	1906
3ª gen. (1914) Generación del 45	Carlos Morales Macchiavello	1907
	Guillermo Payet Garreta	1908
	Gabriel Tizón Ferreyros	1909
	Fernando Belaunde Terry	1912
	Luis Miró Quesada Garland	1914
	Enrique Seoane Ros	1915
	Alberto Jimeno	1916
	Alejandro Alva Manfredi	1916
	Robert Wakeham Dasso	1920
	Ernesto Aramburú Menchaca	1920
	Santiago Agurto Calvo	1921

Tabla 6 Generaciones de arquitectos.

El canon occidental y la arquitectura ideal.

Luego de la demolición de los muros de Lima, la ciudad tuvo un proceso de expansión muy acelerado y su planificación, el Plan Sadá[21], de 1872, ejecutado en una primera etapa con la demolición de las murallas por Henry Meiggs[22], consideró los lineamientos aplicados a la ciudad moderna de Hausmann en París, monumentalidad de avenidas, el ornato, la planificación, el higienismo y el orden mediante hitos monumentales para la organización de avenidas y calles, con la excepción de que el centro histórico no se tocó, por lo menos dentro de los alcances del plan[23], probablemente tomando como referencia los ensanches de ciudades como Barcelona, Sevilla, Valencia o la Habana (Orrego-Penagos, 2020, p. 32). La influencia parisina era innegable en la escala urbana, pero además de ello su influencia se vería en diferentes escalas en Lima.

[21] El ingeniero Luis Sadá, de procedencia Catalana, según Ramón Joffré (1999, pp. 187-188), aunque otras versiones mencionan que es de procedencia francesa o italiana, realizó el plan de ensanche de la ciudad de Lima sin murallas.

[22] Urbanizador y contratista que se encargó de la demolición de las murallas de lima y posterior creación de las primeras intervenciones en las zonas demolidas.

[23] El Plan Sadá se ejecutó de manera muy parcial ya que su proceso de implementación se vio truncada por la ocupación chilena los años 1881 - 1883, e inevitablemente el plan se estancó, sufriendo la ciudad un crecimiento y ampliación posteriores sin un plan actualizado hasta casi la mitad del siglo XX.

París era el imaginario del mundo ideal. Siendo las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX la época conocida como *La Belle Époque*, época en la que brillaron las artes, la ciudad y la arquitectura, cuando se realizaron las exposiciones internacionales más influyentes, París era el ideal a ser alcanzado tanto a la escala personal, es decir las formas de vida y las modas (etiqueta, belleza, vestimenta, consumo, etc.), como a escala social, artística, urbana y de arquitectura. Todo lo procedente de París era valorado como ideal. Con esa influencia se planificó la ciudad de Lima y se aprendió, diseñó y construyó la arquitectura limeña centralista y tradicional (Ramón Joffré, 2002, pp. 16-32).

La formación de la arquitectura en ese entonces era subordinada a la ingeniería. No había arquitectos formados en Perú como tal, la mayoría, que eran muy pocos, provenían del extranjero o de lo contrario eran ingenieros. Este es el caso de Teodoro Elmore.

Teodoro Elmore (1851-1920), ingeniero, escritor, periodista y editor fue docente entre 1869 y 1874 en la facultad de ciencias de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM), y posteriormente en la Escuela Especial de Ingenieros de Construcciones Civiles y de Minas (EEICCM) desde 1876. Publicó sus lecciones impartidas en la UNMSM desde 1870 hasta 1874 en el primer tratado de arquitectura escrito en el Perú titulado *Lecciones de arquitectura* (Elmore, 1876).

Esta obra se basa en los tratados históricos de arquitectura clásica, como el de los órdenes clásicos, la obra de Vitruvio, los tratados renacentistas, las obras de Palladio y Vignola, y a autores teóricos franceses como Quatrémere de Quincy y, su mayor influencia, Jean-Nicolas-Luis Durand y su forma de entender la arquitectura como composición a través de elementos modulares siguiendo las leyes de la proporción, axialidad y simetría. Es interesante observar la influencia francesa en su obra considerando la similaridad de su título en comparación con el título *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole polytechnique* de Durand.

A través de este libro los principios *Beaux Arts* fortalecieron sus influencias en la formación académica del ingeniero y posteriormente en la formación específica del arquitecto en la Escuela Nacional de Ingenieros (ENI) y, según Martuccelli (2012) esta influencia llegó más allá de la mitad del siglo XX.

La formación de arquitectura en esos años ya sea en la UNMSM o posteriormente en la EEICCM, estaba incluida dentro de los estudios de ingeniería civil siguiendo probablemente el modelo de la *Ecole Polytechnique* francesa. Para Teodoro Elmore esta formación no estaba siendo atendida por un cuerpo profesional que pueda lidiar con la corriente relativizadora que causaba el eclecticismo y la modernidad, considerando que ambas suponían una amenaza a su visión europea de la arquitectura, específicamente de las *Beaux Arts* francesas. Esa preocupación la expresa en *La situación de la arquitectura en 1900* (Elmore, 1903) donde sugiere la necesidad de arquitectos “autorizados” que hayan recibido una formación específica en arquitectura que los capacite para lidiar con estas

preocupaciones, discutir y dilucidar con la normativa o tratadística arquitectónica las cuestiones estéticas, formales u otro tipo de discusión en torno a esta.

Estas preocupaciones que tiene Elmore hacen evidente su preferencia como corriente principal en la formación del arquitecto: la arquitectura europea, francesa, *Beaux Arts* y con su obra define gran parte de los contenidos que se habían estado enseñando y que se seguirían enseñando en cuanto a arquitectura para los ingenieros.

En 1910 dentro de la Escuela Nacional de Ingenieros se inaugura la Sección de Arquitectos Constructores, constituyéndose un primer paso para la separación o singularización de la formación del arquitecto, a pesar de que no necesariamente el objetivo en un inicio haya sido ese, ya que la formación en arquitectura por algunos años más aún se seguiría viendo como complementaria a la ingeniería.

El primer director de la nueva sección, como si se tratara de una respuesta a las preocupaciones de Teodoro Elmore, fue un arquitecto polaco: Ricardo de Jaxa Malachowski. Estudió *en l'Ecole Speciale Centrale des Arts et Manufactures* de Francia, posteriormente en la *Ecole Speciale d'Architecture* de Francia y finalmente en la *Beaux Arts* de París donde obtuvo el primer puesto y la medalla de oro. Una formación con ambas visiones, tanto la formación ingenieril y como conservadora (artística) donde que le dio un sentido más inclusivo y sensible e hizo que su obra en Perú, tomado en cuenta las influencias locales, tuviera una variedad expresiva importante.

La visión del recién llegado director se evidenciaría en su obra *Teoría de la Arquitectura* (Malachowski Kulisicz, 1910), publicado en el mismo año de la fundación de la Sección de Arquitectos Constructores, un manual con fines pedagógicos en el que hace muestra de la gramática arquitectónica *Beaux Arts* con dibujos que había iniciado antes de su llegada a Perú.

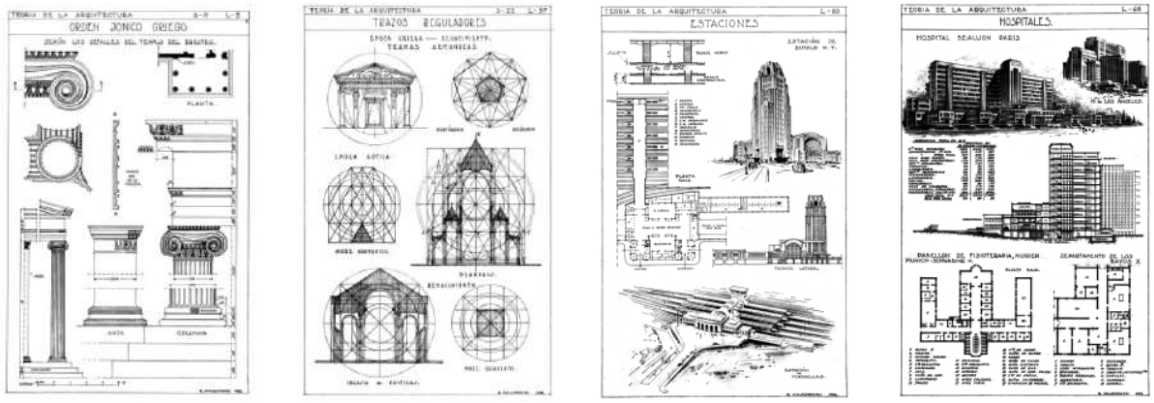


Ilustración 4 Láminas de análisis de Arquitectura clásica y contemporánea en *Lecciones de elementos y teoría de la arquitectura*. Dibujos de Malachowski. Archivo FAUA UNI

Su llegada evidentemente ocasionaría un debate especial en la Escuela de ingenieros. La visión de la escuela de ingenieros era evidentemente de tipo positivista, con una visión más ingenieril en la formación de la arquitectura ya que era una pequeña parte que pertenecía a los estudios del ingeniero, y como tal más inclinada a la técnica y a la construcción. Con el ingreso de Ricardo de Jaxa a la nueva sección de arquitectos constructores la visión de arquitectura *Beaux Arts* ingresó a la Escuela de Ingenieros, logrando coexistir ambas visiones en la misma escuela a pesar del rechazo que pudo haber generado en algunos académicos de esta escuela.

Una de estas discrepancias tenía que ver con la formación de un arquitecto "artista", visión influenciada desde la formación *Beaux Arts* que tenía Ricardo Malachowski. Por un lado, del lado de los ingenieros, este tipo de formación no era visto como una necesidad y, del otro lado, esta era la razón que justificaba la existencia de la sección de arquitectos. Otra de las discrepancias, muy ligada a la anterior, tenía su origen en la búsqueda de que la arquitectura se enseñase como una opción independiente de las ingenierías, objetivo que Malachowski no logró alcanzar durante su periodo. Es por ello que, en 1932 junto a sus exalumnos Rafael Marquina y Héctor Velarde, escriben una carta al director de la Escuela de Ingenieros con el fin de explicar la necesidad de este tipo de formación para los estudiantes de arquitectura.

> "Es necesario formar ingenieros pero que lleguen a ser artistas; de otra manera está demás la palabra 'arquitecto'... podemos crear no solamente técnicos, sino gente de gusto y de respeto absoluto por la verdadera belleza. Es el camino directo y forzado para defender y salvar nuestras ciudades de la mentira constructiva y de lo feo"
> *(Velarde, 1967, p. 24)*

Uno de los edificios importantes de esta época es *La estación de desamparados* construida en 1912 por el arquitecto Rafael Marquina. Este es considerado el inicio del proceso de modernización de la arquitectura en el Perú, esto debido a que es uno de los primeros edificios que hace uso de materiales y técnicas constructivas de concreto armado, cristales y Hierro. Esta construcción de expresión modernista conservaba consigo aún algunas expresiones formales o estéticas de la tradición arquitectónica academicista (García Bryce, 1980).

A estas primeras décadas del siglo XX se las conoce como *La Belle Epoque Limeña*[24], apodo que se da en clara referencia a las características que estas vanguardias del arte, especialmente la literatura, sobre su producción, lugares, reuniones y discusiones en un deseo de formar parte de la costumbre literaria de vanguardias europeas, que venían replicándose en varios países de Latinoamérica. Uno de los lugares más conocidos de este

[24] Esta época es descrita de esta manera por ser un periodo de efervescencia cultural en la ciudad de Lima, y que buscó expandirse a diversas provincias, para finalmente atraer hacia Lima a estos artistas. En *Valdelomar o la Belle Epoque* (Sánchez, 1969).

periodo es el *Palais Concert*[25], un edificio de estilo afrancesado construido en 1912 con materiales y técnicas modernistas (Cristal y acero) en cuyo sótano y primer piso funcionaba una confitería café bar con elementos decorativos y espejos *Art Nouveau* (Sánchez, 1969, p. 169). Es en este edificio donde Valdelomar[26] pronuncia la conocida frase:

> *"El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión, el Jirón de la Unión es el Palais Concert y el Palais Concert soy yo"*[27]

La búsqueda de una identidad: del neocolonial al indigenismo.

Durante el *oncenio de Leguía*[28] (1919-1930) se impulsó un proceso modernizador en el País. Producto de sus políticas se impulsó especialmente la labor arquitectónica y de construcción en miras de la celebración del centenario de la independencia del Perú, y se impulsó el trabajo que habían iniciado Malachowski, Sahut[29], Velarde y Marquina. En ese contexto en las discusiones en torno a la arquitectura se comenzaba a evidenciar una creciente búsqueda de identidad y reacciones contra tendencias extranjeras, especialmente *Beaux Arts* ya que eran las que más se edificaban (Harth-Terré, 1963, pp. 46-57).

La búsqueda por un sentido de localidad e identidad tornó la vista hacia referentes previos a la *Beaux Arts*, y se encontró, por proximidad, esa identidad en la arquitectura Colonial peruana. Así surge el Neocolonialismo como añoranza y sentimentalismo hacia las épocas virreinales de parte, especialmente, de la sociedad limeña tradicional[30] que anclaban su identidad peruana en los tiempos de una ciudad mestiza (o en mestizaje), en la unión de dos culturas. Los principales arquitectos que desarrollaron el neocolonial fueron Sahut, Marquina, Velarde y Malachowski. Pero prontamente el neocolonial sufriría diversas transformaciones en la búsqueda de identidad.

---

[25] Originalmente llamada La Casa Barragán, por el nombre de sus dueños. Sirvió como punto de reunión del Grupo Colónida (Agrupación de literatos vanguardistas fundadores de la Revista Literaria Colónida), donde frecuentaban personajes como César Vallejo, Abraham Valdelomar, José Carlos Mariátegui, Luis E. Valcárcel, Haya de la Torre entre otros en los años 1913 - 1930.

[26] Abraham Valdelomar (1888-1919). Escritor, poeta, ensayista, dramaturgo y sobre todo cuentista. Uno de sus mayores aportes, adicionalmente a su labor literaria y periodística, fue el dar a conocer a escritores y pensadores no limeños e incluirlos en una cultura literaria nacional mediante giras a varias provincias.

[27] Frase atribuida a Abraham Valdelomar (Sánchez, 1969) dicha en una reunión con otros artistas en el Palais Concert donde con fino sarcasmo dibuja y denuncia el centralismo limeño en el Perú.

[28] El oncenio es un período con el que se conoce a la presidencia de Augusto B. Leguía durante once años. Una de las características de este periodo es la apertura de la economía hacia capitales extranjeros de inversión y un estrechamiento de relaciones económicas con Estados Unidos.

[29] Claude Sahut (1883-1932) arquitecto francés radicado en Perú desde 1905, formado en l'Ecole des Beaux-Arts de París con una obra arquitectónica importante en el Perú.

[30] Se puede apreciar este sentimentalismo por el pasado en *Una Lima que se va* (Gálvez Barrenechea, 1965), donde se narra la vida urbana cotidiana y las costumbres de la sociedad limeña colonial.

Por otro lado, en la sociedad peruana existían grupos a los que se les negaba la oportunidad de tener voz, derechos y libertad. Era el indígena, que seguía siendo explotado por los terratenientes (latifundistas) en las que habían sido sus propias tierras. Mucho antes de que sea formado el estado peruano habían luchado por lograr formar su propia forma de gobierno, sin éxito[31]. La *utopía andina*, es definida como este intento indígena por recuperar su soberanía perdida, idealizando el gobierno extinto del imperio del incaico, el Tahuantinsuyo, y expresado en mitos como el de Inkarri[32]. El gobierno de Leguía fue el primero que prestó atención a estos temas, avivando las tensiones que existían entre la oligarquía peruana y el campesinado. Esta preocupación se ve en la cuestión indígena de la constitución de 1920[33], como un primer acercamiento al tema.

La atención a esta cuestión indígena se agudizo con los descubrimientos arqueológicos que iban aumentando durante esos años, como son los casos de los arqueólogos Max Uhle y Julio C. Tello. Estos descubrimientos despertaron el interés de diversos campos políticos y culturales, especialmente el campo artístico, que empieza a nutrirse de nuevas expresiones artísticas perdidas envueltas de cierto sentido mítico, y de raíz andina e indígena ancestral.

Surge el indigenismo. Lo indígena es ahora tomado por artistas e intelectuales como objeto de estudio y de formas expresivas culturales, pero es un movimiento que no necesariamente hace suya la lucha reivindicativa del indígena, sino que la mayoría de las veces es más un deslumbramiento por lo exótico o muchas veces una cuestión de moda[34]. Primero José Carlos Mariátegui[35] y luego José María Arguedas[36], indigenistas más cercanos a la idea reivindicativa del indio, se presentan como los principales críticos del indigenismo oficialista y buscan diferenciar claramente entre lo indígena, que incluye a la cultura y condiciones del

[31] Por ejemplo, los intentos de Tupac Amaru y Juan Santos Atahualpa contra la colonia, el intento de crear la Confederación Peruano-boliviana, los movimientos durante la época republicana de Juan Bustamante, Pedro Atusparia y Teodoro Gutiérrez (Rumi Maqui).

[32] El mito de Inkarri menciona que, así como Atahualpa durante la conquista fue decapitado, desmembrado y las partes fueron dispersadas, vendrá un tiempo en el que aquella cabeza buscará bajo la tierra enlazarse una vez más con su cuerpo y volver a la superficie para restaurar las cosas a su origen.

[33] Se redactan artículos donde se busca el reconocimiento, protección y atención al desarrollo de las comunidades indígenas. Así como la declaración de la protección de las propiedades (tierras) comunitarias como bienes imprescriptibles.

[34] Ortiz de Zevallos recoge un testimonio que retrata esta fascinación por la estética obtenida de la arqueología y la confusión que esta genera en el contexto académico: "Alejandro González, Apurimak, contó, más de una vez, que como integrante de esas primeras promociones vivió la dualidad de dibujar minuciosamente y, de manera sistemática, la cerámica y los textiles que los arqueólogos encontraban en sus excavaciones, mientras aprendía en la escuela los cánones de la belleza occidental." (Ortiz De Zevallos, 2003: 188).

[35] En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Mariátegui, 1928) explica que el Perú como nación fue construida de espaldas al indio y contra el indio desde ahí hace explícita la apropiación de la cultura indígena por los limeños.

[36] En *Razón de ser del indigenismo en el Perú* (Arguedas, 1975) el autor recoge el testimonio de uno de los cultores de música popular que trabajaba con Julio C. Tello. Testifica que el arqueólogo es admirador del folklore pero que pierde de vista al indio vivo, y que incluso parece menospreciar sus manifestaciones culturales actuales.

indígena actual, y lo indigenista que sólo se le interesa por buscar una identidad en el pasado ancestral con fines políticos, artísticos con el uso de la arqueología como medio. En todas las vertientes del indigenismo se percibe un afán por dar reconocimiento al pasado prehispánico y de encontrar una identidad peruana, pero con planteamientos totalmente distintos.

El indigenismo en la escuela de Bellas Artes es impulsado por José Sabogal[37] quien ingresa como director de la institución, y en los medios y publicaciones culturales lo hace José Carlos Mariátegui. En la arquitectura surgen a partir de aquí dos estilos[38], el neoinca y el neoperuano. Entre los arquitectos más reconocidos que utilizaron estos lenguajes están Manuel Piqueras Cotolí, Claude Sahut, Harth-Terré y Jaxa Malachowski.

Elio Martuccelli en *Buscando una Huaca* (Martuccelli Casanova, 2006) hace un recorrido por este proceso indigenista arquitectónico en las esculturas de espacios públicos y arquitectura construidas en esta época incluyendo los ya mencionados estilos *neoinca y neoperuano* surgidos desde el indigenismo oficialista como búsqueda de un estilo nacional o como expresión de identidad peruana en la arquitectura.

Uno de los edificios que terminaría siendo la máxima expresión del llamado Neoinca[39], es el caso del Museo de Arqueología, que fue diseñado en 1921 por el arquitecto Claude Sahut del que quedan algunas imágenes de sus dibujos planos y maqueta del que quedaría sólo como proyecto porque finalmente se cambia de ubicación, de diseño y de proyectista. Finalmente fue encargado a Ricardo de Jaxa Malachowski, quien realizó el nuevo diseño, pero conservó el estilo propuesto. Quien encargó la construcción de este museo fue Víctor Larco Herrera, quien tenía una gran colección de artefactos arqueológicos y el encargado de catalogar y organizarlos fue Julio C. Tello. La propuesta tanto de Sahut como el de Jaxa Malachowski consideraban una estructura de concreto y revestimiento de piedra con ornamentos de inspiración prehispánica (entre ellas la incaica) y formas trapezoidales tanto en los vanos como en la forma de los volúmenes. La organización espacial se regía mediante los principios de axialidad y simetría, por lo que el elemento indigenista sólo era una cuestión decorativa, motivo por el que luego de su construcción generó diversas críticas por su carácter imitativo y de evidente falsedad histórica.

[37] Pintor indigenista que junto a José Carlos Mariátegui difunden el indigenismo a través de la revista Amauta, siendo ellos director gráfico y director general respectivamente.

[38] Para mayor profundización sobre el contexto de las corrientes neoprehispánicas y el surgimiento del término neoperuano y neoinca en el Perú ver *El Neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en lima, 1910-1940* (Ramón Joffré, 2014)

[39] Nombre que se le da al estilo que intenta imitar visualmente y en su decoración, materiales y formas de las culturas prehispánicas. El uso del nombre Neoinca, ya que en la práctica no sólo se basó en la civilización inca, puede ser un desacierto, pero puede ser explicada alrededor de la utopía andina, que bu y del Tahuantinsuyo Inca .

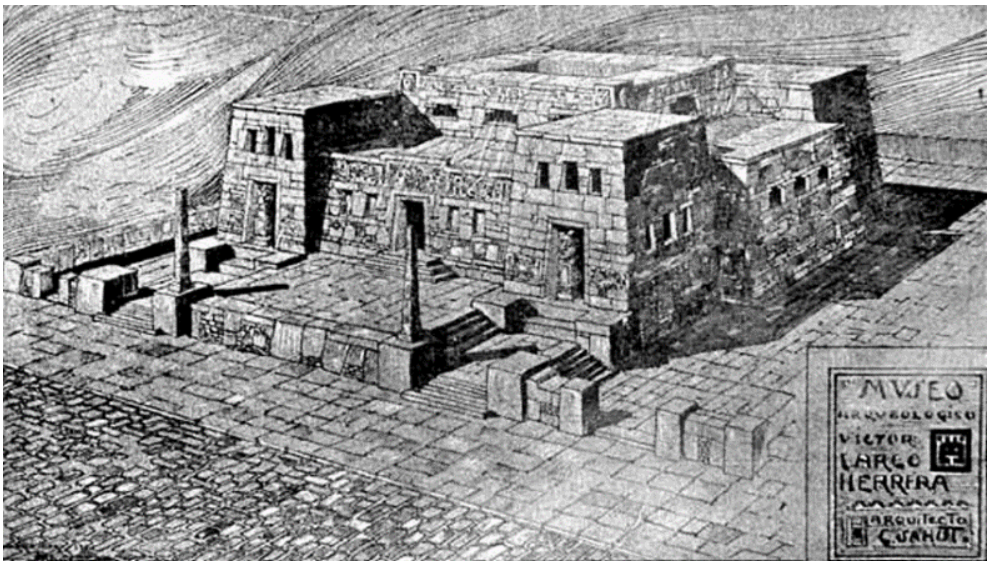
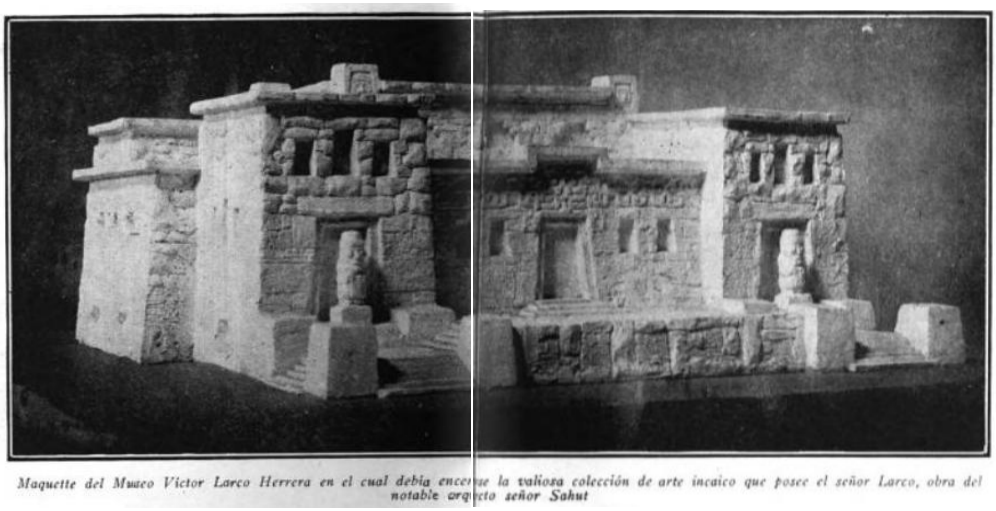


Ilustración 5 Museo de Arqueología, proyecto de Claude Sahut, dibujo de maqueta. El Arquitecto Peruano N. 37, agosto 1940



Maquette del Museo Victor Larco Herrera en el cual debía encerrar la valiosa colección de arte incaico que posee el señor Larco, obra del notable arquitecto señor Sahut

Ilustración 6 Museo de Arqueología, maqueta de Claude Sahut. Mundial N. 80, noviembre de 1921

Ilustración 7 Museo de Arqueología Construido. Postal. Cortesía María Eugenia Yllia.

Ilustración 8 Museo Arqueológico, 1924. Ricardo de la Jaxa Malachowski. Vista del ingreso. Foto: Elio Martuccelli.

La mayoría de los casos de la llamada arquitectura neoinca quedaron en proyectos, tal como los de Harth-Terré[40] que realiza esta búsqueda en las culturas prehispánicas. Finalmente, Piqueras Cotolí, al igual que Harth-Terré, en su búsqueda de un "estilo" nacional, intentaron unir el lenguaje basado en estas expresiones prehispánicas a las expresiones arquitectónicas coloniales, llegando a plantear una arquitectura o, mejor dicho, un "estilo" contenedor de ambas tendencias.

De esta búsqueda en la mezcla del mal llamado *neoinca* (indigenismo) con el neocolonialismo surgen propuestas híbridas que varios comienzan a llamar en esas épocas *Neoperuano*[41]. Como intentando encontrar una fórmula de una nueva arquitectura peruana utilizando principios *Beaux Arts*, barroco español e iconografía o expresiones prehispánicas. Tal es el caso de Piqueras Cotolí y de Harth-Terré entre los más conocidos por impulsar o utiliza este estilo bautizado como *Neoperuano*.

El neoperuano que introduce Piqueras Cotolí en el edificio de la Escuela de Bellas Artes, y el neocolonial de Sahut, son esfuerzos en los que campea el deseo de valorar nuestra idiosincrasia. Es en gran parte consecuencia de una reacción contra las formas y estilos exóticos y foráneos. (Harth-Terré, 1963)

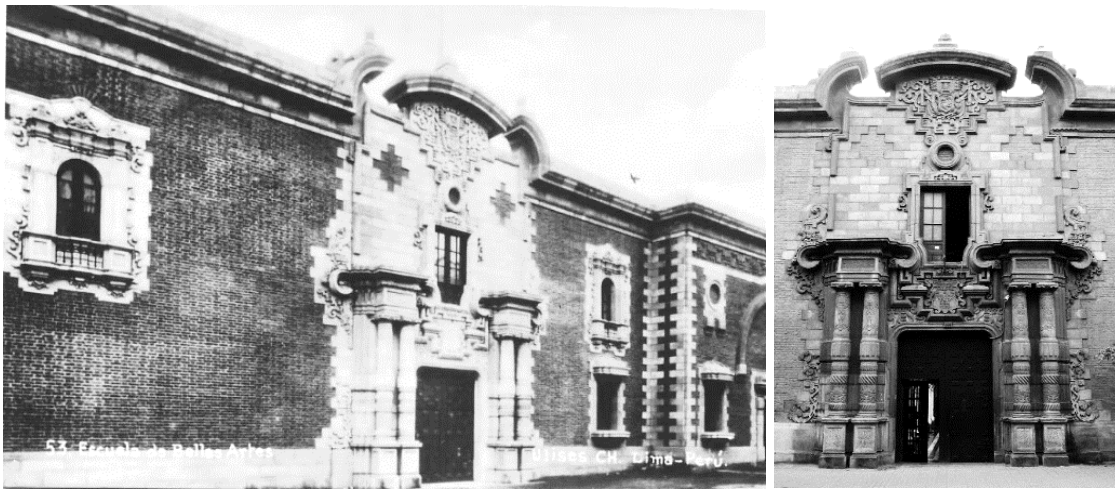


Ilustración 9 Fachada de la Escuela nacional de Bellas Artes, intervenida por Piqueras Cotolí. Archivo Carlos y Eduardo Dargent

[40] Diversos documentos, dibujos y planos de "modelos de arquitectura peruana" con propuestas sobre sus ideas fueron publicados en diversos números desde 1928 en la revista *Ciudad Campo y Caminos* y posteriormente en *El Arquitecto Peruano*.

[41] No existía un estilo llamado *peruano*, de hecho, lo que hacían era encontrar uno, pero le colocan el nombre prefijo *Neo* debido a las dos culturas Prehispánica (indígena) y Colonial, que eran las que finalmente compusieron una cultura peruana mestiza y que sí tenían expresiones arquitectónicas definidas por separado. De ahí que el resurgimiento de ambos estilos (neoinca y neocolonial) al estar unidos generarían un estilo nuevo basado en la rememoración de dos culturas del pasado, es decir un *Neo* sin antecedentes propios sino dos antecedentes de gran contraste.

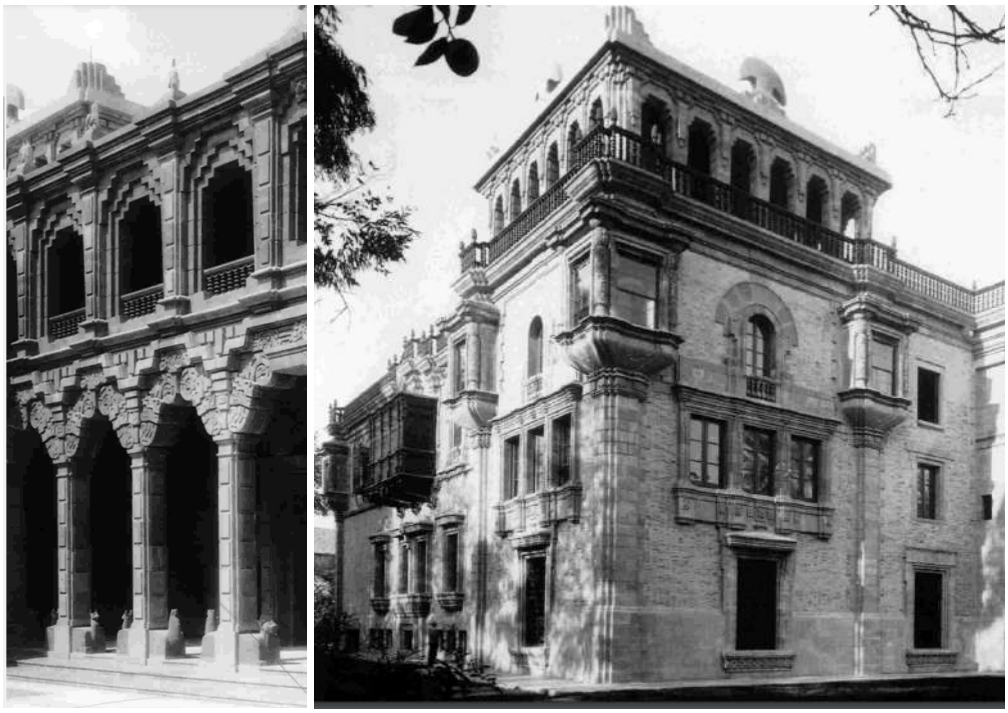


Ilustración 10 Pabellón peruano en Exposición de Sevilla 1929 (Piqueras Cotolí). CSIC, 2011[42]

La ciudad que no repudia ningún estilo[43]

Todos estos debates se dan en un momento en que ingresan nuevas tecnologías y materiales de construcción, el concreto armado, el acero y el cemento. El crecimiento de la ciudad a través de las avenidas principales que se originaban en el centro de la ciudad y se extendían hacia la costa era un paisaje mayoritariamente residencial. Las viviendas de estos barrios que se habían formado tenían diversas tipologías y estilos especialmente de procedencia europea, de las cuales las que más se apreciaban eran las manifestaciones arquitectónicas como la arquitectura Tudor, californiano, plateresco, estilo cabaña, los chalets y en menor medida algunas viviendas con manifestaciones decorativas prehispánicas, estilo buque[44], centros comerciales o edificios del estado modernistas o Art Deco con decoraciones nacionalistas republicanas o motivos geométricos de textilería o

[42] Exposición temporal Perú en Sevilla 1929: un viaje a la Exposición Iberoamericana

[43] En *Arquitectura Tudor en Lima* (Cadelp, 1933, p. 28) se realiza una crítica al uso de lenguajes de arquitecturas extranjeras que no pertenecen al contexto peruano ni limeño con la expresión "ciudad que no repudia ningún estilo".

[44] El estilo buque, llamado así por su estética similar a la de naves marinas, es una arquitectura modernista variante del Art Déco, con elementos comunes como formas simples, la horizontalidad, el uso de curvas, vanos en forma de ojo de buey, volados, aleros, barandas y carpinterías metálicas, es uso de vidrio, acero y concreto pintado de blanco o colores claros.

cerámica prehispánica. Hacia el centro de Lima, el paisaje cambiaba y sobresalía el neocolonial con las edificaciones barrocas antiguas, algunas manifestaciones neoclásicas y en menor medida las edificaciones modernistas Art Nouveau, Art Deco, indigenistas y eclécticas. Velarde llama a este período de la historia de la arquitectura peruana la *ola ecléctica* para describir la manera *desenfrenada* en la que se multiplicaban las expresiones arquitectónicas (Velarde, 1946).

La influencia francesa y anglosajona y las expresiones pintoresquistas con expresiones eclécticas encontraron como principal medio de publicidad en medios impresos que promocionaban gran variedad de obras arquitectónicas del mundo, que incluían todos los "estilos", desde las más tradicionales hasta las más modernas, las que respondiendo a la dictadura del gusto del propietario se escogían diversos lenguajes decorativos y constructivos.

Por otro lado, la inversión y empresas constructoras extranjeras promovidas por el expresidente Augusto B. Leguía fueron un dinamizador de estas discusiones, trayendo consigo las nuevas tipologías arquitectónicas modernas como las torres o edificios de altura que eran destinados para oficinas; así también introdujeron en mayor volumen materiales de construcción modernos especialmente el acero estructural y el cemento, con sus sistemas de gestión y financiación que dinamizaron el mercado de construcción. Estos materiales ya tenían lugar en la arquitectura que se desarrollaba, eso se evidencia en las publicaciones de revistas[45] que circulaban, donde se promocionaban no solo los materiales o aspectos técnicos, sino también los "estilos" de vivienda, dentro de los cuales también se promocionaba un reciente aparecido "estilo moderno".

Las primeras ideas de modernidad: Alejandro Deustua

En este contexto Alejandro Deustua publica un conjunto de libros de estética aplicada a las diversas ramas del arte, y su libro *Estética aplicada: Lo Bello en el Arte. La Arquitectura* (Deustua, 1932), es considerado el primer planteamiento teórico sobre la estética de la arquitectura, y una de las obras más importantes del pensamiento arquitectónico peruano. En esta obra separada en dos partes, en la primera parte se desarrollan conceptos de estética y arte y en la segunda parte de arquitectura. Para desarrollar su contenido hace una profunda revisión de una amplia bibliografía, que podría constituir uno de los referentes en cuanto a la información teórica existente en Perú. De esta obra se tomará y comentará sólo

[45] La publicidad de estos materiales, así como artículos sobre su aplicación y uso se pueden ver en varios números de las revistas Informaciones y Memorias de la Sociedad de Ingenieros del Perú (1899-1995), *Ciudad Campo y Caminos* (1924-1930), Cadelp (1933-1935), *El Arquitecto Peruano* (1937-1977) que eran revistas más especializadas, así como otras revistas de temáticas variadas como Variedades (1908-1932), El Perú ilustrado (1887-1892), Mundial (1920-1931) y otros.

los aportes con los que *Espacio en el Tempo* de Luis Miró Quesada coincidirá en su planteamiento teórico de arquitectura moderna.

Einfühlung: Deustua desarrolla ampliamente este concepto planteado por Teodoro Lipps[46] que la define como la proyección sentimental característica del arte (p.27), es decir la simpatía estética que despierta el arte en el momento de su contemplación: Intuición sentimental (p. 102). La contemplación, según Lipps, implica un proceso de liberación o aislamiento tanto del contemplador como del objeto (p. 26) y menciona que en la esencia del arte está hacer necesarias la contemplación estética (p. 28). Deustua menciona que el concepto de *Einfühlung* explica el goce estético como efecto del arte, pero no puede explicar la naturaleza de la obra de arte o la calidad de esta ni la naturaleza de la libertad en el arte (p. 108).

Libertad creadora: Sobre el conocimiento creador, cita a Keyserling, explicando que es la libertad del espíritu la que crea, mediante un proceso de adaptación al medio exterior para lograr una expresión adecuada. Para él la esencia de la creación es la libertad, que es dinamismo. Es decir, la creación es expresión técnica y contemplación, es subjetiva y objetiva. Deustua asocia esta teoría de Keyserling con la filosofía Bergsoniana, que considera como principio de toda valoración a la libertad creadora (p. 110).

Elan vital: Sobre la idea de la moral como norma estética, cita a Bergson y su idea de *Elan*[47] como una fuerza vital de la naturaleza que impulsa al cambio, progreso y evolución, que representa el aspecto dinámico de una sociedad a diferencia de otra fuerza de la naturaleza que surge por su necesidad de conservación, aspecto estático de una sociedad, considerando a ambas como formas fundamentales de la moral en la sociedad, considerando la primera como forma superior, ya que implica un proceso de creación estética, creación moral tal como la creación artística, esto es, una forma estética de la moral (106, 111, 112).

Ingeniería y arquitectura: Sobre la arquitectura, Deustua cita a J. Gaudet para explicar la relación que hay entre la ciencia y el arte que la componen, asociando esta idea con lo dicho por Le Corbusier, sobre la personalidad de ingeniero, que responde a leyes universales y científicas, y la personalidad del arquitecto, que responde a la creación de su espíritu con el fin de provoca emociones plásticas (p. 118).

Forma y objeto: Sobre el objeto de la arquitectura desarrolla la teoría de Schopenhauer sobre la arquitectura y la idea de la pesantez, tendencia hacia abajo y rigidez, su teoría estática, y la contrapone con la crítica de Wolfflin, quien añade y complementa a esta el sentido de la Einfühlung, dándole mayor peso de subjetividad a esta teoría (p. 122). Sobre

[46] En su obra *Los Fundamentos de la Estética. La Contemplación y las Artes Plásticas* (Lipps, 1924).

[47] Sobre el concepto de *Elan*, o fuerza vital, que se toma originalmente de la naturaleza y sus procesos de evolución, se tomará la aproximación que el autor hace hacia las sociedades humanas.

la forma, menciona las aproximaciones de Vischer y Wolfflin. Lo que llaman "*momentos de la forma*" constituye un esquema del ser vivo y no son condiciones que expresen o signifiquen algo por sí solos. Las formas son apreciadas por el intelecto, pero no representan nada por sí mismos. A partir de aquí desarrollan 4 *momentos interiores de la forma*. Estas son: Regularidad, simetría, proporción y armonía (p. 123).

La regularidad: La desarrollan bajo el sustento de que "Lo bello es lo que corresponde a nuestra naturaleza", así como el cuerpo tiende hacia la regularidad en sus funciones, la mente encuentra satisfacción en el retorno regular de partes distintas, pero iguales (p. 123).

Simetría: Para explicarla, Vischer y Wolfflin utilizan el término "geómetra" y la definen en torno a la noción derivada de la disposición del cuerpo, que es simétrico. (p. 124)

Proporción: En la proporción se desarrolla la búsqueda de Wolfflin en la que toma de Vischer la definición en la que se asume una desigualdad, pero bajo el dominio de un orden. De Schopenhauer, la idea de relación entre soporte y peso (alto, ancho y soporte). Y finalmente agrega el elemento de la *finalidad*, es decir el soporte debe ser apropiado a su objeto (reposo y esfuerzo, fuerza y peso), y que no se puede adoptar un principio cuantitativo o matemático de proporciones, sino uno cualitativo, es decir una "relación calificativa" que depende del sujeto (p. 124).

Armonía: La armonía para Wolfflin es la fuerza de la forma, la unidad de una multiplicidad y una impresión orgánica, que parte de la repetición de las proporciones en las partes. Definición que Deústua consideró como confusión entre proporción y armonía (p. 125).

Solidez, conveniencia y belleza: Deustua reduce estas tres cualidades de la arquitectura[48] que mencionan Jordán y Cloquet a una sola cualidad, que es la estética, y lo sustenta diciendo que una construcción es estética si su solidez además de ser real es aparente y que la utilidad (conveniencia) entra en la idea del orden que es estética. Si estas condiciones se dan, pueden entrar en el proceso de contemplación estética, que es la consumación del arte (p.153, 158, 159).

El Plano: De Jordán explica las ideas del plano, de los cortes y los alzados. Además de la importancia técnica que estos tienen, agrega que tiene un valor estético que depende del orden de la obra arquitectónica, además de estar en armonía con su finalidad y el uso de sus materiales que se imprimen en los dibujos (p. 155).

La matemática de las formas: Deustua toma nota de lo desarrollado por Matila C. Ghyka, tanto su propuesta de la teoría matemática de las formas como su estudio de la evolución de ideas de proporción, armonía y cánones geométricos. En *El Áureo Número sostiene* que

[48] Las tres cualidades implican los aspectos constructivos, de utilidad y el aspecto artístico respectivamente.

"*El Número"*[49]*,* en la idea pura, es la esencia de la forma y el ritmo y estas sólo pueden alcanzar carácter de realidad en el mundo perceptible a través de la estructura.

Ritmo y euritmia: Matila C. Ghyka define al ritmo como periodicidad o recurrencia en el tiempo y el espacio, como cadena de acordes (en la música) o cadena de proporciones (en la arquitectura). A partir de aquí, explica la "*Euritmia*" que es el placer estético proveniente del ritmo, y desarrolla la *teoría de la orquestación de volúmenes y la armonía arquitectural.* El término *Elan* es mencionado en la obra de Ghyka, en referencia a la creación compositiva, como pasión interior, para luego hablar de "La magia del arte" o del "Encantamiento", y finalmente del "Amor"(156, 157)

Carácter: Sobre el concepto de Carácter arquitectónico, considera lo mencionado por Cloquet, esto es que "la conveniencia" engendra el carácter, cuando es evidente su función en cada parte de la obra (p. 158), y agrega que Jordán considera al "carácter" como una condición de belleza principal e indispensable (p. 163). Para Blanc, ésta es la fisonomía moral del edificio, aunque a diferencia de los anteriores no responderá a su finalidad sino a la fuerza expresiva, a la energía con que se represente y comunique una intención colectiva o privada.

Sinceridad y Verdad: Igualmente, de Cloquet, menciona la sinceridad como una de las condiciones de belleza arquitectónicas, explicando que los materiales de construcción deben ser evidentes, no recubiertos o disimulados y que el exterior de un edificio tenga relación con su interior (p. 160). También hace una revisión de *Las siete Lámparas de la Arquitectura* de John Ruskin que, aunque no es considerado pionero de la arquitectura moderna, en *La lámpara de lo verdadero* habla sobre el rechazo al engaño, ya sea sobre los materiales o el destino del edificio (p. 145-146).

El estilo nuevo: O arquitectura contemporánea la define como un efecto del cambio de paradigma de la arquitectura por las aglomeraciones humanas y necesidades nuevas que paso de ser de un tema de proporciones al de confort e higiene. Los materiales nuevos precipitan esa transformación con el fierro y su proceso de adaptación al arte de construir y el cemento armado. El *nuevo estilo* es el nombre que usa para denominar a la arquitectura moderna (p. 216).

El nuevo espíritu: Es el que vive dentro de la sociedad moderna y por consecuencia se manifiesta en la nueva arquitectura. Deustua enumera algunos puntos que la definen, como la reacción contra los "estilos" como idea del nuevo espíritu, la industria como aliado del arte, el maquinismo moderno en la arquitectura[50], el espíritu de la geometría[51], la valoración

[49] M. C. Ghyka define como "*El número"* a la fuerza creadora del mundo, la fuerza tras la naturaleza de toda creación, y que según su "plan artístico" fueron creadas todas las cosas, el tiempo, el movimiento, los astros, los ciclos, etc. Para luego hacer una distinción entre números divinos y números científicos.

[50] Explicados a través de Teodoro de Anasagasti y Le Corbusier.

[51] Explicado a través de lo propuesto por Ghyka y B. Russel

de la visión del ingeniero en la obra arquitectónica[52], la liberación de la expresión conseguida por la técnica[53], de la idea de simplicidad como síntesis de lo rico y lo complejo, valor del espíritu moderno[54] (p. 216 - 220) y el esfuerzo de la arquitectura moderna alemana con el funcionalismo y utilitarismo es considerado no como dogma de la arquitectura moderna sino como una expresión del nuevo espíritu que mueve a la arquitectura moderna (p. 222).

Decoración: Sobre los elementos decorativos en la arquitectura moderna Deustua menciona algunas posiciones. La que considera que la decoración no tiene cabida[55], salvo que se presente como color[56], la que considera que la decoración no es sino el desarrollo normal de una forma determinado por la construcción misma[57] y la que considera que la escultura y la pintura son elementos decorativos necesarios[58] (219 - 222)

Apolíneo y fáustico: En la conclusión hace referencia a los dos estados fundamentales en la arquitectura, la clásica o apolínea y la romántica o fáustica, que explican los dos estados de la vida, el de acción y el de reacción, lo estático y lo dinámico. La arquitectura es un arte de reposo, pero a pesar de que objetivamente sea así, no ocurre lo mismo con las impresiones y los procesos de contemplación (225-227).

Artículos y libros compilatorios: Héctor Velarde y Harth-Terré

Las revistas que se publican en estas primeras décadas del siglo XX son documentos que evidencian una apertura de difusión a las diversas tendencias arquitectónicas comentadas, con publicaciones de proyectos nacionales y sobre todo internacionales como ejemplos de "estilos" que nutrían los gustos de la población en torno a la casa deseada o a la ciudad deseada. Con estas publicaciones se puede ver claramente la evolución de propuestas arquitectónicas, que incluyen propuestas que buscan una identidad nacional y otros que buscan satisfacer necesidades más superficiales como el gusto y la moda. En estas revistas se revisa una gran cantidad de edificios que se planificaban y que iban construyendo en la ciudad de Lima y en algunas otras ciudades importantes, como Arequipa y Cusco.

Uno de los primeros autores que escribe sobre arquitectura moderna en estas publicaciones periódicas es Héctor Velarde. En algunos de los artículos que publica sobre este tema, en la revista *Ciudad Campo y Caminos*[59]*,* Velarde cita ejemplos de obras y proyectos

[52] Explicado a través de H. Fierens Gevaert y Le Corbusier. "El arte de ingeniero" de Louis Hourticq.
[53] Explicada según André Lurcat
[54] Explicado a través de Le Corbusier.
[55] Cita a Klaus Berger.
[56] Explicado según Raymond Fischer.
[57] Según Henry Marcel Magne
[58] Explicado por Lurcat.
[59] En los números 37 (p. 6, 13), 38 (p. 17), 39 (p. 29) y 40 (p. 9) de 1928 se pueden leer algunos de sus artículos, así como la puesta de publicidad de su firma personal de arquitectura titulada "Villas Modernas".

internacionales de arquitectura moderna y sobre el uso de los materiales modernos, así como algunas de las ideas que traía consigo la modernidad.

En 1933 Héctor Velarde publica *Fragmentos de espacio* (Velarde, 1933) que también es uno de los primeros libros en tratar sobre arquitectura moderna, posterior a la publicación de la obra de Deustua. Esta publicación incluyo el contenido de algunos de sus artículos publicados desde 1924 así como conferencias que dictó previamente, por lo que sus contenidos circulaban antes y durante de la publicación de Deustua. En esta publicación aparece el término "nueva arquitectura" refiriéndose a la arquitectura moderna, y la describe como una arquitectura de *geometría pura*[60] y de *carácter mecánico*, con una referencia clara a la *máquina* de Le Corbusier. En su libro hace un recorrido por las arquitecturas históricas para sustentar un proceso evolutivo de la arquitectura en constante lucha contra la gravedad, y realiza un gráfico de *La pirámide invertida* (Velarde, 1933, p. 177), que posteriormente se publicará de forma independiente como un libro, para explicar la tendencia y las posibilidades técnicas de la arquitectura moderna[61]. También en esta obra Velarde menciona dos aspectos con las que la arquitectura moderna encuentra su armonía: el primero artístico, que es el aspecto espiritual, y el segundo el científico, que es el aspecto material (Velarde, 1933, p. 28), explicando una característica dual de la que la arquitectura moderna obtiene su expresión.

A pesar de que toma como referente a Le Corbusier y considera positivos varios de sus aportes, como la honestidad con el uso y tratamiento del material y sus procesos, no deja de ser crítico con él en varios puntos (incluyendo algunos proyectos), como el del purismo formalista. En el caso de las propuestas de otras fuentes, especialmente es el funcionalismo alemán, es también especialmente crítico y probablemente sea de esta crítica que haya salido el término *Escuetismo* en el contexto peruano. Otro punto en el que Velarde es crítico es el maquinismo lecorbusieriano, evidenciando estar más cercano a la propuesta de Wright y su arquitectura orgánica.

En *Arquitectura en veinte lecciones* (Velarde, 1937) una vez más toma como referente a Le Corbusier, usando el mismo tenor al describir el papel del plano en el proyecto. También explica los motivos por los que la belleza en la arquitectura consiste en la expresión de la "*verdad"*, un término muy utilizado en los escritos de arquitectura en el contexto internacional, que consiste en la utilidad, es decir que la arquitectura responda a su finalidad y a su estabilidad en lo constructivo, este último aspecto ligado a los procesos y a los

[60] Arquitectura de volúmenes líneas y superficies lisas y nítidas (Velarde, 1933, p. 18).

[61] En 1958 se edita un libro con diversos artículos del autor con el nombre *La Pirámide Invertida* (Velarde, 1958) donde se profundiza y amplía lo esbozado en *Fragmentos de Espacio*. Con el uso de la imagen de *La Pirámide Invertida* Velarde explica que la arquitectura en su lucha contra la gravedad inició, en la historia, con una configuración "piramidal", la arquitectura de compresión, es decir una base ancha que se angosta al ir aumentando su altura. Propone que con el transcurso de la historia esta configuración ha ido transformándose en una pirámide invertida, la arquitectura de "extensión", por la arquitectura moderna, con sus técnicas y materiales modernos con el que puede tener una base angosta y en altura ir ganando mayor volumen a esta.

materiales que son los que, según escribe, ponen los límites a la arquitectura. Finalmente, Velarde describe el estado de la arquitectura en torno a esta nueva tendencia y denuncia la no existencia de una teoría en torno a esta que permita determinarla con claridad, así como determinar sus posibilidades y alcances (Velarde, 1937, p. 109).

Otro arquitecto que escribe sobre arquitectura en publicaciones periódicas es Harth-Terré. En uno de sus artículos publicados en *El Arquitecto Peruano* (Harth-Terré, 1937) identifica las ideas principales en torno a funcionalismo, el cual considera que es producto que incluye variables como el plano, la luz, el aire, los materiales y la plasticidad aplicados apropiadamente y convenientemente. Para definir la "arquitectura funcional" utiliza una cita, sin mencionar a su autor: "la belleza está en todo lo que cumple noblemente un fin"[62], explicando así que la belleza existe dentro de esta arquitectura. Es importante señalar que en este artículo se utiliza el término "*Adecuancia*", probablemente por primera vez[63], como uno de los principales medios para alcanzar el funcionalismo. Cabe mencionar que posteriormente Miró Quesada publicó en la misma revista el artículo "Adecuacionismo, expresión estética" (Miró Quesada Garland, 1943), utilizando el término "*adecuacionismo"* en lugar de la "*adecuancia"* planteada por Harth-Terré seis años antes.

Ya en la década de 1940 la arquitectura moderna era discutida y resistida en el contexto peruano. El encuentro entre las tendencias del neocolonialismo, academicismo, indigenismo, modernismo, pintoresquismo y eclecticismo retrataban un estado de confusión y de multiplicidad de intenciones en la idea de la arquitectura. La arquitectura moderna con algunos de sus aspectos definidos y aún en proceso de consolidación gracias al proceso evolutivo en la discusión y producción internacionales, llámese los CIAM, no encontraba aún en Perú su expresividad debido a las diversas intenciones tras cada uno de los "ismos" que se intersecaban con ella.

Es en este contexto en el que la tercera generación con Luis Miró Quesada y Fernando Belaúnde Terry, aún jóvenes, es formada y es inevitablemente influida tanto por la producción escrita local como por las traducciones de libros internacionales sobre arquitectura moderna que se encuentran más a su alcance, sumado a esto la posibilidad de realizar viajes que retribuyeron en su visión de la arquitectura. A partir de aquí, esta generación reaccionó contra este contexto muy diverso y se posicionó en defensa de esta nueva arquitectura siendo más confrontacionales[64] incluso contra los que ya habían

[62] En *Hacia una Arquitectura* (Le Corbusier, 1928, p. 86) , Le Corbusier cita: "...cuando una cosa responde a una necesidad es bella"

[63] Harth-Terré antes de escribir en *El Arquitecto Peruano* sobre arquitectura y en especial su concepción de la arquitectura moderna, escribe en *El Comercio, Ciudad Campo y caminos* y otras revistas en las que para ubicar el origen exacto de los términos utilizados, como en este caso "adecuancia", es necesario un trabajo de investigación específica en estas fuentes y en otras fuentes escritas en castellano.

[64] Sobre los escritos y publicaciones que constituían auténticas confrontaciones que ocurrieron posteriormente a la publicación de *Espacio en el Tiempo* y la creación del *Grupo Espacio*, se puede revisar *Las ideas detrás de la obra escrita del arquitecto Luis Miró Quesada Garland* (Gómez Taipe, 2018).

comenzado el trabajo de difusión de la arquitectura moderna, como lo eran Héctor Velarde y Emilio Harth-Terré.

Ilustración 11 Ejemplos de arquitectura en el contexto peruano. (Izquierda) Banco de Reserva del Perú (1927-1928), The Foundation Company. Ciudad Campo y Caminos (May. 1928.). (Derecha) Finca residencial (Nicolas de Piérola) (1928), Rafael Marquina y Bueno. Ciudad Campo y Caminos (jul. 1928. 40, 23)

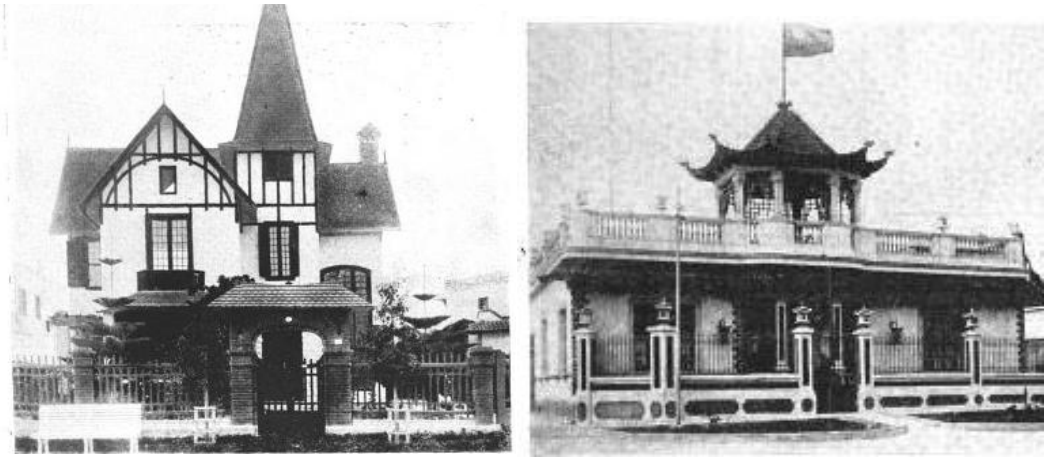


Ilustración 12 Ejemplos de arquitectura en el contexto peruano. (Izquierda) Chalet Alfredo Benavides Canseco (1928). Ciudad Campo y Caminos (jul. 1928. 40, 44). (Derecha) Arquitectura con motivos Chinos del Señor Francisco León (1928). Ciudad Campo y Caminos (set. 1928. 41, 38)

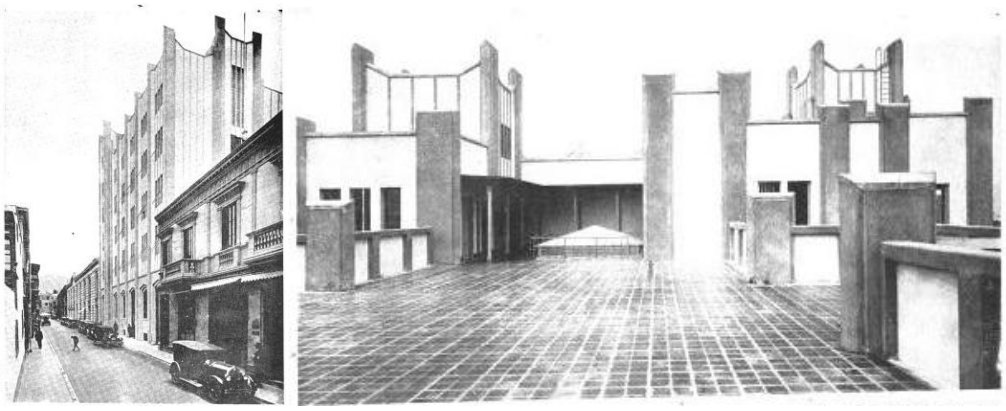


Ilustración 13 Ejemplos de arquitectura en el contexto peruano. Edificio Gildemeister, arquitectura Art Deco (1927), Werner Benno Lange. Ciudad Campo y Caminos (dic. 1928. 42, 26-29)

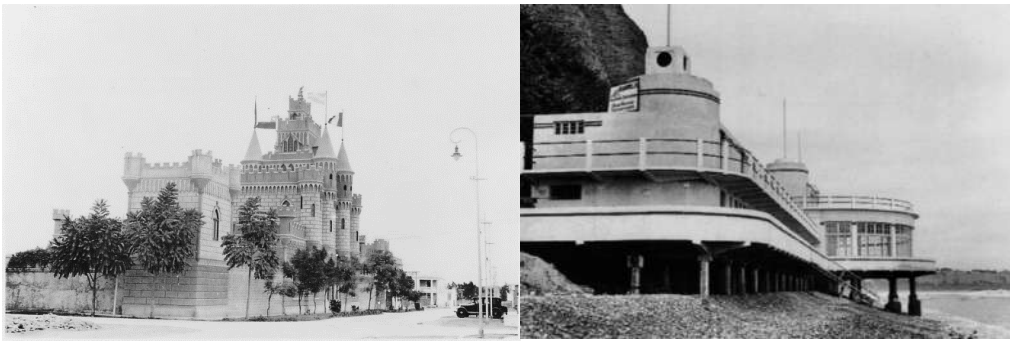


Ilustración 14 Ejemplos de arquitectura en el contexto peruano. (Izquierda) Residencia familiar, castillo Rospigliosi (1929). Archivo Carlos y Eduardo Dargent. (Derecha) Baños de Miraflores, 1934-1936. Héctor Velarde. *El Arquitecto Peruano* (1938. 16, 22-24).

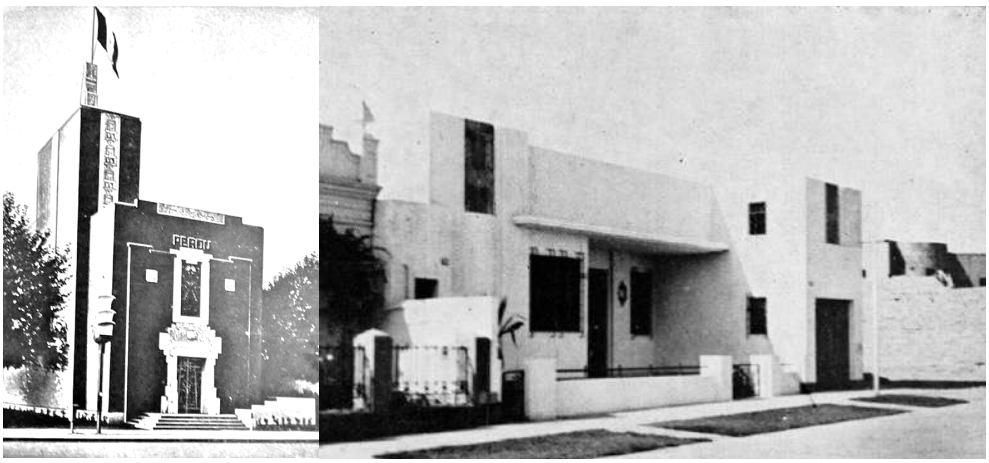


Ilustración 15 Ejemplos de arquitectura en el contexto peruano. (Izquierda) Pabellón peruano en la Exposición Universal de París 1937. Revista del Museo Nacional 6 (2), 1937. (Anónimo 1937, *El Arquitecto Peruano* VIII.1938, Valcárcel 1981:304). (Derecha) Casa Harth-Terre, 1938. Harth-Terre. *El Arquitecto Peruano* (1938. 9, 23-24).

Ilustración 16 Ejemplos de arquitectura en el contexto peruano. (Izquierda) Barrio Obrero N.º 3, 1937. Alfredo Dammert. *El Arquitecto Peruano* (1939. 26, 32-36). (Derecha) Centro de Instrucción Militar del Perú. Chorrillos, 1945. José Álvarez Calderón. Foto: Elio Martuccelli.

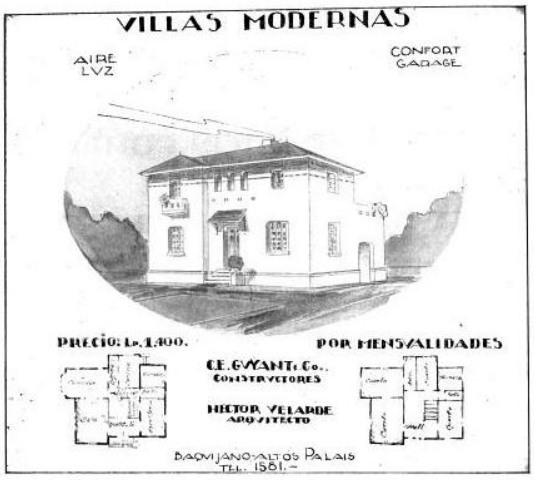


Ilustración 17 Publicidad de arquitectura y construcción. Héctor Velarde. *Ciudad Campo y Caminos* (1928. 37, 6. 38, 17. 39, 29. 40, 9)

4. TEORÍA DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN EL CONTEXTO INTERNACIONAL HACIA 1945

En el contexto internacional la arquitectura moderna ya había hecho su aparición previa a los periodos de guerra. Desde las ideas que Luis Miro Quesada explica se pueden rastrear algunas ideas ya tratadas anteriormente por los fundadores de este movimiento. Tal es el caso de las obras que a continuación se mencionarán, presentando algunas de las ideas y conceptos sobre arquitectura moderna y que se desarrollarán en el capítulo siguiente junto con las ideas y conceptos desarrollados en *Espacio en el Tiempo* con las que generen coincidencias, y que indudablemente han influenciado en esta obra teórica sobre la arquitectura moderna en el caso específico de Perú.

Le Corbusier: *Vers une Architecture* (1928)

Ilustración 18 Portada de *Vers une Architecture* (1928)

En *Vers Une Architecture* (1928) Le Corbusier hace una recopilación de sus artículos escritos en *L'Esprit Nouveau,* revista que fundó junto a Amadée Ozenfant. La primera edición data desde 1923 que fue hampliada hasta la edición de 1928. La edición que se ha revisado es *Hacia una arquitectura*, edición de Apostrofe en 1998 en castellano traducida por Josefina Martínez, que reproduce la edición de 1928 desde la edición de reimpresión de 1958.

CONTENIDO	PÁGINAS
Estética del ingeniero. Arquitectura	1-10
Tres advertencias a los señores arquitectos I: El Volumen	11-20
Tres advertencias a los señores arquitectos II: La Superficie	21
Tres advertencias a los señores arquitectos III: El Plan	31
Los trazados reguladores	49
Ojos que no ven... I: Los paquebotes	65
Ojos que no ven... II: Los aviones	81
Ojos que no ven... III: Los automóviles	101
Arquitectura I: La lección de Roma	119
Arquitectura II: La ilusión de los planes	141
Arquitectura III: Pura creación del espíritu	161
Casas en serie	185
Arquitectura o revolución	225

Tabla 7 Tabla de contenido en *Vers une Architecture* (1923).

Vers Une Architecture Es sin duda, entre otros, uno de los libros más difundidos en diferentes contextos sobre arquitectura moderna, como Latinoamérica al cual influyó notablemente. Entre las principales ideas que calaron en la cultura de la arquitectura moderna, y que Miró Quesada en *Espacio en el tiempo* refirió directa e indirectamente, y que se desarrollará posteriormente son:

CONCEPTOS E IDEAS	PÁGINAS
Dualidad espíritu y materia	9, 51
La abstracción	10,15, 35
El espíritu de la época	9, 47, 67, 69, 70, 80, 85, 105, 232, 237
Los Estilos	15, 25, 35, 67, 70, 72
“El estilo”	67, 78, 109
Volumen y superficie	16, 19, 25, 28, 35-38, 51, 78
El plano	16, 35-36, 48, 145
Ingeniería y arquitectura	146
Composición	141, 154, 53-55, 58
Función	51, 73, 80, 86
Decoración vs. Proporción	112-113, 127-132
Maquinismo	229, 231, 233, 235
El modulor	53, 54

Tabla 8 Algunos conceptos e ideas desarrolladas en *Vers une Architecture* (1923).

Estas ideas listadas, de las cuales las más conocidas son el concepto de la casa como máquina de habitar, el modulor y su muy conocida definición de arquitectura "La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnifico de los volúmenes reunidos bajo la luz" (p. 16, 25) se intersecarán con la obra *Espacio en el Tiempo* de Miró Quesada y se hará la comparación para entender la dimensión de la influencia ejercida.

Frank Ll. Wright: *Modern architecture. Being the Kahn Lectures for 1930* (1931)

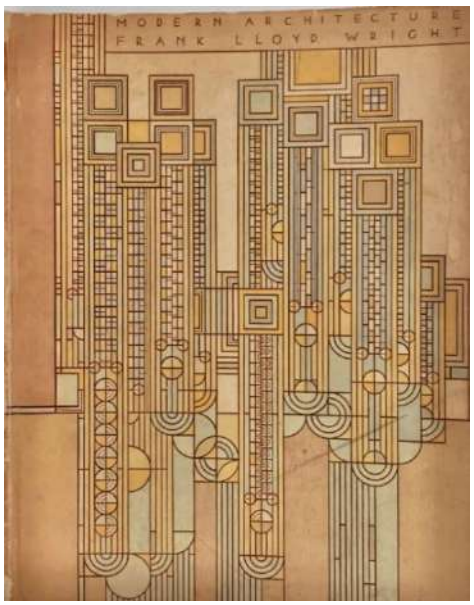


Ilustración 19 Portada de *Modern architecture. Being the Kahn Lectures for 1930* (1931)

En *Modern architecture. Being the Kahn Lectures for 1930* (1931) se agrupan las conferencias dadas por Frank Lloyd Wright en la universidad de Princeton el año 1930. La edición que se ha revisado es *Arquitectura moderna. The Kahn Lectures. Princeton 1930* edición de Paidós de 2010, donde se encuentran las conferencias de Wright como en la edición de 1931, así como una introducción de Neil Levine, traducidos al castellano por Ferrán Meler-Ortí.

CONTENIDO	PÁGINAS
Mäquinnas, materiales y hombres	107
El estilo en la industria	137
La muerte de la cornisa	163
La casa de cartón	185
La tiranía del rascacielos	207 83
La ciudad	229

Tabla 9 Tabla de contenido en *Arquitectura Moderna. The Kahn Lectures. Princeton 1930* (2010).

Cuando Miró Quesada realiza su viaje a Estados Unidos, a la vez que lleva a cabo su investigación personal sobre arquitectura moderna, llegan a sus manos las ideas de Frank Lloyd Wright a través de estas conferencias en Princeton (Doblado Tosio, 1986) (Miró Quesada Garland, 1987), por lo que es necesario establecer el nivel de influencia que tuvo Wright, a través de estas conferencias, sobre la obra *Espacio en el Tiempo*. Entre las principales ideas que se dan en las conferencias y se alude en *Espacio en el tiempo* de manera directa o indirecta, están:

CONCEPTOS E IDEAS	PÁGINAS
El ornamento integral	111
Superficie y masa	111
Espíritu de la época	113, 131, 137, 179-180
Los estilos y el ornamento	114-118, 120, 124, 143, 160, 163-166
“El estilo”	143, 147, 149
Adecuación	124, 126
Plasticidad	142
Simplicidad orgánica (ni sentimentalismo ni escuetismo/ornamentofobia)	147, 155, 183, 199, 203
Antimaquinismo	149, 202
Metáfora de la vestimenta	169-170
El papel de la historia	175-176, 180
Expresividad del material	183
Arquitectura y entorno	186
La amplitud	194
Tradición	10

Tabla 10 Algunos conceptos e ideas desarrolladas en *Arquitectura Moderna. The Kahn Lectures. Princeton 1930 (2010).*

El concepto más conocido de Wright es la “arquitectura orgánica”. A esta característica orgánica de la arquitectura apuntan cada uno de sus conceptos, como “el estilo”, la plasticidad, la simplicidad, y el antimaquinismo, esta última en clara oposición a la propuesta de Le Corbusier, con su idea de la casa como cuerpo humano (pág. 185). Para conocer los alcances de la influencia ejercida a través de estas conferencias, en el análisis de *Espacio en el Tiempo* se compararán las ideas propuestas.

Walter Gropius: Varias obras (1925 - 1934)

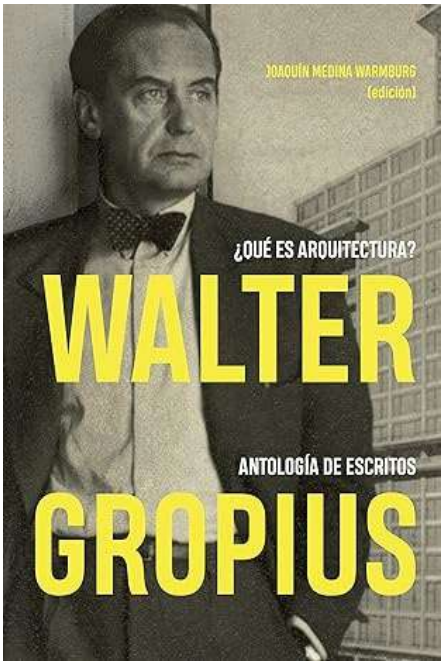


Ilustración 20 Portada de Walter Gropius ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos (2019)

En la edición utilizada de *Walter Gropius ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos* (2019), por la editorial Reverté, Medina Warmburg recopila varios de las publicaciones de Gropius, mayormente de revistas, escritas entre 1908 y 1934. Las traducciones del alemán al castellano en esta edición son realizadas por María Santolo y Joaquín Medina Warmburg.

CONTENIDO	PÁGINAS
Presentación	7
Observaciones sobre la arquitectura del castillo español de Coca en Segovia (1908)	13
Sobre la esencia de la distinta voluntad artística en Oriente y Occidente (1910)	19
Programa para la constitución de una sociedad limitada para la construcción de casas sobre una base artística unitaria (1910)	25
Evolución de la arquitectura industrial moderna (1913)	45
El valor de las formas arquitectónicas industriales para la conformación estilística (1914)	53
¿Qué es arquitectura? (1919)	59
El objetivo de la Logia de Constructores (1919)	61

CONTENIDO	PÁGINAS
Manifiesto y programa de la Bauhaus Estatal de Weimar (1919)	67
La superación de la crematística europea: requisito para el desarrollo de una cultura	73
Idea y constitución de la Bauhaus Estatal	89
Arquitectura internacional	113
Fundamentos de la nueva arquitectura	117
¿Dónde se tocan los ámbitos de creación del técnico y el artista?	127
EL gran kit de construcción	131
EL arqutiecto como organizador del moderno sector de la construcción y sus exigencias a la industria	137
Los fundamentos sociológicos de la vivienda mínima (para la población industrial urbana)	147
¿Edificación baja, mediana o alta?	163
Balance de la Nueva Arqutiectura	183
Biografiía	207

Tabla 11 Tabla de contenido en *Walter Gropius ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos* (2019).

El aporte de Walter Gropius a la construcción del movimiento moderno arquitectónico es innegable. Es uno de los autores fundamentales, y en esta recopilación de textos se pueden rastrear algunas de las ideas que llegaron hasta Perú a través de Paul Linder, alumno de Walter Gropius. Lo más probable es que la influencia sea indirecta, ya que varios de estos escritos en alemán no eran accesibles directamente al contexto peruano, salvo excepciones como *¿Edificación baja, mediana o alta?* Que fue preparada para el CIAM III de Bruselas. Considerando las distancias de tiempo, aquí se mencionarán las principales ideas que pudieron haber tenido influencia sobre *Espacio en el tiempo*:

CONCEPTOS E IDEAS	PÁGINAS
Arquitectura internacional	113, 115, 185-186
“Estilos” y ornamento	114, 115, 120, 192
Dualidad arte y técnica	114, 117-120, 125, 129, 188
D. Función como esencia	114, 117, 121, 127, 128
D. Espiritual y Material	114, 129
D. Proporción y función	114
Espíritu de la época	115, 132, 183, 201

CONCEPTOS E IDEAS	PÁGINAS
D. Arquitecto e Ingeniero	117-118
Máquina de habitar	125
Despolitización de arquitectura	184
Pseudomodernismo	185
Pintura impulsora de la arqutiectura	191

Tabla 12 Algunos conceptos e ideas desarrolladas en *Arquitectura Moderna. The Kahn Lectures. Princeton 1930 (2010).*

Walter D. Teague: *Design This Day. The Technique Of Order In The Machine Age* (1940)

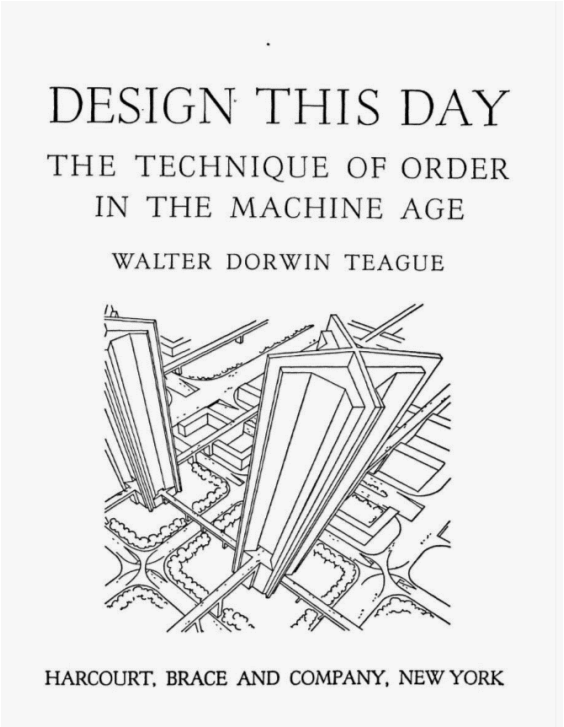


Ilustración 21 Portada de *Design This Day. The Technique Of Order In The Machine Age* (1940)

Esta publicación de 1940, es el primer libro escrito por Walter Dorwin Teague (1883-1960) y desarrolla el diseño moderno, sus alcances, aplicaciones y principios. La revisión de este libro se justifica a partir de la mención de Miró Quesada sobre este autor utilizando 3 citas en *Espacio en el Tiempo*. La versión utilizada es la edición original del libro, publicada por *Harcourt, Brace and Company* (New York) en 1940.

CONTENIDO	PÁGINAS
To begin	1
Rightness resugent	5
Mastery in the machine age	21
Sources of form	35
Fitness to function	50
Fitness to materials	67
Fitness to techniques	84
Unity	98
Simplicity	112
Rhythmic relationships	125
Rhythm of proportion	141
Rhythm of line and form	162
Dominance, accent and scale	175
Balance and Symmetry	191
Style	206
Beyond the rules	219
Prospect	232
Program	246
Appendix A. The proportional scheme of the Parthenon	263
Appendix B. America's Capacity to produce and to consume	274
Appendix C. Collateral reading	278

Tabla 13 Tabla de contenido en *Design This Day. The Technique Of Order In The Machine Age* (1940).

Si bien *Espacio en el Tiempo* aparenta tener solo referencias puntuales a *Design This Day*, Miró Quesada coincide con Walter Teague respecto a las ideas de continuidad histórica, tradición, composición, ornamentación, simplicidad y adecuación (fitness, rightness), esta última bastante desarrollada por Teague y propuesta por Miró Quesada tres años después con el nombre "adecuacionismo" (Miró Quesada Garland, 1943).

Adicionalmente a las coincidencias en los conceptos planteados existen coincidencias con respecto al material gráfico. Miró Quesada plantea la belleza de la adecuación y la adaptación formal a la función específica a partir de la contraposición de dos fotografías, la de una mujer y la de un hombre (1945, pp. 186-187). Walter Teague hizo lo mismo al tratar de los mismo temas con dos fotografías similares, una mujer y un hombre (1940, pp. 60-61). Luego existirán cuatro coincidencias fotográficas directas. Estas similaridades se explicitarán en la siguiente sección.

Sigfried Giedion: *Space, Time and Architecture* (1941)

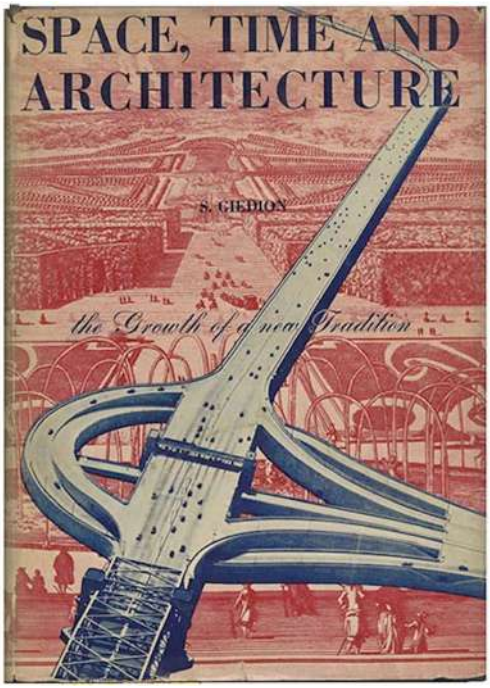


Ilustración 22 Portada de *Space, Time and Architecture* (ed. 1954)

Una de las obras a las que más se asemeja *Espacio en el Tiempo*, por su título, es *Space Time and Architecture* publicada en 1941 por Sigfried Giedion. Esta obra plantea conceptos e ideas sobre la arquitectura moderna, pero su finalidad es plantear una genealogía para hallar los orígenes de la arquitectura moderna, para ello hace una revisión histórica amplia y propone su interpretación histórica para justificar el nacimiento y sustentar el movimiento arquitectónico moderno. La versión revisada es la quinta edición de 1978 de la editorial Dossat con la traducción al castellano de Isidro Puig Boada

CONTENIDO	PÁGINAS
La Historia, relación de hechos vivos	1
Nuestra herencia arquitectónica	31
El desarrollo de las nuevas posibilidades	165
Hacia la sinceridad en la arquitectura	301
Espacio-tiempo en arte, arquitectura y construcción	347
La urbanística en el ochocientos	643
La urbanística como problema humano	717
Espacio tiempo en la urbanística	757

Tabla 14 Tabla de contenido en *Space, Time and Architecture* (1941).

La genealogía propuesta por Giedion muestra en casi toda la obra el sentido del espíritu de la época y la evolución del arte y la técnica, vinculando las características de estas a cada período hasta llegar a la arquitectura moderna, con una transición (entre dos períodos que propone como antítesis) donde evidencia una división entre el arte y la técnica, esta última por la rápida evolución de la industrialización y una degeneración en la expresión arquitectónica. Si bien Giedion y su obra no son mencionados en E*spacio en el tiempo* hay evidentemente coincidencias en el planteamiento de algunas de sus ideas considerando que la diferencia entre la publicación es de cuatro años, es decir que pudo haber influido directamente en los escritos que Miró Quesada haya realizado en esos últimos años, empezando por las aproximaciones sobre la arquitectura moderna desde la definición del "Espacio-tiempo". Las principales ideas que coincide con *Espacio en el tiempo* son:

CONCEPTOS E IDEAS	PÁGINAS
Historia como proceso	6, 9, 23
Papel del historiador	6, 9
Rechazo a los "estilos" (hechos transitorios)	6, 9, 21, 301, 369
Tradición (hechos fundamentales)	20-21, 302-304, 803-804, 807-808
Espíritu de la época	18, 19, 21, 302-303, 448-450, 165-167, 801-
Arquitectura, organismo vivo	22-24, 369
Pintura impulsora de la arquitectura	454-455
Tiempo-espacio	448-450, 463
Finalidad y función	352, 380-382
Simplicidad integridad y carácter	352-356
Arte y técnica (sentir, pensar, arte y arquitectura)	18-19, 805-806

Tabla 15 Algunos conceptos e ideas desarrolladas en *Space, Time and Architecture* (1941).

Otros Autores Referentes

Elie Faure: *Historia del arte* (1921)

Elie Faure, historiador, publicó su *Histoire de l'art* en 1921 en cuatro tomos: *l'Art Antique* (I), *l'Art médiéval* (II), *l'Art renaissant* (III) y *l'Art moderne* (IV). Miró Quesada indudablemente tuvo contacto con la versión en castellano de *Historia del Arte* con la edición de 1927 traducida al castellano por Margarita Nelken, esto debido a que cuando hace referencia al periodo medieval, ambos utilizan el mismo término: "medioeval". Adicionalmente a que es citado seis veces en *Espacio en el Tiempo*, por lo que puede considerarse un referente en cuanto a su noción de la historia, el papel del historiador, la tradición entre otros.

Ilustración 23 Portadas de *Histoire de l'art* (1921) e *Historia del Arte* (1927)(1940)

Oswald Spengler: La Decadencia de Occidente. Bosquejo de una Morfología de la Historia Universal (1918)

Oswald Spengler escribió su obra *Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte* en 1918 el tomo I y 1922 el tomo II. La primera versión en castellano es realizada por la editorial Calpe (Madrid), con la traducción de Manuel Morente en 1925. Es muy probable que Miró Quesada haya tenido contacto con esta edición en castellano por la diferencia de años entre esta obra y la de Miró Quesada. De cualquier forma esta obra es un referente en *Espacio en el Tiempo* con respecto a las nociones sobre la historia, las sociedades, los ciclos culturales entre otros y es citado en el texto cuatro veces de manera directa.

Ilustración 24 Portadas de *Der Untergang des Abendlandes* (1922) y *La Decadencia de Occidente* (1925)(1940)

5. LAS IDEAS DE ESPACIO EN EL TIEMPO Y SUS FUENTES

Espacio en el tiempo (Miró Quesada Garland, 1945) es influenciado por diversas obras teóricas de arquitectura moderna tanto en el contexto internacional como en publicaciones en el contexto nacional. Una de las formas para aproximarse a las influencias que pudo haber tenido es su contenido visual. *Espacio en el tiempo* posee en su mayoría fotos de arquitectura (histórica y moderna) internacional, así como obras de arte en la que incluye algunas piezas locales, y algunos diagramas geométricos de proporciones. Dentro de las obras revisadas las que tienen un contenido visual similar a esta obra son *Vers une Architecture* (Le Corbusier, 1928), *Space, Time and Architecture* (Giedion, 1941) y *Design This Day* (Teague, 1940).

En el caso de *Vers une Architecture* se pueden apreciar fotografías de arquitectura histórica, moderna, planos, diagramas y dibujos, además de fotografías de aviones, automóviles y embarcaciones como trasatlánticos. En el caso de *Space, Time and Architecture* se pueden ver fotos de obras de arte, obras arquitectónicas históricas, modernas y estructurales, fotos de ciudades y vías además de algunos dibujos de artefactos. En el caso de *Design This Day* se pueden ver fotos de obras arquitectónicas históricas, modernas y de estructuras, fotos de embarcaciones grandes y pequeñas, de aviones, automóviles, fotos humanas, artefactos industriales, artefactos domésticos, diagramas de proporciones, de ciudades, espacios públicos y vías.

La composición de *Espacio en el tiempo* es muy similar a *Design This Day*(Teague, 1940). Ambas obras están compuestas por páginas donde se encuentran sólo textos, a excepción de algunos diagramas en *Design this Day*, y adicionalmente tiene láminas no enumeradas entre ellas. Existen cuatro coincidencias exactas en el uso de fotografías entre las obras *Espacio en el tiempo* y *Design This Day*. Y una semejanza adicional notable entre ambas es la ya mencionada puesta de dos fotos para explicar la adecuación y la adaptación formal a la función del cuerpo del hombre y de la mujer.

FOTOGRAFÍA	PÁGINAS TEAGUE	PÁGINAS MIRÓ QUESADA
Parthenon	156-157	56-57
Falling water house	220-221	60-61
Diagramas de proporciones	156-159	176-177
Hombre y mujer (similaridad en planteamiento)	60-61	186-187
Daily News building	93-94	192-193
Street entrance of New York	253-254	

Tabla 16 Coincidencias fotográficas entre *Design This Day* (1940) y *Espacio en el Tiempo* (1945).

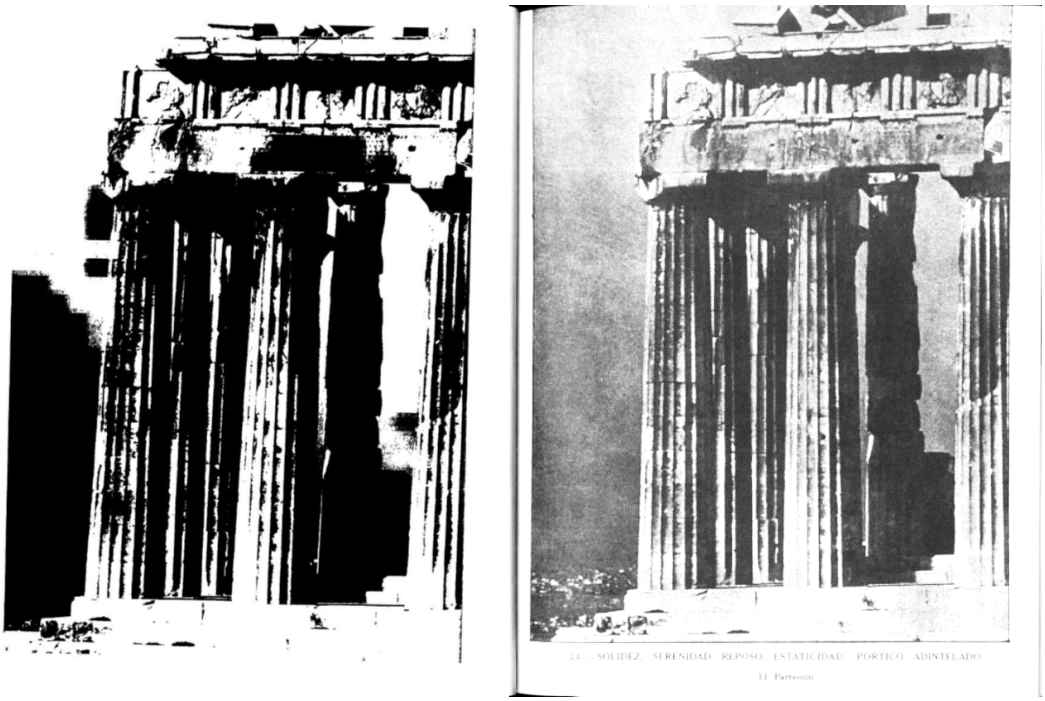


Ilustración 25 Parthenon en (Teague, 1940, pp. 156-157) y Partenón en (Miró Quesada Garland, 1945, pp. 56-57)

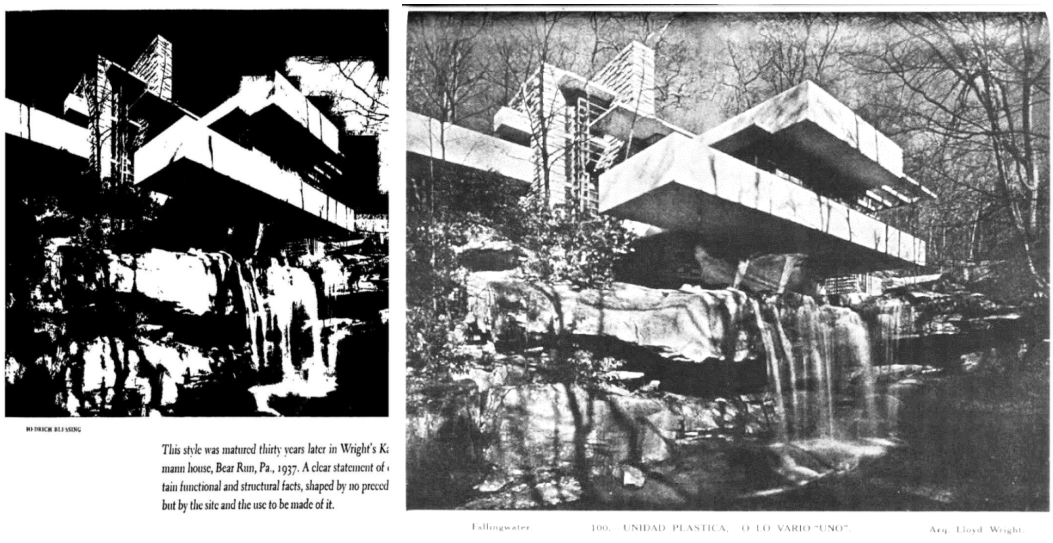


Tabla 17 Fallingwater en (Teague, 1940, pp. 220-221) y Fallingwater (página girada 90°) en (Miró Quesada Garland, 1945, pp. 60-61)

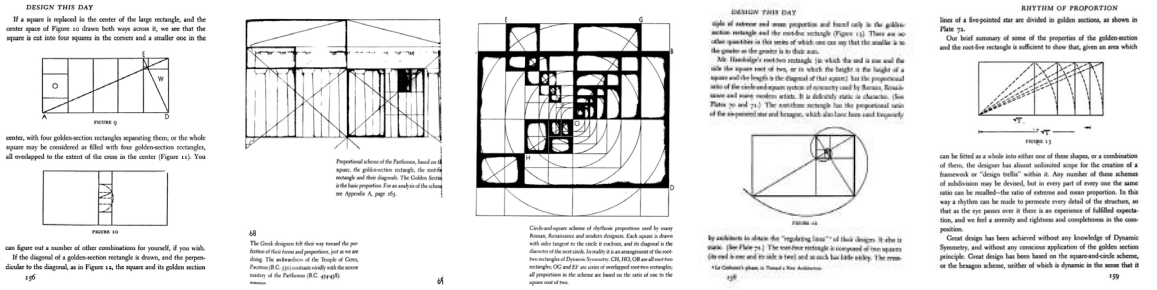


Ilustración 26 Diagramas de proporciones. (Teague, 1940, pp. 156-159)

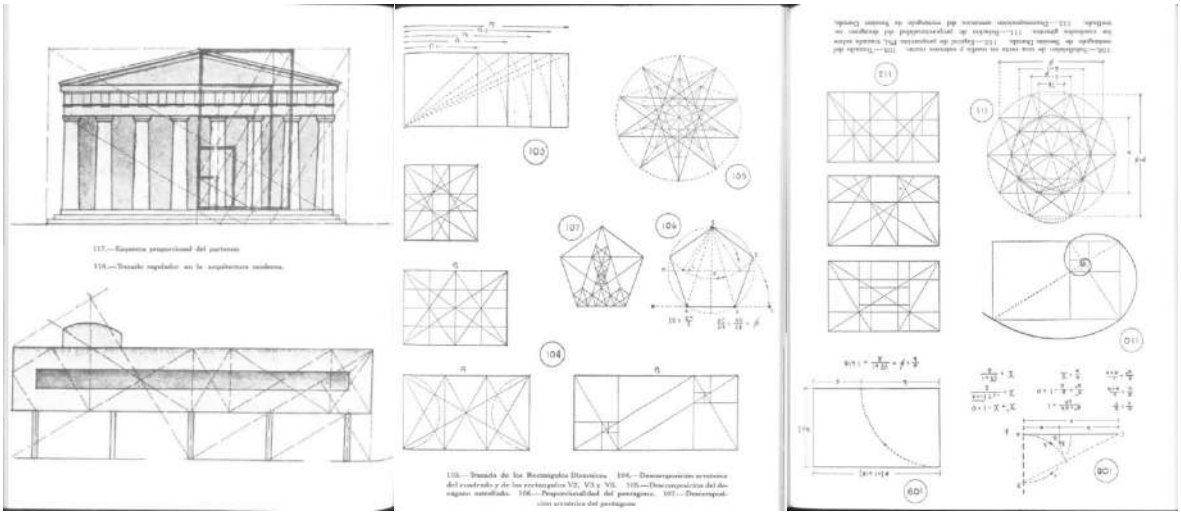


Tabla 18 Diagramas de proporciones (Miró Quesada Garland, 1945, pp. 176-177)

Ilustración 27 Adaptación formal a la función del cuerpo del hombre y de la mujer (Teague, 1940, pp. 60-61)

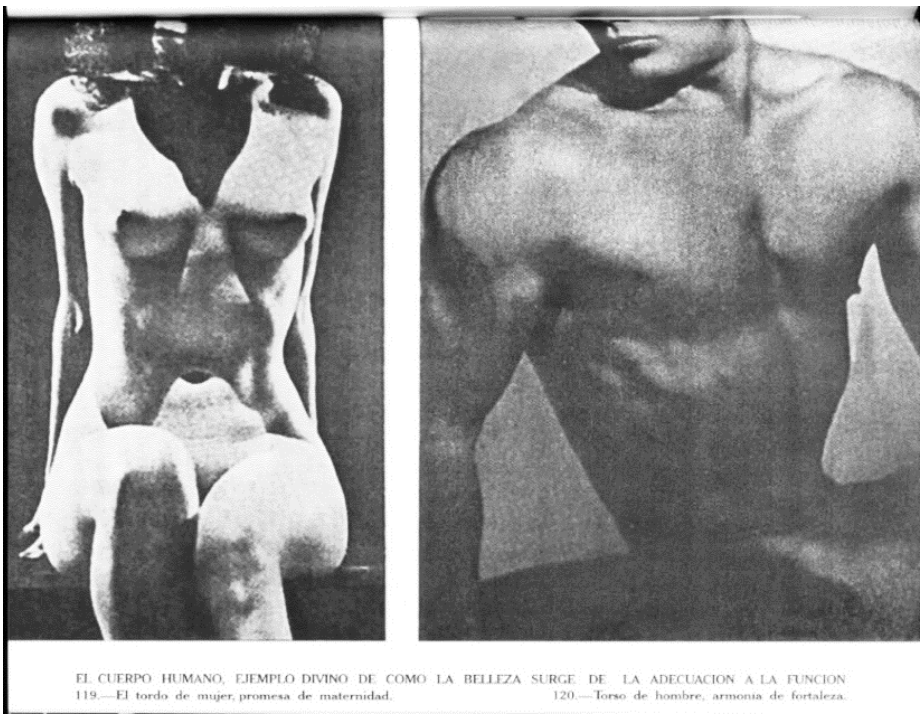
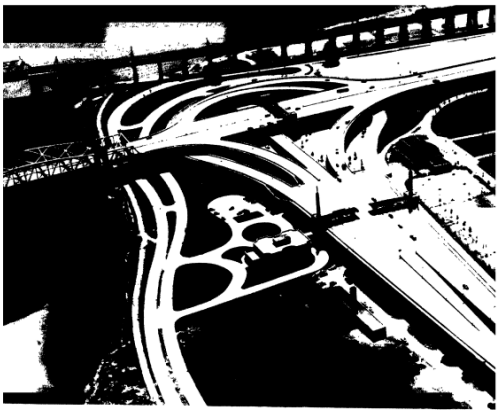


Ilustración 28 Adaptación formal a la función del cuerpo del hombre y de la mujer (página girada 90°) (Miró Quesada Garland, 1945, pp. 186-187)

IOLM EWING GALLOWAY

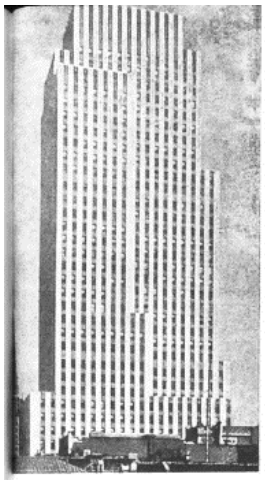
ood advanced swiftly in command of his medium and with John M. Howells oduced the Daily News Building in 1930 and the McGraw-Hill Building in 1931. the latter the importance of glass as a co-material with steel was recognized.

35



Above, traffic distribution system, Randall's Island, Triborough Bridge. MC LAUGHLIN AIR SERV
Below, 79th Street Entrance to Hendrick Hudson Parkway, New York City. PAUL J. WOOLF 1

Ilustración 29 (Izquierda)Daily News Building. (Teague, 1940, pp. 93-94). (Derecha) Street entrance in New York City. (Teague, 1940, pp. 253-254)



LA ESTRICTA SOLUCION RACIONAL Y TECNICA DE DOS DIVERSAS ACTIVIDADES DE NUESTRO TIEMPO, ENCIENDEN LA BELLEZA NUEVA, PLENA DE CONSONANCIAS, DEL RASCACIELO Y EL NUDO DE CIRCULACION

122.—El News Building.
Arqs. Hood y Howell.

123.—Nudo de circulación en Nueva York.

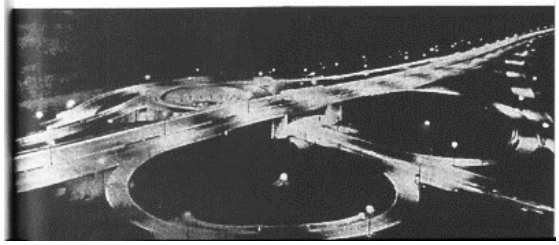


Tabla 19 Daily News Building y Street entrance in New York City (Miró Quesada Garland, 1945, pp. 192-193)

Sobre el título: *Espacio en el tiempo*.

El título mismo del libro encierra conceptos básicos sobre los que sustenta su visión sobre la arquitectura moderna. Inicia definiendo el espacio y el tiempo de acuerdo a Kant[65] como "Formas puras de intuición sensible" y agrega que estos no son "esquemas fijos de representación del mundo" (pág. 9) y tomando a Scheler[66] y Schopenhauer[67] explica la relación entre ambos, espacio y tiempo, no como elementos independientes (pág. 10-12). De acuerdo con lo que desarrolla, si la percepción del espacio-tiempo son evolutivas, y la evolución es un fenómeno temporal entonces el tiempo debe tener un papel jerárquico mayor en la percepción y comprensión y representación de estas. Esto explica por qué entiende lo espacial como evolutivo, cambiante y temporal, y de ahí su definición de "Arquitectura viviente", que se desarrollará posteriormente, así como el uso de la preposición "en" dentro del título principal: *Espacio* (contenido) *En* (dentro) *el Tiempo* (contenedor).

Aquí debe entenderse que el uso del término espacio-tiempo tiene el fin de explicar o justificar su visión sobre el arte y la arquitectura, por ello después de hacer una definición, sostiene que el arte, por ser "representación formal de la sensibilidad", es tiempo y es espacio (pág. 9).

El subtítulo del libro es "*La arquitectura como fenómeno cultural*". Para explicarlo, el autor trata de la importancia del tiempo sobre el espacio[68], y agrega que las artes y entre ellas especialmente la arquitectura, como arte cuya expresión está más relacionada a lo espacial[69], es también cambiante en torno al tiempo, en el sentido de que toda creación ya sea artística, filosófica o religiosa será creada y modificada según la concepción de espacio-tiempo de su pueblo (pág. 10) que se compone de la interpretación estética del ciclo,

[65] En *Crítica de la razón pura*, §2 p.44 (Kant, 1781)
[66] En *El puesto del hombre en el cosmos*, p. 54-59 (Scheler, 1928)
[67] En *El mundo como voluntad y representación* (Schopenhauer, 1997) en el apéndice sobre Kant: *Crítica de la filosofía kantiana*
[68] Este establecimiento de jerarquía lo entiende en un sentido de escala amplia como lo es la importancia de una época, una "era" o, como ya desarrollaría, su concepto de ciclo cultural sobre las manifestaciones espaciales territoriales.
[69] Miró Quesada considera que todas las artes se definen en torno al concepto de espacio-tiempo planteado en su obra, ya que todas, como él menciona, a pesar de tener relación más estrecha con alguna de las dimensiones, finalmente se expresan en ambas. Deustua en *Lo bello en el arte: la arquitectura* (Deustua, 1932, pp. 137-143) desarrolló ampliamente las ideas sobre la arquitectura como arte espacial, su definición y sus relaciones con las demás artes a partir de propuestas teóricas como las de Schlegel, Jordán, Smarchsow, Mila, Max Dessoir, Charles Blanc, Parker, Pruthomme, Lorquet y otros.

evolución de medios naturales y de vida y en las necesidades y funciones que origine cada tiempo y cada sociedad[70] (pág. 18-19).

De aquí define a la arquitectura en torno a la idea de “lo espacial como característico de un tiempo en una concepción cultural" (pág. 13). Sobre esta concepción temporal de lo espacial, es decir un proceso arquitectónico (o de idea sobre lo arquitectónico) temporal y evolutivo, describe una situación de actual cambio y define un período en actual proceso de evolución asegurando "que un nuevo espíritu, un nuevo sentimiento cósmico está naciendo" (pág. 12), en referencia al tema que desarrollará a partir de estos conceptos, la arquitectura moderna o que la intentará llamar “arquitectura viviente”[71].

El uso de los términos “nuevo espíritu” o “espíritu de la época” arroja innumerables posibles influencias. Desde la modernidad internacional las influencias más importantes serían Le Corbusier, Gropius y el concepto de *Zeitgeist*[72] de los historiadores de arte alemanes Giedion, Pevsner y Kaufmann[73].

Sobre la noción de espacio y tiempo, en el título del libro de Sigfried Giedion, *Espacio Tiempo y Arquitectura* (Giedion, 1941) se puede notar ciertas semejanzas y diferencias a ser consideradas. Ambos títulos hacen referencia a estos dos elementos (espacio y tiempo), con el interés de explicar el vínculo que tienen con la arquitectura. Pero en general Giedion entiende al tiempo y al espacio como dos elementos en tensión y que son complementarios: el tiempo no supedita al espacio ni viceversa, ambos están en constante pugna, es decir que el espacio y el tiempo (llámese lugar y época) se afectan mutuamente simultánea y alternadamente[74]. Esto, por contraste, hace notar que la idea de Miró Quesada, de que el espacio está supeditado al tiempo, signifique que la arquitectura al ser producto de su tiempo no tendría la capacidad de influir en este o en sus procesos. Para Miró Quesada la arquitectura sí evoluciona, pero no causa o motiva una evolución cultural o social. Lo hace desde y a causa de la evolución social y cultural.

---

[70] Semper hizo una aproximación a esta idea de la arquitectura cambiante en el tiempo en *Die vier Elemente der Baukunst* (1851). Sostiene que la arquitectura obtiene su valor a partir de su objeto, y este objeto, las necesidades humanas, son cambiantes en el tiempo, por lo que las manifestaciones de la arquitectura no pueden ser las mismas. La humanidad es la base y es la única que permanece siempre (Semper, 2014).

[71] Por alguna razón terminará utilizando más el término “arquitectura moderna” o “arquitectura contemporánea” en lugar del término “arquitectura viviente” planteado por él mismo como sustituto.

[72] El concepto de *Zeitgeist* es producto del vínculo que tiene la arquitectura y la sociedad. La arquitectura es manifestación del *Zeitgeist,* que es el “espíritu de la época” y de la evolución social.

[73] En La historiografía de la arquitectura moderna (Tournikiotis, 2001, pp. 39-63) se desarrolla el análisis y comparación de las “genealogías fundacionales” de la arquitectura moderna propuestas por Pevsner, Kaufmann y Giedion. Para los tres historiadores de arte el *Zeitgeist* es un punto en común por ser uno de los principios fundamentales de la historia de arte alemana.

[74] En *Espacio tiempo y Arquitectura* (1978, pp. 22, 448-450, 454-455, 463)

Giedion[75] profundiza en el concepto del tiempo describiendo el papel de la historia y del historiador, otorgando al historiador la misión de entender no sólo cuál es "espíritu de su tiempo" y su expresión artística, que sería la única aproximación de Miró Quesada propone, sino también cuál debería ser este "espíritu" y cuál debería ser su expresión, es decir, intuir la evolución tanto social como artística, y su forma expresiva arquitectónica, de acuerdo al devenir de ese "espíritu". Esta es una posición que explica las diferentes posiciones sobre el papel que consideran que la arquitectura tiene en la sociedad.

La definición de Miró Quesada sobre el "nuevo espíritu" coincide de mejor manera con Le Corbusier[76], Gropius[77] y Wright[78], en los que la arquitectura moderna se explica más como producto de la evolución técnica como la industria y el efecto que esta evolución tiene en la sociedad o como solución a sus necesidades personales, alejándose de propuestas de cambio social. Igualmente, en el contexto local coincide con Velarde que explica el "nuevo espíritu" a partir de Le Corbusier (industria, maquinismo, simplificación, geometría pura) y Deustua, que coincide con Velarde, pero realiza un trabajo más profundo a partir de Lurcat (La ingeniería y la técnica que libera la expresión) y Matila C. Ghyka (las matemáticas y el espíritu de la geometría), siendo esta última referida hasta seis veces en *Espacio en el Tiempo*.

La explicación por la que Miró Quesada supedita el espacio al tiempo, Tomando como base los conceptos sobre cultura que Spengler explica en su obra "La decadencia de Occidente"[79] (Spengler, 1925, pp. 11-13), se puede entender desde varias aristas. El primero de ellos se explica desde su contexto local, un Perú que está sumido en discusiones arquitectónicas de corte estilístico, es decir no modernas, mientras la modernidad lleva décadas evolucionando a nivel internacional, razón por la que el uso de imágenes en el libro son en su mayoría obras europeas o norteamericanas. Esto hace que su obra sea una reacción que expresa el deseo de "actualizar" o modernizar la arquitectura en Perú. Internacionalmente, ya había iniciado la época de la arquitectura moderna, que Spengler pudo bien haber llamado un nuevo ciclo cultural y Miró Quesada llamó "nuevo sentimiento cósmico", un tiempo-espacio dado sobre

[75] En *Espacio tiempo y Arquitectura* (1978, pp. 6-9)

[76] Desarrolla ampliamente su descripción del espíritu de la época en *Vers une Architecture* en las tres secciones de *Ojos que no ven* (67-103) y en la última parte de *Arquitectura o revolución* (229-244).

[77] Gropius en *Internationale Architektur* (1925) explica el *nuevo espíritu creador* en torno a lo que define como esencia, esto es la función del objeto y su contenido espiritual logrado a través de la proporción. (2019. pp. 113-116)

[78] Frank Ll. Wright habla de un *espíritu* del pasado asociándolo a monumentos históricos (p. 111), y un *espíritu moderno* (pp. 179-180) para explicar su propuesta de *arquitectura orgánica* asociándolo a lo que él describe como "El estilo", que no es parte de la noción clásica de *los estilos* (2008 p. 183).

[79] La visión de culturas o sociedades propuesta por Spengler es la de organismos individuales o aislados similar a los seres vivos, con un ciclo vital de cuatro etapas: juventud, crecimiento, florecimiento y decadencia. Por otro lado, utiliza categorías en pares para diferenciar las que son fundamentales u originarias de las que son derivadas, como el tiempo (originario) y el espacio (derivado), interior (originario) y exterior (derivado), producir (originario) y lo producido (derivado.). Explicando así que el tiempo es originario de toda expresión espacial y no viceversa.

el que la arquitectura debería crear su obra. Sobre este contexto internacional, aunque sí expresaría ideas para su evolución, no pide un cambio revolucionario porque estos ya se dieron con el surgimiento de la arquitectura moderna, pero sí lo hace sobre el contexto local. Usa el sustento Spengleriano de manera universalista como excusa para que la arquitectura peruana entre en consonancia con lo que ocurre en el mundo, una cultura internacional, dejando de lado el contexto discusiones e intereses culturales y sociales peruanos, que como ya se revisó, estaba en un proceso inicial de modernización (y que seguiría en este proceso por muchas décadas más).

Otra explicación para supeditar la arquitectura a su tiempo sería la necesidad de no generar resistencia en ciertos círculos intelectuales y burgueses de Lima. La sociedad peruana sufría desigualdades sociales muy acentuadas, por un lado, la oligarquía y burguesía peruana que todo lo dominaba y por el otro lado el indígena, el campesinado, que tenía derechos muy reducidos, de ahí la razón de los indigenismos (al igual que varios países de Latinoamérica). Luis Miró Quesada provenía de una familia muy acaudalada y poderosa y conocía las discusiones y pugnas entre clases. Podría haber buscado no asustar a estas clases, explicando el papel de la arquitectura y el arte como resultado de un tiempo, no como agente de algún tipo de cambio social, que era lo que menos deseaba la clase dominantes. Desde el lado indigenista ya había ciertos movimientos sobre los que la arquitectura, justificación formulada tácitamente desde la concepción de Spengler, no afectaría ni negativamente ni positivamente, ya que los procesos sociales y culturales, que son procesos originarios, son independientes y dominantes sobre la expresión artística y arquitectónica, que son manifestaciones derivadas.

Desde el contexto internacional no había mucho que sustentar, porque el fenómeno ya había nacido, de manera que al existir una cultura universal (científica y tecnológica) dada, la búsqueda y urgencia consistía en adaptarse a ella, o mejor dicho actualizarse. Aunque Miró Quesada valora los aspectos científicos y tecnológicos de la sociedad internacional de su tiempo, localmente esta sociedad moderna solo se limita a una pequeña parte del territorio peruano, Lima por ser el centro, que incluso no incluiría a toda la ciudad. Si está convencido de su sustento spengleriano, esto podría evidenciar dos ramificaciones de sus propósitos. La primera sería su búsqueda de que la arquitectura se actualice, ya que esta es su representación física, y la sociedad también lo haga, que por expansión la sociedad se modernice, modernización iniciada y optimista y se esperaba que el proceso se acelere para expandirse en todo el territorio en décadas. El segundo, menos probable, porque supondría una contradicción con sus intenciones: situarse en uno de los lados del conflicto de la sociedad peruana. Ubicarse desde la orilla oligárquica dejando de lado, o haciendo como si no existiera esta parte de la sociedad que no está modernizada, asumiendo que la sociedad es una modernizada, elevándola a un nivel al que le pertenezca esta nueva arquitectura que difunde. Esta posición implicaría que su intento de difundir la arquitectura moderna signifique utilizar una expresión arquitectónica que no pertenece al contexto de una sociedad aún no modernizada en el Perú, salvo una pequeña parte. Sea cual sea su idea

sobre la sociedad, esta no se expresa ni explica, ya que cualquier profundización sobre su ideal social hubiera sido contraproducente a sus propósitos o peor aún contradictoria con su sustento.

Podría en este sentido coincidir con Giedion, ya que él a diferencia de Pevsner y Kaufmann, para los cuales el movimiento arquitectónico moderno suponía un proyecto de sociedad moderna en proceso de evolución (hacia una sociedad colectivista vista por Pevsner y una revolución social vista por Kaufmann), Giedion guarda una posición neutral hacia los problemas sociales de su entorno (la guerra) (Tournikiotis, 2001, pp. 50, 53). Es decir, aunque Giedion sugiere que con la arquitectura sí puede lograr cambios sociales (punto con en el que Miró Quesada diverge), no toma una posición sobre la necesidad de un cambio en la sociedad.

Es por ello que Miró Quesada explica que el papel del arte, con ellos la arquitectura, debe ser la expresión y representación de su sociedad de su tiempo y su cultura y no agente de cambio social. Límite que considera necesario dejar claro, sin profundizar demasiado para lograr su objetivo: ser una obra aceptada en el contexto peruano.

Arquitectura viviente y arquitectura de estilos

Cuando Miró Quesada explica el término "arquitectura viviente" lo hace a partir del tiempo, a partir de sus procesos en la historia y en el presente. Usa "viviente" para referirse a cambiante, a evolutivo en dependencia del "espíritu de su tiempo", que también es evolutivo. Desde el término "vivo" se puede llegar a Spengler, que usa al organismo vivo como analogía de la evolución social, pero no es el único. Giedion (1978, p. 22) también lo hace al definir a la arquitectura como un "organismo vivo" que si está en consonancia con el "*espíritu de la época"* podrá sobrevivir a su época e influir en ciclos culturales posteriores, esta vez rompiendo parcialmente la noción determinista histórica.

Una de las características que Miró Quesada le confiere a la arquitectura moderna es la expresión de intenciones y emociones esenciales de una colectividad como organismo (pág. 122), es decir de la sociedad. A partir de allí, y entendiendo la concepción temporal de Miró Quesada sobre la arquitectura y su constante evolución, se entiende la adopción y uso del término "*Elan"*[80] en varias partes de *Espacio en el Tiempo,* pero lo hace sin darle una definición por lo que es probable que "*Elan*" sea un término comúnmente utilizado en el contexto local. Ya en la obra de Alejandro Deustua (1932, pp. 106-112) se podía ver el uso y explicación del "*Elan*" a partir de Bergson y su idea de la moral como norma estética. Este concepto de fuerza vital originaria del progreso, unido al concepto de "espíritu de la época", en el contexto local debió tomar mayor fuerza con respecto al sentido de necesidad de evolución de la arquitectura y también, si lo hubiera propuesto, de la evolución social. Una

[80] *Elan*: fuerza vital de la naturaleza que impulsa al cambio, progreso y evolución.

asociación entre "fuerza vital", la idea de "espíritu del tiempo" y "el estilo"[81], puede extraerse desde Walter Teague, que sostiene que existe un "estilo vital" el cual es creado en su periodo y para su periodo (Teague, 1940, pp. 210-211).

Miró Quesada al buscar sustento para explicar el "nuevo espíritu cósmico" encontró que la evolución que había tenido la técnica y las formas de vida, es decir el progreso a partir de la industria, la ciencia y la técnica, de los que muy claramente explican Wright, Gropius, Le Corbusier, Giedion, Teague y otros, fueron causantes de las crisis en la arquitectura, en las artes, en la manufactura y en la sociedad. Wright explica bien la crisis causada en la arquitectura a raíz de la industria en *Artes y Oficios de la Máquina* (Wright, 1931). Las máquinas podían reproducir cientos de obras de arte en minutos y estas reproducciones finalmente tendrían un costo ínfimo. El hecho de que se tomen obras de arte de otros tiempos y se reproduzca industrialmente y se aplique en la arquitectura (1931, p. 124) acrecentó los deseos de usarlos como ornamentación, sólo por la búsqueda de reputación. Wright etiquetaría esta tendencia como "renacimiento del asno…" (1931, p. 115) refiriéndose a la producción de fachadas llenas de ornamentos, pero vacías de significado al ser arte de otro tiempo.

Miró Quesada al entender que cada ciclo histórico produce su propio arte, toma una posición con respecto al pasado histórico. Su noción de historia y sus procesos, sustentada desde Spengler, coincide en parte con la noción que tiene Giedion y Faure. Miró Quesada explica la historia como ciclos de procesos cerrados que, como todo organismo vivo, culminan en la muerte, por lo que cada ciclo, con sus manifestaciones artísticas y culturales, es diferente uno del otro, generando una cadena de tiempo dinámica a través de ellos y que, de acuerdo con Spengler, esta sucesión evolutiva tiene una tendencia positiva hacia el desarrollo, el progreso y la especialización. Giedion (1978, p. 6) hace una aproximación desde su concepción de la historia, definiéndola a esta como un único proceso donde están incluidos el pasado, el presente y el futuro, estableciendo cada uno de ellos sus raíces sobre etapas anteriores. Es en coincidencia con esta idea de historia que para Miró Quesada la arquitectura moderna debe romper con el pasado histórico, es decir que debe entender que es un ciclo nuevo, y que por eso mismo debe estar en consonancia con la historia, es decir encontrar su lugar desde el pasado en la sucesión de los ciclos históricos como evolución (pág. 33). Es en la consonancia con la historia y con el "espíritu del tiempo" donde él le encuentra sentido a la "arquitectura viviente".

Realizando un ejercicio de antítesis[82], si Miró Quesada entiende que hay una arquitectura que posee "vida" quiere decir que hay una arquitectura "muerta". El término "muerto",

[81] El estilo para Teague no es un término con acepciones negativas y no lo entiende como un término que se utilice siempre vinculado a la reutilización anacrónica de expresiones artísticas.

[82] Miró Quesada en el capítulo *Los "estilos", Antítesis justificatoria* (1945, pp. 225-234) hace uso de este recurso para definir la arquitectura de "estilos" y fórmulas historicistas o "*seudomodernistas*" como contrarios a su definición de "arquitectura viviente".

varios de sus sinónimos y otros adjetivos negativos vinculados a los contextos de su uso, son profusamente utilizados en las publicaciones sobre arquitectura moderna. Wright utiliza términos como: momia, esqueletos, arqueología, muerto, vacío, parásitos, iniquidad. Gropius utiliza términos como muerta, organismo no vivo, moda, esnobismo, divertimento, superficial. Le Corbusier utiliza los términos mentira, espíritu muerto, degeneraciones, deshechos, superfluo, salvajismo, perdición. Teague utiliza términos como confusión, no vivo, estéril, desenraizado, desnutrido, inconsecuente, banal, indigesto. Por su parte Miró Quesada utiliza los términos muerto, arqueológico, imitativo, inerte, frívolo. Todos estos términos coinciden en adjetivar un elemento de la arquitectura que es puesto en discusión, al elemento ornamental de los "estilos" arquitectónicos reutilizados en clara manifestación anacrónica.

Con estos calificativos Miró Quesada, al igual que los fundadores de la arquitectura moderna, coincide en manifestarse contra la arquitectura de *estilos* y los elementos decorativos que en su caso la reacción se dirigía contra el contexto arquitectónico peruano y limeño que estaba compuesto por arquitecturas reivindicativas, nostálgicas y pintorescas.

Propone su terminología propia para referirse a la *nueva arquitectura* o *arquitectura contemporánea* con el fin de diferenciarse de a la arquitectura moderna internacional ya que justamente la utiliza como base y estructura de manera explícita[83]. Su aporte sobre el término utilizado para nombrar a esta nueva arquitectura tiene su origen en un aspecto temporal. Para él el fenómeno que venía ocurriendo con la arquitectura moderna era un proceso de cambio de paradigmas en evolución[84], y esa evolución era lo que le daba el carácter de su época, el "hoy" en evolución al que hace referencia de manera reiterativa. Este concepto de cambio y evolución permanente puede tener origen desde el concepto de Le Corbusier sobre "*El estilo"* en el que claramente menciona que lo moderno, o nuestra época diría él, es un movimiento que "fija su estilo cada día" (Le Corbusier, 1928, pp. 67, 78).

Sobre "el estilo", tanto Le Corbusier (1928, pp. 67-69), Wright (1931, p. 143), Johnson y Hitchcock (1932, pp. 17-21) y Teague[85] (1940, pp. 207-217) proponen diferenciar los "estilos", entendidos como fórmulas que se pueden escoger desde ciclos históricos culminados, de "el estilo"[86] para referirse, en este último caso, a la arquitectura de la época. Deustua (pág. 216) también desarrolla la idea de "el estilo nuevo" para referirse a la arquitectura contemporánea a su tiempo o la arquitectura moderna. Walter Teague dedica

[83] Razón por la que seguirá utilizando a lo largo del libro varios ejemplos sobre la arquitectura moderna del contexto internacional, y no haciéndolo así con alguno de los escasos casos locales.
[84] Es recurrente el uso de la idea de evolución en torno a la arquitectura vinculada con la sociedad en las pp. 12, 13, 15, 22, 27, 39, 44, 58,92, 134, 216, 244.
[85] Teague sobre "el estilo", incluye todo lo que implique un proceso de diseño, no sólo arquitectura, sino artefactos, mobiliarios hasta accesorios u ornamentos de vestimenta.
[86] Lo llamarían "el estilo internacional", "el estilo contemporáneo", "el nuevo estilo" y similares.

un capítulo para definir “el estilo” de una época en el mismo sentido que los autores anteriores.

En la sección dedicada al término que acuña, *Arquitectura viviente,* califica la definición de “arquitectura moderna”, como imprecisa y limitada, y debido a su idea del arte con respecto al espacio-tiempo, propone el término “Arquitectura viviente” en lugar del anterior. Este término al llevar implícita la distinción entre una arquitectura viva y una muerta, señala que la viva es la que evoluciona con su presente, la representa, la expresa libre de fórmula o receta estilística y la asocia con su concepto de verdad. Por otro lado, considera que la arquitectura que está “muerta” es la que dejó de ser ese arte creativo de su tiempo y tornó, en otro tiempo, en un artificio de imitación. Es decir, cualquier arquitectura que pudo haber respondido a lógicas de su tiempo y cultura propios, al ser usados fuera de su contexto temporal a manera de estilos terminaba como un arte vacío, sin sustento y sin algo que decir que a lo mucho podía lograr “evocar mal una época” (pp. 15-18, 29). Esto sigue la línea de Le Corbusier cuando señala varias veces en *Vers une Architecture* la frase “nada que ver con estilos”, que son “una mentira” y que sólo son testimonios o deshechos de un espíritu del pasado, uno muerto. Teague también habló del uso de períodos históricos o de expresiones del carácter de un tiempo y lugar remotos y mencionó que su reutilización, imitación y aplicación son inevitablemente disfuncionales (Teague, 1940, pp. 58-59).

Miró Quesada explica que el papel del estilo arquitectónico en muchas culturas[87], como la de los griegos, no tuvo relevancia porque en el momento de la edificación arquitectónica aún no existía ese “estilo”, sólo llegó a existir como una clasificación a posteriori tras haber culminado su proceso evolutivo de expresión del *espíritu de la época*, es decir una vez caducada la cultura que lo originó (pág. 17). Wright había explicado en *Artes y oficios de la máquina* (1931, p. 113) al arquitecto del pasado como el que encarna el espíritu de su época para construir, no como el que usa estilos. Es por ello que menciona en *El estilo en la industria* (1931, p. 143) que no le encuentra sentido a los “estilos”, corrupción mecánica por la industria, sino a ”El estilo”, el de la época, el que deshecha los ”estilos” de otros tiempos. En *La muerte de la cornisa* (Wright, 1931, pp. 163-183) sustenta detalladamente su posición en cuanto a estos "estilos" y elementos del pasado y cómo su estudio puede serle de utilidad al arquitecto. Por su lado Gropius en *Arquitectura Internacional* (Gropius, 1925a)[88] lo que critica es la falta de relación entre el ornamento utilizado como recubrimiento que no lleva relación alguna con su tiempo y sus necesidades contemporáneas. Mientras que Giedion (Giedion, 1978, pp. 54-57) al hacer las comparaciones entre sus periodos (históricos) propuestos, se coloca en un período actual en el que la arquitectura no encuentra su expresión propia a causa de la revolución industrial y que termina utilizando expresiones descontextualizadas de los primeros anteriores

[87] Miró Quesada aquí hace diferencia que en todas las culturas se hizo arquitectura de su tiempo, y que también en algunas se hicieron además de eso, ejercicios de imitación, por ejemplo, el imperio romano.

[88] Con el título original *Internationale Architektur, Bauhausbücher en* (Medina Warmburg, 2019b, p. 114)

evidenciándose incoherente y concluye que la imitación es un problema moral. Por eso Miró Quesada también utiliza términos similares para calificar a los "estilos" como recurso muerto o arqueológico, y el ser enfático al decir que la imitación, o reproducción estilística no es arquitectura. De esta manera propone distinguir entre tres tipos de arquitectura estilística existentes: Academicismo, pintoresquismo y "pseudomodernismo" (pp. 15-19).

Sobre el academicismo reacciona principalmente contra el orden en el que se aborda el proyecto arquitectónico, explicando que el trazado del edificio se hacía previo al entendimiento de las necesidades del usuario, el desconocimiento del uso del plano, y la no adaptación de la arquitectura a la función sino de la función a la arquitectura, así como del entendimiento de la arquitectura como un problema de fachadas, y de la monumentalidad como de lo grande decorado con fórmulas sin significado (pp. 233-234).

Sobre el pintoresquismo y el uso de imágenes o experiencias exóticas importadas desde contextos distantes (geográfico o temporal), critica estas copias también decorativistas, esto debido a que responden a necesidades completamente ajenas, a fisonomías que responden a condiciones inexistentes, a una respuesta fuera del momento histórico, del clima, de la técnica, de materiales y procedimientos constructivos. Le basta mencionar del contexto local, en Lima, algunos de los ejemplos como los llamados estilo Tudor, Georgia, cabaña, buque, colonial, imperial y andino. En estos cree hallar la causa del pintoresquismo tanto en el consumismo superficial (el uso de la moda), a los que cree que se puede convencer de su error, y en el sentimentalismo romántico, uno de los sesgos más difíciles de quitar o cambiar, ya que, en el contexto peruano de entonces, se confundía con la búsqueda de identidad o raíces en la historia. (pp. 228-229)

Sobre el pseudomodernismo pone en evidencia una tendencia de en primer lugar hacer *tabula rasa* del pasado y lo antiguo (pág.26), en segundo lugar basarse en la imitación de la expresión visual de obras modernas existentes, cayendo de una propuesta de variación estilística (pág. 15) y en tercer lugar el intento de inventar "cosas muy complicadas y espectaculares", que Blomfield (Blomfield, 1934) en su obra más crítica contra el movimiento moderno llamaría "modernismus" y que resultarían en la creación de obras vacías (pp. 20-21). La fórmula de expresiva que obtienen es la que no responde a una función, a una planificación, a una estructura ni al material. Teague también se había pronunciado sobre la aplicación del término "moderno" a una multitud de obras "bastardas" sólo por tener características parecidas a legítimas obras modernas (1940, pp. 216, 217). La expresión decorativista pseudomodernista se revela contra lo que Miró Quesada llama *adecuacionismo arquitectónico*[89] y lo llama por antonomasia *Inadecuacionismo arquitectónico* (pp. 226, 227).

[89] Término que se desarrollará en un apartado especial, pero que en breves palabras es la adaptación de la expresión arquitectónica a la función, materiales, estructura y otras condicionantes.

Una vez más dentro de esta definición de “arquitectura viviente” define la arquitectura como arte cuya expresión y evolución es producto de su propio tiempo y al deber del artista de representar su tiempo y cultura dadas.

El papel de la historia.

Cuando Miró Quesada sostiene que debe haber una ruptura con la historia, aclara específicamente que no está haciendo *tabula rasa* con esta, sino que la respuesta de la arquitectura debe estar en consonancia con su tiempo, y no con un tiempo histórico anterior.

Para Miró Quesada el presente se funda sobre las estratificaciones dejadas por la historia, es decir, es parte de un proceso elaborado de evolución, y sólo a través de ella se puede conocer el *espíritu de la época*. Si se respeta esa historia, menciona, no se la debe copiar (pp. 25-27). Miró Quesada para explicarlo cita a Ortega y Gasset en su teoría de las generaciones (pág. 237):

> *"(cada hombre) pertenece a una generación. Es de una substancia con ella. Y cada generación ocupa un lugar, no en cualquier sitio, sino directa y justamente sobre la precedente". (Ortega y Gasset, 1923)*

De manera similar Faure (1927a, pp. 34-54, 1927b, p. 38) y Giedion (1941, p. 6) explicaron la historia como un único proceso donde los actos de las fuerzas del pasado se constituyen en fuente y fundamento para el espacio-tiempo actuales en evolución y progreso. Esta idea de la historia para Giedion no implica la toma de expresiones para replicarlas ya que explican que el pasado es la base del presente en el sentido de continuidad temporal, no de imitación física, y para Faure implica que las manifestaciones tienen que ser reemplazadas en el transcurso de este encadenamiento.

Miró Quesada no rechaza la historia, sino que señala que esta puede aportar la comprensión de la interdependencia de estos ciclos y sus manifestaciones, de la misma manera que Faure (1927a, pp. 56-57) y Giedion (1978, pp. 9, 23) sostienen que es necesario que el historiador y el artista lleguen a conocer de cerca la historia para tener una visión más completa y general de la continuidad de acontecimientos y de sus interrelaciones fundamentales y explicar sus raíces y las esencias de su existencia como testimonio de su espacio y tiempo.

Arte y abstracción.

La arquitectura, según deja claro Miró Quesada, como todo arte es una expresión viva y cambiante, tal cual el carácter evolutivo de cada ciclo cultural. Refuerza esta idea citando a Faure (1927a) que define el arte como “un anhelo nunca alcanzable en perfección” (pág. 16) y a Hegel mencionando que el arte es el depósito de intenciones y pensamientos de un pueblo (pág. 27).

Miró Quesada se sustenta en Spengler sobre la idea de que en cada momento cultural existe una influencia determinante de un arte sobre las otras artes (pág. 30), pero agrega que la arquitectura es ese arte que en su tiempo influye sobre las otras artes, poniendo como ejemplo la pintura vanguardista y la escultura que tienden a la geometrización y simplificación de formas (pág. 84, 85), y agrega que es el mejor medio para expresar el espíritu de un tiempo y lograr mayor permanencia física en la historia (pág. 27).

A diferencia de Miró Quesada, ya anteriormente se había planteado una propuesta similar, pero con perspectivas diferentes. Le Corbusier aseguró que el único arte que había logrado sincronizarse con el espíritu de la época era la pintura (Le Corbusier, 1928, p. 9). Giedion consideró que entre las artes la pintura (Picasso, Malevich, el cubismo, el futurismo entre otros) fue la fuerza que impulsó la arquitectura como precursor que reveló por primera vez el espíritu de su época (Giedion, 1978, pp. 448-468). Walter Gropius escribió en *Balance de la nueva arquitectura* (Gropius, 1934)[90] que la pintura moderna había sido la que reconquistó el "espacio abstracto" y que esta constituyó una de las bases sobre la que se desarrolló la arquitectura moderna y la educación de esta en la Bauhaus. Elie Faure también había dado a entender que la pintura al generar un nuevo orden, creó las bases para el surgimiento de una arquitectura nueva, simple y desnuda (Faure, 1921a, pp. 458-459).

Sea cualquiera de las dos posiciones que se tomen, lo que se evidencia es un vínculo muy estrecho entre estas dos artes en la búsqueda del "nuevo espíritu", por su lado la pintura que, según explica Giedion, empieza a aplicar principios de abstracción, movimiento y simultaneidad[91] según su concepción de espacio y tiempo y por otro lado la arquitectura que se empezaba a mostrar como composición de volúmenes y planos. Las composiciones pictóricas y arquitectónicas mediante el uso de elementos primarios, básicos, subjetivos y abstractos habían superado el realismo naturalista, que buscaba imitar los elementos naturales (pág. 125, 126).

Arte y "*Einfühlung*"

Miró Quesada no utiliza una traducción para la expresión alemana "*Einfühlung*"[92], término psicológico acuñado en Alemania[93] y explicada anteriormente en su contexto local por

[90] Con el nombre original *Bilanz des Neuen Bauens* traducido y recopilado en *Walter Gropius ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos* (Medina Warmburg, 2019b, p. 191)

[91] El concepto de *simultaneidad* en la pintura, explica Giedion, es la búsqueda de representación del espacio desde puntos de vista dinámicos, cambiantes, diferentes de manera simultánea, especialmente aplicada por la pintura cubista. (Giedion, 1978, pp. 454-455)

[92] A diferencia de la mayoría de menciones de *einfuhlung* en *Espacio en el Tiempo,* en la página 148 Miró Quesada utiliza el término *Eusfüling* y como su definición la escribe seguidamente ("proyección sentimental"), evidencia con claridad que en realidad se estaba refiriendo al término *einfuhlung.*

[93] Wilhelm Worringer lo desarrolla en su obra *Abstraktion und Einfühlung* (1908)

Alejandro Deustua[94], y entiende el concepto en torno al arte abstracto, producto del *nuevo espíritu,* con el fin de explicar la relación entre la obra de arte abstracta y el que la percibe. La obra de arte, explica Miró Quesada, tiene un componente emotivo y un componente formal en el que el artista vierte su ser. El arte nuevo, o moderno es expresado mediante la forma pura, con imágenes ya no reproducidas sino representadas, creadas como síntesis de esencias humanas, naturales y cósmicas o como Wright diría (1931, p. 11) diría "La creación asimila... la criatura imita". Esta emoción vertida por el artista se une a la emoción sentida por el espectador en el momento de la contemplación de la obra.

Así Miró Quesada menciona que son dos los aspectos que deben estar en consonancia para que una obra de arte pueda ser parte de este proceso sensible llamado *Einfühlung*: la emoción, desde la inspiración y la sensibilidad estética, y la expresividad formal realizado a partir de los medios artísticos (pp. 123-124). Gropius ya había explicado en *Arquitectura internacional* (Gropius, 1925a)[95] que inevitablemente la obra de arte iba a reflejar al artista debido a que, según menciona en *Fundamentos de la nueva arquitectura* (Gropius, 1925b) [96], lo que le impulsa a realizar su obra no es más que la pasión, una que surge de sí mismo y que buscará una forma de expresarse, que sería el primer aspecto: el de la emoción e inspiración. El aspecto de los medios artísticos no sería otra, según Miró Quesada, que esa expresión por medio de la abstracción y la subjetividad producto de la nueva concepción del espacio-tiempo y del espíritu de la época, que en la arquitectura sería una expresión geométrica y de abstracción formal (pág. 134). Estos dos aspectos están incluidos dentro del proceso de composición al crear una obra de arte, para luego mediante el proceso de contemplación, donde el observador mediante un proceso inverso, vinculándose primero con la expresión artística, llegue finalmente a la emoción desde su interpretación sensible, la inspiración (118-134).

Es en esta explicación que radica la diferencia entre lo que Miró Quesada llama obra de arte y copia de una obra de arte. Menciona que entre obras de arte no se puede comparar con los términos de mejor o peor, a menos que se las compare con copias, ya que estas últimas no alcanzarán el nivel de creación (pág. 19). En The International Architecture (Hitchcock & Johnson, 1932, pp. 79-84) ya se había planteado esta pregunta de "buena o mala" arquitectura, y se define la "mala arquitectura" como aquella que no está conectada con su tiempo y hace uso de "estilos" anteriores, es decir realiza copias, tal cual lo presenta Miró Quesada.

---

[94] Alejandro Deustua (Deustua, 1932, pp. 27-28, 102, 108) desarrolló este concepto, que se define como la proyección sentimental como característica de la obra de arte, relación objeto-observador, mediante la contemplación de ella.

[95] Texto con el nombre original de *Internationale Architektur, Bauhausbücher*. Traducido y recopilado en *Walter Gropius ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos* (Medina Warmburg, 2019b, pp. 113-116)

[96] Texto con el nombre original de *Grundlagen für Neues Bauen*. Traducido y recopilado *en Walter Gropius ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos* (Medina Warmburg, 2019b, pp. 117-125)

Dualidad técnica/arte en la arquitectura.

Miró Quesada propone varias dualidades similares que en las obras modernas internacionales ya se habían mencionado: Técnica/arte, razón/emoción, ingeniería/arquitectura, materia/espíritu, cada una con sus matices y especificidades, pero refiriéndose en general a aspectos complementarios similares. Explica que los aspectos técnicos, científicos y también el papel de la ingeniería, aprovechados por la arquitectura, juntamente con el arte y la sensibilidad lograrán alcanzar a manifestarse como arquitectura moderna (pág. 44). La arquitectura, dice Miró Quesada, es "fruto artístico que madura al calor de procedimientos técnicos" (pág. 93).

Para Miró Quesada en el ciclo social moderno el saber científico y la aplicación de la técnica mediante la ingeniería, son los únicos medios para alcanzar la arquitectura moderna. No solo basta la sensibilidad o el dibujo artístico en el plano, sino también el diseño técnico resultado del conocimiento. Aquí Miró Quesada incluye los aspectos de profesionalización y especialización[97], consecuencia de la tecnificación, que son condición indispensable para la planeación y el logro del funcionamiento de una obra (pp. 48-53). Sobre la técnica y el arte Gropius ya había dicho en ¿Dónde se tocan los ámbitos de la creación del técnico y el artista? (Gropius, 1926)[98] "La obra de arte es siempre también un producto de la técnica" y que esta (la técnica) era su herramienta, su medio para existir como obra de arte. Mencionó en *Arquitectura internacional* (Gropius, 1925a)[99] que el arte correspondía a lo espiritual y que se manifestaba en la proporción (lo compositivo) y juntamente con ello lo técnico correspondía a la manifestación material de la función y estructura. Sobre el pensar y el sentir Giedion (1978, pp. 18, 19) denunció la forma en la que ambos se estuvieron manejando por separado, igual que la ciencia del arte; y la ingeniería de la arquitectura, porque para él no existe forma de que una cultura y una tradición se engendre si estas no convergen. Sobre la ingeniería y la arquitectura Miró Quesada escribió: "La arquitectura es ingeniería sublimada" (pp. 53, 44); en el contexto local Deustua (1932, p. 118) había hecho el vínculo de ciencia/arte, ingeniería/arquitectura a partir de Gaudet y Le Corbusier; y Velarde en *Fragmentos de Espacio* (1933, p. 28) también hace referencia a esta dualidad arte/ciencia y espíritu/materia. Sobre la ingeniería y arquitectura Le Corbusier ya había dicho en *Hacia una arquitectura* (1928, p. 146) "El arquitecto es en primer lugar Ingeniero". Ambos, la ingeniería ligada a la razón y la materia y la arquitectura ligada al corazón y lo

[97] A partir de aquí propone la figura del arquitecto como líder de un equipo de "cerebros reunidos en una mesa" (pp. 50-53) con la que coinciden Gropius en *Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft und seine Forderungen an die Industrie* (1928) en (Medina Warmburg, 2019b, pp. 137-146), Le Corbusier en *Vers une Architecture* (1928, pp. 189, 231) y Teague en *Design This Day. The Technique Of Order In The Machine Age* (Teague, 1940, pp. 92-93).

[98] En (Medina Warmburg, 2019b, pp. 127-129)

[99] Texto con el nombre original de *Internationale Architektur, Bauhausbücher*. Traducido y recopilado en (Medina Warmburg, 2019b, pp. 113-116)

espiritual mencionado por Miró Quesada (pág. 55) se vincula con lo dicho por Le Corbusier cuando dice “el corazón sólo será tocado cuando la razón esté satisfecha”.

Gropius en torno a esto sentenció, en *¿Dónde se tocan los ámbitos de creación del técnico y del artista?* (Gropius, 1926)[100], que la obra de arte debe funcionar tanto materialmente como espiritualmente, reforzando esta idea dual de la arquitectura, lo espiritual (lo artístico, emocional, expresivo) y lo material (físico, técnico, constructivo, ingenieril), que finalmente, como menciona Miró Quesada, en el proceso de hacerse tangible, comunicará la emoción a través del objeto, de la imagen sensible (p. 119).

“Escuetismo”[101], funcionalismo y “*adecuacionismo”*

Miró Quesada hace referencia al estado de la arquitectura moderna en sus inicios y utiliza el término Escuetismo, probablemente por la crítica local a las pocas obras modernas que existían en Lima y a las ideas que eran publicadas en los medios limeños y peruanos, para entender una de las principales condiciones de la nueva arquitectura en el momento de su surgimiento.

Anteriormente, en su concepción sobre la historia, describió los ciclos de las culturas o sociedades a las cuales les pertenecen los estados de nacimiento, plenitud y decadencia; y para ubicar la idea de “escuetismo” en este ciclo, les aplica los mismos estados a los ciclos de la arquitectura (moderna en este caso), asignando su correspondencia a cada una con el escuetismo, el ornamentalismo y el decorativismo respectivamente (pág. 62, 215).

Para Miró Quesada, si bien entiende que la arquitectura es arte y técnica, esta dualidad era precaria en una arquitectura moderna primitiva. El aspecto artístico había sido reducido por el carácter antagonista de la arquitectura moderna hacia la arquitectura estilística y “olvidose que la arquitectura es arte”, dando a la arquitectura un carácter más funcional y racionalista; y terminó, en términos de Miró Quesada, siendo “estéril” (pág. 115, 152). Pero también considera que esta condición era necesaria, e ilustra muy bien al decir que "para vestir bien es requisito indispensable la previa desnudez y la perfecta limpieza", dando a entender que a la condición de escuetismo en esta analogía le correspondía a un carácter de desnudez y limpieza de la arquitectura. Faure (1921b, pp. 458-459) ya había utilizado una analogía similar asociando justamente el carácter de desnudez de la arquitectura como una etapa joven de un organismo y Wright (1931, pp. 169-170) también se había referido al

[100] Texto con el nombre original de *Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?* Traducido y recopilado en *Walter Gropius ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos* (Medina Warmburg, 2019b, pp. 127-129)

[101] El término “escuetismo” parece haber sido utilizado en el contexto local porque en el texto donde lo utiliza no sugiere ni infiere, como sí lo haría en otros casos, que sea creación o propuesta suya. Aquí sería necesaria una búsqueda más profunda en los medios escritos en castellano para aclarar su origen.

ornamento estilístico comparándolo con vestimenta y modales como las mangas, rizos y colas de vestidos a los que calificó como "cornisa"[102].

Así plantea el escuetismo como un primer paso del proceso, una guía, un medio indispensable, para primero limpiar a la arquitectura de todo decorativismo de estilos académicos (pág. 115). Por más rudeza que tenga el escuetismo al iniciar el ciclo, era preferible al "academismo arqueológico que ha venido practicándose" (p. 19), y es que cada nuevo ciclo, cada innovación, al inicio es imperfecta y casi siempre incomprendida, y que sólo para alcanzar su ideal debe ser practicada, estudiada y ensayada (p. 20, 21).

Miró Quesada define el funcionalismo como la adaptación de la arquitectura a las necesidades humanas (pág. 94) y en esa dirección hace uso de una clara referencia a Le Corbusier (1928, pp. 73, 80) indicando que la casa debe ser una máquina, un artefacto eficiente (pág. 95). Esta definición de Le Corbusier que habla de eficiencia tiene un tono utilitarista y podría ser entendido cercano al escuetismo. En todo caso aquí se está refiriendo al funcionalismo que Miró Quesada definió como un aspecto importante pero que, como evolución de la arquitectura moderna, la ampliaría a no sólo funciones físicas o materiales sino también a necesidades espirituales. Así criticó en *Espacio en el Tiempo* las posiciones iniciales de Walter Gropius, Erich Mendelsohn y Mies Van der Rohe sobre la definición de la función arquitectónica (pág. 96).

Dentro del aspecto funcional Miró Quesada incluye el planeamiento. La manifestación material del plan, el plano, se libera de "la tiranía de la fachada", incluyendo en la arquitectura moderna el planeamiento en volumen, secciones y cortes como un medio de alcanzar la funcionalidad en la obra, tanto utilitaria, espacial, tridimensional y espiritual, que produciría fachadas "libres"[103] que se obtengan de la composición volumétrica[104] (pág. 97-102). Deustua (1932, p. 155) también había incluido dentro de la idea del plano la idea de los cortes y las secciones como medio de alcanzar "armonía" con la finalidad del edificio. De una manera distinta, Le Corbusier (1928, pp. 36, 48, 145) habló sobre el valor comunicativo del plano como contenedor de las ideas, del orden, de la intención, de las bases constructivas para que puedan ser entendidas. Dentro del funcionalismo también ubica el concepto de escala humana o módulo ordenador, en la que coincide con Le Corbusier y su propuesta de "el modulor" (Le Corbusier, 1928, pp. 53, 54), considerándolo la primera

[102] En *La muerte de la cornisa* Wright explica el uso del calificativo de "cornisa" a toda idea asociada a elementos ornamentales de la arquitectura de ciclos históricos pasados, su valor intrínseco (a partir de su propio tiempo), su mal entendido propósito y su mal uso cuando se aplica en un contexto de tiempo y lugar distintos.

[103] Sobre la libertad de la creación escribieron Gropius Balance de la nueva arquitectura (1934) en (Medina Warmburg, 2019b, p. 189) en el contexto internacional y Deustua (1932, p. 110) en el contexto local.

[104] Sobre composición volumétrica y plasticidad habían escrito Le Corbusier (1928, p. 16,35,51), Gropius en *Balance de la nueva arquitectura* (1934) en (Medina Warmburg, 2019b, p. 185) y Wright (1931, p. 111). En el contexto peruano lo hicieron Harth-Terré en *¿Qué es funcionalismo?* (Harth-Terré, 1937) y Velarde en *Arquitectura en veinte lecciones* (1937).

medida que otorga orden a la obra en torno a la correspondencia con su finalidad que es el habitar humano (pág. 102).

Un concepto que, para Miró Quesada, incluye la funcionalidad y la lleva a ser completamente abarcante, es el "adecuacionismo" en el que profundiza Miró Quesada para intentar proponer un término que pueda sintetizar todas las variables que afectan la arquitectura. La utilidad, finalidad, los medios técnicos, artísticos y todos los recursos y conocimientos que estén comprendidos entre ellos ingresan dentro del "adecuacionismo".

Frank Lloyd Wright en *Artes y oficios de la máquina* (1931, pp. 124-126) ya había utilizado el término "adecuación" en un párrafo muy breve, entendiéndola en torno al propósito, armonía, forma y función como aspectos entendidos y aplicados de forma apropiada, agregando su sentencia "lo inapropiado no puede ser bello". En el contexto local Hart-Terre (Harth-Terré, 1937) había propuesto en su artículo *¿Qué es funcionalismo?* el término "adecuancia", vinculándolo principalmente al funcionalismo reduciendo la idea de Wright sobre "adecuación". En ambos casos se asocia claramente a que aquello que funciona o sirve a su finalidad es bello, pero Gropius en *Balance de la nueva arquitectura* (Medina Warmburg, 2019b, pp. 183-201) lo considera un lema erróneo, para él esa frase es "consecuencia del afán por lo superficial".

La verdadera modernidad para Miró Quesada era la obtención de formas que surgen del uso honesto de los materiales (expresión y posibilidades constructivas), del exacto funcionalismo de las necesidades actuales y de la propuesta arquitectónica como interpretación exacta de la estructura (pág. 17, 18). Esta definición que cubre sólo una parte de lo que entendería por adecuacionismo, correspondería a una definición formalista-funcionalista. La adecuación de las formas al material, del material a sus posibilidades y de ambas a la estructura. Teague (1940) ya había escrito y separado en tres capítulos lo que Miró Quesada entendió por adecuacionismo: *Fitness to function*, *Fitness to material* y *Fitness to techniques*, estas tres maneras de ajustar y adecuar en la arquitectura y en general en el diseño, que son las fuentes de la forma[105] incluye todo el espectro físico del adecuacionismo arquitectónico que Miró Quesada buscará ampliar aún más. Aquí es donde coinciden Teague (1940, pp. 60-61), Miró Quesada (1945, pp. 186-187) y Faure (1927a, p. 39)[106] al hacer la analogía con el cuerpo humano y la belleza que alcanza debido a la adaptación de su forma a su finalidad, ejemplificando Miró Quesada y Teague con fotografías de mujer y hombre (ver Ilustración 27 , Ilustración 28).

Miró Quesada vincula el concepto de "honestidad" a la adecuación. En el caso del material, si éste evidencia su propio valor expresivo, es decir no intenta imitar otro material, y la forma

[105] El capítulo *Sources of form* (Teague, 1940) es un capítulo previo e introductorio a los tres capítulos sobre "*fitness to...*" en el que se entiende que los tres capítulos explican las causas de la forma en la arquitectura y el diseño en general.

[106] Faure hace esta aproximación citando a Platón.

es consecuencia de sus limitaciones y de su espíritu entonces es “adecuada” y es “honesta”. Cualquier otra manifestación que no sea su lenguaje natural y su presencia desnuda, correspondería a la calificación de mentira y por lo tanto de fealdad (pp. 65, 66). El uso del material, explica, no debe responder a caprichos, sino a su adecuancia por sus características técnicas a las necesidades del proyecto. “Formas en la que los materiales entonen su propio cántico” (pág. 70). Gropius en *Balance de la nueva arquitectura* (Gropius, 1934)[107] relaciona “la verdad” con la simplificación, y en este punto coinciden con Wrigth (1931, p. 147) y Teague (1940, pp. 112-113) sobre la idea de la simplificación como expresión del uso de lo justo, lo necesario y lo verdadero como virtud básica de la arquitectura moderna. En el contexto local el concepto de “verdad”, como sinónimo de “honestidad” es difundido por Velarde (Velarde, 1937) en *Arquitectura en veinte lecciones* con matices muy similares y Deustua (1932, pp. 145-146), que desde Cloquet y John Ruskin define este concepto de verdad en relación a el carácter del material evidente y la finalidad del edificio.

La forma, aspecto que Miró Quesada más pondera de la manifestación de la arquitectura moderna, debe responder además de al material a la técnica, la estructura y la ornamentación. Si el material es nuevo o si la técnica es nueva, las posibilidades estructurales serán nuevas, y por lo consecuencia las posibilidades formales también lo serán. Sobre esto Faure (1927b, p. 38) aseguró en relación a los nuevos ciclos artísticos que estas manifestaciones (antiguas) tienen que ser reemplazadas por las nuevas y Teague (1940, p. 71) sentenció que todas las herramientas y procesos nuevos en la historia demandan la producción de nuevas formas que reemplacen a las antiguas aunque estas en un inicio no les sean familiares. Así Miró Quesada insiste en que cada uno de ellos (formas y materiales) tienen unos fines exactos que no deben disfrazarse, exagerarse ni deben negar el progreso (pág. 69-70)

En un apartado distinto incluye brevemente en el adecuacionismo a los aspectos artístico, intencional y emocional. Las manifestaciones formales, afirma Miró Quesada, también deben responder adecuadamente a la intención del artista y a la emoción que quiere causar (pág. 122). Hace lo mismo con la adecuación al entorno natural, acercándose al regionalismo, explicando que la arquitectura debe responder a su lugar[108] y por lo tanto tener manifestaciones particulares. Pero en este caso se limita a describir más las peculiaridades físicas del entorno físico, es decir especialmente las climáticas y naturales, que no las sociales. Aquí desarrolla aspectos de iluminación, ventilación y contacto con la naturaleza como lo haría Le Corbusier (1928, p. 80), exponiendo finalmente, en sus imágenes, ejemplos internacionales una vez más.

[107] En *Walter Gropius ¿Qué es arquitectura? Antología de escrito*s (Medina Warmburg, 2019b, p. 185)

[108] Deustua (1932, p. 110) explica que mediante la adaptación al medio exterior se logra a la expresión adecuada en la arqutiectura.

El adecuacionismo como un paso más allá de la función para Miró Quesada es expresión de honestidad. Menciona que, si la manifestación final del adecuacionismo y de la nueva arquitectura en un edificio no parece ser agradable, igual tiene valor mayor que cualquier arquitectura de "estilos" o pseudoarquitectura. Cita en este punto las palabras de Héctor Velarde:

> *"Aunque cabezones y desproporcionados... pero hágalos con verdad, que huelan a tierra húmeda, a mañana de sol" (p.21).*

Ornamentación y la decoración

Miró Quesada sostiene que las formas puras y simples, así como la expresión escueta y diagramática, es necesaria, razón de la reacción de la arquitectura moderna en contra la decoración. En esta aproximación formalista, ya que la forma es lo que finalmente se expone al observador, esta expresión de formas es resultado de factores como el planeamiento y la adecuación, pero finalmente confronta a la forma, como resultado plástico, contra la fórmula, réplica superflua y falsa que impera en el contexto peruano. Es aquí donde Miró Quesada busca diferenciar entre lo que él entiende como ornamento y decoración, aplicando el sentido de ornamento a los planteamientos que responden a la forma arquitectónica; y el sentido de la decoración a las fórmulas de los "estilos". (pp. 207-208, 219)

Cuando habla de libertad[109] de formas Miró Quesada se refiere a que, debido al nuevo ciclo cultural, la aplicación de fórmulas, como interpretación de uso de elementos compositivos del pasado, no pueden ni deben ejercer ningún control sobre los procesos compositivos actuales. Diría "libertad de formas no tiranía de fórmulas" (pág. 208).

La ornamentación, explica Miró Quesada, respeta la estructura, la forma plástica y la finalidad y es consecuencia de los procedimientos constructivos. Es sublimación de la estructura y de la forma de la arquitectura, entrando dentro de lo que ya había descrito como adecuación. Si algún elemento embellecedor no es "adecuado", no es ornamento. La decoración[110] según Miro Quesada, por el contrario, anula la forma nueva, no tiene razones constructivas, responde a recetarios y estereotipos, y por lo tanto no es "adecuado", son elementos copiados y aplicados superficialmente sin otra razón de creerse "bonitos". Pone

[109] Sobre la libertad de la creación escribió Gropius en Balance de la nueva arquitectura (1934) en (Medina Warmburg, 2019b, p. 189) y en el contexto local y Deustua (1932, p. 110)

[110] En la explicación de Deustua (1932, pp. 219-222) que desarrolla tres posiciones sobre la decoración: (1) No tiene cabida, (2) Es el desarrollo de la forma y la construcción y (3) La decoración necesaria es la escultura y la pintura; la concepción de Miró Quesada corresponde a la primera (1) posición, y su concepción de ornamento encajaría con la (2) segunda posición.

como ejemplo el material que, al realzar sus cualidades, puede ser ornamental en sí mismo al igual que la estructura, el muro y el revestimiento. Si se conoce el material y su expresión sensible, explica Miró Quesada, estos elementos pueden ser ornamentales (pág. 209-210).

Para Miró Quesada los elementos de ornamentación en la historia han respondido al medio ambiente, materiales constructivos, función, estructura, forma, régimen social y hace una revisión a la arquitectura griega, romana, gótica y barroca para ejemplificar su punto de vista (Pp. 210-215). Aquí Luis Miró Quesada cita a Teague, "El ornamento no puede crearse arbitrariamente, sino que crece con el tiempo, adquiriendo abstracción y valor simbólico" (pág. 217). La decoración, para Miró Quesada, son los "elementos no esenciales", que mediante el uso "estilistico" fueron transformados de ornamentación (en su contexto) a decoración[111]. (Pág 215)

Le Corbusier (1928, p. 112,113) también se refiere a la decoración y el ornamento, pero usa en una primera parte a los dos términos de manera indistinta y los contrapone a la proporción, que brindaría el goce estético y la emoción desde la composición misma. Pero luego (1928, pp. 127-132) menciona que la decoración de la forma pura pertenece al mismo grupo geométrico, dando a entender que la decoración, si cumple ese principio, es aceptable en la nueva arquitectura. Por otro lado, Gropius en *Arquitectura Internacional* (Gropius, 1925a) habla de ornamento y decoración indistintamente como elementos que se constituyen en agregados muertos ya que no tienen relación intrínseca con la arquitectura de su tiempo, por lo que entiende a ambos como producto de las fórmulas estilísticas.

Por su lado Wright (1931, pp. 111, 155), un poco más cercano a Miró Quesada, habla del "ornamento integral" como concepto tridimensional, que originan y rigen la masa y la forma. Tanto el "ornamentalismo sentimental" como la "ornamentofobia", que si se compara con los términos de Miró Quesada serían la "decoración estilística" y "escuetismo" respectivamente, son dos extremos que Wright explica se debe evitar para lograr el "ornamento integral". Finalmente, sobre el ornamento, Wright sentencia:

> *"Todo ornamento, si no se desarrolla dentro de la naturaleza de la arquitectura, y como parte orgánica de esta expresión, vicia el conjunto de la estructura" (Wright, 1931, p. 203)*

Establecer la diferencia entre ambas (decoración y ornamentación) es necesaria para Miró Quesada para entender su propuesta hecha a partir de las etapas de cada ciclo cultural (nacimiento, plenitud y decadencia) el cual hace una correspondencia con las etapas del ciclo artístico, escuetismo, ornamentalismo y decorativismo. El escuetismo una vez explicado como la desnudez y limpieza de la arquitectura da lugar a la plenitud de la arquitectura moderna, a su etapa ornamentalista, etapa que humaniza, enriquece y

[111] Wright, en *La casa de cartón* (1931, p. 203) planteó lo mismo, pero en un orden distinto: "La decoración tomó el lugar del ornamento y en consecuencia dejó de ser integral"

“embellece” la experiencia de la arquitectura moderna. Utiliza incluso ejemplos de la naturaleza (pág. 223), tal como lo haría Wight al hacer la analogía entre árboles y edificios, para explicar que sus elementos no son diagramáticos y tampoco son decorados, sino ornamentales, en la que sus partes tienen exactamente lo necesario, ni más (decoración) ni menos (escuetismo) (pág. 215). Aquí cita a Faure para explicar que el ornamento es el detalle que cumple una función lógica dentro del conjunto. Por lo tanto la ornamentación para Miró Quesada es una consecuencia, un elemento secundario, complementario pero determinante, así como diría Wright "La simplicidad y el estilo son consecuencias, nunca causas " (218) 217

Raíces y Telúrica

“La arquitectura, como todo arte, debe ser antes que nada telúrica” (Miró Quesada Garland, 1945, p. 21)

Si bien Miró Quesada entiende que el arte y la arquitectura debe responder a sus raíces locales, sólo se apunta a raíces con su origen en aspectos físicos y climáticos. Hace una mención breve hacia la historia para justificar las distintas manifestaciones arquitectónicas fruto de los contextos naturales y climáticos de cada lugar que componen sus tradiciones arquitectónicas. Habla por ejemplo de las características formales que resultan de la respuesta al clima, como los techos, materiales, orientación, fenestraciones, etc. Las arquitecturas europeas tradicionales, como el chalet vasco, casa tudor, cabañas suizas, y muchos otros, importadas a Lima como arquitectura pintoresca, respondía al contexto en el que se originó, y de manera crítica Miró Quesada explica la razón por la que no debe aplicarse arquitectura que no se originó en el lugar (pág. 76). Es así que Miró Quesada describe la arquitectura local, donde rescata elementos de la arquitectura colonial y hace referencia a elementos que se estudiaban desde la arquitectura colonial para aplicarlas en el neocolonial, como los techos planos, los portales, los patios y los balcones que respondían a lógicas locales (pág. 73) y que conocía muy bien por haberla estudiado durante su formación como arquitecto en la Sección de Arquitectos Constructores de la ENI.

Cuando dice “No a la uniformidad internacional, sino a la diversidad regional” (pág. 75) se posiciona contra las corrientes internacionalizantes de la arquitectura moderna, que consistirían más con su definición de “seudomodernismo” entendida como modernidad formal/visual que terminaba siendo un “estilo” y que no tenía las características de funcionalidad y “adecuacionismo”. Esta posición contra la internacionalización de la arquitectura la sostendría más allá de un aspecto de manifestación formal, material y técnica; ya que mencionó que el elemento internacionalizador en la arquitectura es sólo el concreto armado y sus posibilidades plásticas.

Gropius en *Arquitectura internacional* (Gropius, 1925a)[112] y en Balance de la nueva arquitectura (Gropius, 1934)[113] ya había mencionado que la arquitectura tiene tres círculos de influencia, el individual, el nacional (pueblo) y el internacional (humanidad), y aclara que no existe una arquitectura que sea nacional o internacional, sino que es siempre las tres a la vez y que la causa de la internacionalización de la arquitectura se encuentra en uniformidad manifestada a raíz de la técnica y de la globalización. Por su lado Hitchcock y Johnson en *The International Style* (1932, pp. 17-21) habían planteado el surgimiento de "el estilo internacional", cuyas características (volumen, la regularidad y no decoración) junto a la idea de funcionalidad, materialidad y técnicas constructivas planteaban una tendencia global de resultados formales infinitos.

La arquitectura moderna internacional evidenciada mediante la exposición visual de varias obras arquitectónicas a cargo de Gropius[114], Hitchcock y Jonhson[115] y otros, evidentemente también coincidirían, en sus características, con las obras arquitectónicas modernas usadas de ejemplo en las fotografías de *Espacio en el Tiempo,* obras de arquitectura moderna con similaridad aparente en diversos contextos. La posición a favor de la "diversidad regional" como crítica contra la internacionalización de parte de Miró Quesada se define en torno al adecuacionismo al contexto (al clima local) agregándole el aspecto tradicional histórico que de la misma manera explica su génesis y evolución a partir de las respuestas históricas al contexto climático, geológico y "medioambiental". Por lo que para Miró Quesada finalmente ambos aspectos que componen la "diversidad regional, es decir el clima local y tradición histórica, obtienen su esencia desde la respuesta al contexto físico-natural desde ciclos culturales anteriores al moderno. Estos elementos locales, que evolucionaron durante el paso de estos ciclos, traspasarían los límites entre ciclos, manifestándose en la arquitectura moderna sin llegar a convertirse en elementos "estilísticos" o "revivals" de sus épocas pasadas, ya que encontrarían su propio lenguaje de aplicación en la técnica moderna.

Una nueva tradición

Para Miró Quesada entiende que la tradición, así como el tiempo, la historia y los ciclos culturales, es evolutiva y su esencia cultural es el espíritu de su pueblo hacia el presente. Los factores necesarios para que se cree una tradición de la arquitectura moderna son los factores culturales e históricos y que estos a su vez tengan un vínculo con la razón (técnica, ingeniería) y la emoción (sensibilidad, arte) para que todo este conjunto en "adecuación" se manifiesten en una forma característica de hacer arquitectura en un tiempo, un *modus* como tradición moderna. Según Miró Quesada esta tradición moderna al ser asimilada se manifiesta en el arquitecto como inspiración, como fuente de creatividad, elemento

[112] En (Medina Warmburg, 2019b, p. 115)
[113] En (Medina Warmburg, 2019b, p. 186)
[114] *Arquitectura Internacional* (Gropius, 1925a) en (Medina Warmburg, 2019b, pp. 113-116)
[115] *International Style* (Hitchcock & Johnson, 1932)

intangible en la arquitectura, pero que a diferencia de la imitación estilística le da pertenencia y un sentido de identidad con la cultura a la que pertenece (pp. 13, 235-236).

La tradición, por ser la continuidad en el tiempo su esencia, se puede encontrar en el presente de una cultura que haya roto con el pasado[116]. El "espíritu de la época", sostiene Miró Quesada, hace surgir nuevas manifestaciones a partir de una tradición que les da vida y las sostiene. Ya que el arraigo de la tradición siempre está ligado a su espacio tiempo, tendrá manifestaciones diferenciadas y/o comunes dependiendo de la escala desde la que se compare. En este punto implícitamente acepta la idea de que una tradición de arquitectura moderna pueda y deba ser global o internacional, idea que criticó anteriormente pero que matiza asegurando que también tendrá manifestaciones diferenciadas en cada contexto cultural y geográfico. Es en estos matices regionales que radica su crítica a una norma internacionalizante dada por especialmente Gropius, Le Corbusier y Johnson y Hitchcock (pág. 237).

Giedion (Giedion, 1941), referencia necesaria debido a que su obra trata sobre la formación de una nueva tradición en la arquitectura moderna, establece dos categorías para conocer los componentes de una nueva tradición: los hechos transitorios y los hechos fundamentales. Explica que los hechos transitorios son de corta duración, son brillan y se posicionan en un primer plano, como los estilos históricos. Los hechos fundamentales, por el contrario, explica que son las tendencias que, aunque se internen eliminar en el proceso de renovación o rompimiento con el pasado, reaparecen. Estos hechos fundamentales y no los transitorios son los que, al insertarse en la nueva arquitectura, llegan a convertirla en una nueva tradición[117]. De ahí que Miró Quesada asegure que la arquitectura puede influir incluso en épocas diferentes a la que lo originó (pág. 22). Y de ahí la razón por la que tanto él como Giedion hayan explicado el valor del historiador moderno en el estudio e investigación de las interrelaciones de acontecimientos históricos para hallar estos nexos entre hechos fundamentales. (pág. 23) En el mismo sentido (de los hechos fundamentales en la historia) Miró Quesada cita a Teague quien lo plantea de forma similar en la pág. 237:

> *"Estamos aprendiendo a extraer de nuestra antigüedad los valores que nos son permanentes y propios sin ser ofuscados por aquellos que son pertinentes sólo a su tiempo y origen" (Teague, 1940)*

En la nueva tradición Miró Quesada resume la importancia del estudio de la historia de la arquitectura local, el regionalismo en la arquitectura, la expresión adecuacionista y el continuismo de valores y principios artísticos de cada cultura a pesar de cualquier aparente contradicción o rompimiento con el pasado.

---

[116] Cita a Faure en la pág. 237: "La continuidad de un esfuerzo no reside en imitar la apariencia externa del esfuerzo precedente. Este puede seguir adelante, con mucha más certeza, en formas que aparentemente le contradicen, que en formas que pretenden continuarla".

[117] Tomado de la edición en castellano (Giedion, 1978, pp. 20-21).

6. A MANERA DE CONCLUSIÓN: UN MANIFIESTO MODERNO PERUANO

Se puede calificar a *Espacio en el Tiempo* como manifiesto de arquitectura moderna peruana, debido a que el lenguaje en el que está escrito es optimista, y tiene un tenor muy similar a las obras revisadas de Le Corbusier y Giedion, con los matices propios y la interpretación de conceptos que va obteniendo de cada fuente con la que se encuentra. Con esta obra anuncia el ingreso de una arquitectura que no puede seguir esperando. Al explicar "el espíritu del tiempo" el concepto del "*Elan*", la nueva tradición, está buscando justificar la evolución que debe ocurrir en su contexto arquitectónico que se encuentra aún en posturas historicistas, pintoresquistas y eclecticistas.

Para ello pone sus bases (por posición crítica, por adherencia o por influencia) en los principales referentes encontrados como Gropius, Wright, Le Corbusier, Giedion y Teague en la arquitectura internacional; Deustua, Velarde y Harth-Terré en el contexto local; y Elie Faure, Spengler y otros en disciplinas más amplias.

Si bien se han encontrado varias convergencias, también hay divergencias con cada uno de los autores revisados. Es importante mencionar que los matices alcanzados desde los pioneros de la arquitectura moderna y algunos posteriores, llega hasta conceptos como el de "Espíritu del tiempo" y "adecuación" para ser tamizados por su interpretación.

La idea de "espíritu del tiempo" en relación con el concepto de "Espacio-tiempo" la obtiene muy probablemente desde Giedion y otros autores alemanes sin excluir a los que posteriormente hablarían de ese concepto con diversidad de matices.

La idea, o término, de "adecuacionismo" no la forja Miró Quesada, sino que es muy probable que la haya tomado de Wright, pero llega desarrollarlo con bastante amplitud por influencia directa de la obra de Teague, que plantea su explicación de manera similar a la de *Espacio en el tiempo*. En este punto es importante valorar la influencia de la obra de Teague porque, si bien solamente es citada tres veces en *Espacio en el Tiempo* a diferencia de las otras obras revisadas, no sólo acompaña muy de cerca al concepto de "adecuacionismo" sino también al de "estilo" y a los principios de composición, así como algunas imágenes que, por coincidencias, probablemente toma de allí. Miró Quesada alimenta no sólo su utillaje mental, sino su obra escrita, tanto con esta obra americana como con las demás obras revisadas.

Por otro lado, a pesar de que realiza varias menciones al regionalismo, la adecuación al contexto y la relación de la cultura y la historia con la arquitectura local, desarrolla escasamente estos elementos locales, con menciones a ciertas características tipológicas de la vivienda virreinal o colonial y a respuestas morfológicas y de materialidad al contexto climático específicamente de la ciudad de Lima (lluvia y ventilación).

Espacio en el Tiempo es receptor de las ideas y conceptos de la arquitectura moderna internacional y en muy menor grado de la local. Basta ver la cantidad de menciones a autores, pensadores, arquitectos, obras arquitectónicas históricas, edificios modernos y obras de arte del contexto internacional en comparación a las menciones del contexto local: una cita de Héctor Velarde, una foto de un balcón limeño y una imagen de una cerámica precolombina, además de tres edificios de Brasil y dos de Uruguay.

Por todo lo visto, el valor de esta obra no se encuentra en una interpretación regional o local de modernidad, sino en su adherencia al movimiento moderno internacional, que ya consideraba matices regionalistas, y en el compromiso de difundirla en su contexto, donde la arquitectura estaba en crisis, sumida en el eclecticismo y la confusión, mientras la sociedad arrastraba atrasos en su desarrollo industrial y sufría de fuertes desigualdades sociales y económicas. Así *Espacio en el Tiempo* además de ser receptor se convierte en portavoz de esa nueva arquitectura, y lo hace con la energía y el optimismo con el que emprende una revolución, que en este caso sólo se desarrollaría en la teoría arquitectónica y posteriormente en el proyecto arquitectónico, sin afectar la situación social de su contexto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arguedas, J. M. (1975). Razón de ser del indigenismo en el Perú. En *Formación de una cultura nacional indoamericana* (pp. 189-197). Siglo Veintiuno.

Belaúnde Terry, F. (1940, diciembre). El Concurso para el nuevo edificio del municipio de Miraflores. *El Arquitecto Peruano*, *41*, 34-39.

Blomfield, R. T. (1934). *Modernismus*. Macmillan and Company.

Bonilla di Tolla, E. (2012). La crítica arquitectónica peruana en el último tercio del siglo XX. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Mario J. Buschiazzo*, *42 (1)*, 77-94. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2362-20242012000100007&lng=es&tlng=es.

Cadelp. (1933, junio). Arquitectura Tudor en Lima. *Cadelp*, *2*, 28.

Carranza, L. E., & Lara, F. L. (2015). 1947-c. Agrupación Espacio. En *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia* (pp. 149-150). University of Texas Press. https://doi.org/10.7560/758650-046

Deustua, A. (1932). *Lo bello en el arte: La arquitectura*. Compañía de Impresiones y Publicidad.

Doblado Tosio, J. C. (1986). *Luis Miró Quesada. 48 años de labor arquitectónica*. Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores.

Elmore, T. (1876). *Lecciones de arquitectura*.

Elmore, T. (1903). *La situación de la arquitectura en 1900*.

Faure, E. (1921a). *Histoire de l'art. L'Art moderne: Vol. IV*. G. Cres & cie.

Faure, E. (1921b). *Histoire de l'art. L'Art renaissant: Vol. III*. G. Cres & cie.

Faure, E. (1927a). *Historia del arte I. El arte antiguo* (M. Nelken, Trad.; Vol. 1). Renacimiento.

Faure, E. (1927b). *Historia del arte III. El Renacimiento* (M. Nelken, Trad.; Vol. 3). Renacimiento.

Gálvez Barrenechea, J. (1965). *Una Lima que se va*. Editorial Universitaria.

García Bryce, J. (1980). *La arquitectura del Virreinato y la República: Vol. IX*. Juan Mejía Baca.

Giedion, S. (1941). *Space, Time and Architecture*. Harvard University Press.

Giedion, S. (1978). *Espacio, tiempo y arquitectura* (I. Puig Boada, Trad.; 5.ª ed.). Editorial Dossat, S.A.

Gómez Taipe, W. A. (2018). *Las ideas detrás de la obra escrita del arquitecto Luis Miró Quesada Garland y el diseño de la obra denominada Casa Huiracocha. Aportes para una historia de la arquitectura moderna en el Perú*. UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERÍA.

Gropius, W. (1925a). *Internationale Architektur, Bauhausbücher* (Vol. 1). Albert Langen.

Gropius, W. (1928). Der Architekt als Organisator der modernen Bauwirtschaft und seine Forderungen an die Industrie. En F. Block (Ed.), *Probleme des Bauens* (pp. 202-214). Müller & Kiepenheuer.

Gropius, W. (1925b, 1926). Grundlagen für Neues Bauen. *Österreichs Bau- und Werkkunst (Viena)*, *1*, 134-147.

Gropius, W. (1926). Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers? *Die Form (Berlín)*, *6*, 117-122.

Gropius, W. (1934, noviembre). Bilanz des Neuen Bauens. *Technische Rundschau (Berna)*, 1-3, 26-28.

Harth-Terré, E. (1926). *Estética Urbana. Notas sobre su necesaria aplicación en Lima*. Rosay.

Harth-Terré, E. (1937, septiembre). ¿Qué es funcionalismo? *El Arquitecto Peruano*, *1*(2), 35.

Harth-Terré, E. (1963, marzo). Una historia de la arquitectura en el Perú. *El Arquitecto Peruano*, *306*, 46-57.

Hitchcock, H.-R., & Johnson, P. (1932). *The International Style. Architecture Since 1922. (Catálogo de la exposición homónima; versión castellana: El estilo internacional: Arquitectura desde 1922, COAAT, Murcia, 1984)*.

Kahatt, S. S. (2004). Construcción y ausencia. Historia, teoría y crítica de la arquitectura peruana en el siglo XX. *Arquitextos*, *17*, 16-25.

Kahatt, S. S. (2010). Agrupación Espacio and the CIAM Peru Group: Architecture and the city in the Peruvian modern project. *Third world modernism. Architecture, development and identity*, 85-110.

Kahatt, S. S. (2012). Espacio en el tiempo y el discurso moderno. El utillaje mental de Luis Miró Quesada en la eclosión de la arquitectura moderna en el Perú. *Arquitectonica. Revista de Arquitectura.*, *1*(1), 6-22.

Kahatt, S. S. (2015). *Utopías construidas: Las unidades vecinales de Lima* (Primera edición). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Kant, I. (1781). *Kritik der reinen Vernunft (Crítica de la razón pura)*.

Le Corbusier. (1928). *Vers une architecture. (Versión castellana: Hacia una arquitectura, Apóstrofe, Barcelona, 1998).* G. Cres.

Lipps, T. (1924). *Los fundamentos de la estética: La contemplación estética y las artes plásticas* (D. Jorro, Ed.; E. Ovejero y Maury, Trad.). Biblioteca científico-filosófica.

Ludeña Urquizo, W. (1997). *Ideas y arquitectura en el siglo XX*. Semsa.

Ludeña Urquizo, W. (2014). Nota del editor. En *Espacio en el tiempo. La arquitectura como fenómeno cultural.: Vol. IV* (Primera, p. IX-XIV). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Malachowski Kulisicz, R. de J. (1910). *Teoría de la arquitectura*.

Mariátegui, J. C. (1928). *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Minerva.

Martuccelli Casanova, E. (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada: Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Universidad Ricardo Palma.

Martuccelli Casanova, E. (2006). Buscando una Huaca. Utopía andina, arquitectura y espacios públicos en el Perú Primera mitad del siglo XX. *ur{b}es. Revista de ciudad, urbanismo y paisaje*, *3*, 203-232.

Martuccelli Casanova, E. (2012). Luis Miró Quesada y la arquitectura moderna en el Perú. *Modos de Proyectos*, *3*, 103-112.

Medina Warmburg, J. (Ed.). (2019a). *Paul Linder, 1897-1968: De Weimar a Lima: antología de arquitectura y crítica*. Lampreave.

Medina Warmburg, J. (Ed.). (2019b). *Walter Gropius ¿Qué es arquitectura? Antología de escritos*. Reverté.

Mendoza Micholot, María. (2015). *100 años de periodismo en el Perú: Tomo I: 1900-1948*. Fondo Editorial Universidad de Lima.

Miró Quesada Garland, L. (1945). *Espacio en el tiempo. La arquitectura como fenómeno cultural.* Compañía de Impresiones y Publicidad.

Miró Quesada Garland, L. (2014). *Espacio en el tiempo. La arquitectura como fenómeno cultural.* (W. Ludeña Urquizo, Ed.). Pontificia Universidad Católica del Perú.

Miró Quesada Garland, L. (1943, septiembre). Adecuacionismo, expresión estética. *El Arquitecto Peruano*, *74*.

Miró Quesada Garland, L. (1947, junio). Declaración de principios de la «Agrupación Espacio». *El Arquitecto Peruano*, *119*, 23-24.

Montaner, J. M. (2011). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Nobuko.

Orrego-Penagos, J.-L. (2020). Lima en la década de 1870, una ciudad para el cincuentenario de la Independencia. *En Líneas Generales*, *2*, 30-40. https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2018.n002.2665

Ortega y Gasset, J. (1923). *El tema de nuestro tiempo. El ocaso de las revoluciones. El sentido histórico de la teoría de Einstein.* Calpe S.A.

Ramón Joffré, G. (1999). *La muralla y los callejones: Intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX*. SIDEA.

Ramón Joffré, G. (2002). El guión de la cirugía urbana: Lima 1850-1940. En *Ensayos en Ciencias Sociales*. Universidad de San Marcos.

Ramón Joffré, G. (2014). *El Neoperuano: Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Sequilao Editores.

Rodríguez Rivero, L. (2014). Espacio en el tiempo y la construcción de la vanguardia moderna en el Perú. El discurso de Luis Miró Quesada. En *Prologo de la primera edición facsimilar de Espacio en el tiempo* (p. XV-XLVIII). PUCP Fondo Editorial.

Roja Fox, W. (2017). *Un proyecto familiar oligárquico en el siglo XIX: la familia Garland de Lima* [Pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Sánchez, L. A. (1969). *Valdelomar: O, La belle époque* (Vol. 94). Fondo de Cultura Económica (Segunda edición consultada. Lima: Inpropesa, 1987).

Scheler, M. (1928). *El puesto del hombre en el cosmos* (J. Gaos, Trad.). Editorial Losada S. A.

Schopenhauer, A. (1997). *El mundo como voluntad y representación* (4.ª ed., Vol. 1). Porrúa.

Schreier-Barreto, C. (2016). La búsqueda de una identidad artística La abstracción en las ideas de Luis Miró Quesada. *Limaq*, *0*(002), 135-142. https://doi.org/10.26439/limaq2016.n002.963

Semper, G. (1851). *Die vier Elemente der Baukunst*. Friedrich Vieweg und Sohn.

Semper, G. (2014). *Escritos fundamentales de Gottfried Semper: El fuego y su protección*. Fundación Arquia.

Silva Santistevan, C. (1937, agosto). Página de la Escuela. *El Arquitecto Peruano*, *1*, 45.

Spengler, O. (1925). *La Decadencia de Occidente: Bosquejo de una Morfología de la Historia Universal: Vol. Tomo 1* (M. Morente G., Trad.). Calpe S.A.

Tauro del Pino, A. (1945). *Bibliografía de Emilio Harth-Terré, arquitecto: Conmemorativa de sus bodas de plata profesionales (1920-1945)*. Impresiones Torres Aguirre.

Teague, W. D. (1940). *Design This Day. The Technique Of Order In The Machine Age*. Harcourt, Brace and Company. https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.74386/page/n43/mode/2up?view=theater

Tournikiotis, P. (2001). *La historiografía de la arquitectura moderna* (J. Sainz, Trad.). Librería Mairea y Celeste Ediciones S.A.

Velarde, H. (1933). *Fragmentos de Espacio*. Complejo de Innovación Académica. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Velarde, H. (1937). *La arquitectura en veinte lecciones*. Talleres Gráficos Conti.

Velarde, H. (1946). *Arquitectura peruana*. Fondo de Cultura Económica.

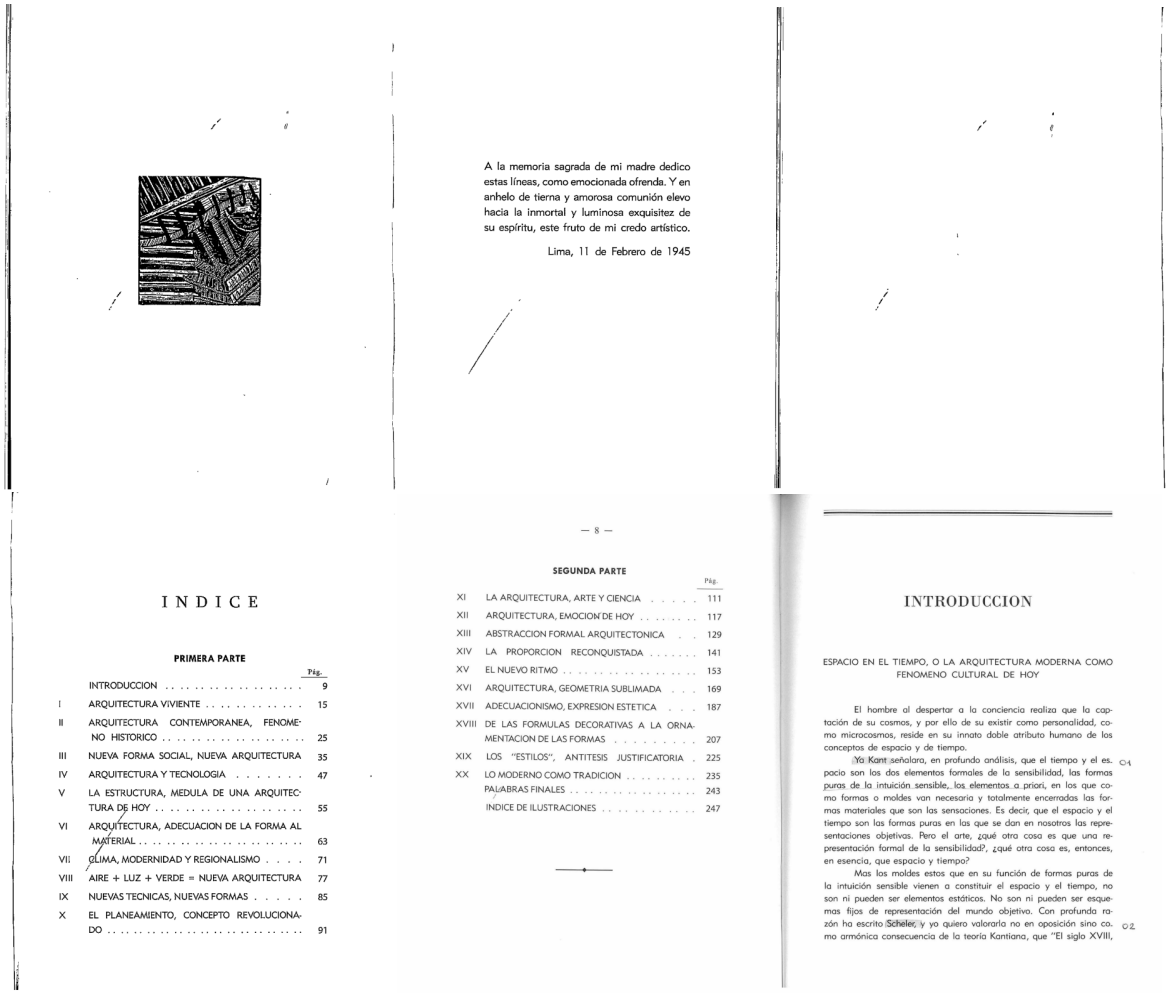
Velarde, H. (1958). *La pirámide invertida*. Editorial Losada S. A.

Velarde, H. (1967, agosto). Por una Auténtica Formación Profesional. *El Arquitecto Peruano*, *347*, 24.

Wright, F. L. (1931). *Modern Architecture: Being the Kahn Lectures for 1930*. Princeton University Press.

ANEXOS

Espacio en el Tiempo: primeras páginas



A la memoria sagrada de mi madre dedico estas líneas, como emocionada ofrenda. Y en anhelo de tierna y amorosa comunión elevo hacia la inmortal y luminosa exquisitez de su espíritu, este fruto de mi credo artístico.

Lima, 11 de Febrero de 1945

INDICE

PRIMERA PARTE

		Pág.
	INTRODUCCION	9
I	ARQUITECTURA VIVIENTE	15
II	ARQUITECTURA CONTEMPORANEA, FENOMENO HISTORICO	25
III	NUEVA FORMA SOCIAL, NUEVA ARQUITECTURA	35
IV	ARQUITECTURA Y TECNOLOGIA	47
V	LA ESTRUCTURA, MEDULA DE UNA ARQUITECTURA DE HOY	55
VI	ARQUITECTURA, ADECUACION DE LA FORMA AL MATERIAL	63
VII	CLIMA, MODERNIDAD Y REGIONALISMO	71
VIII	AIRE + LUZ + VERDE = NUEVA ARQUITECTURA	77
IX	NUEVAS TECNICAS, NUEVAS FORMAS	85
X	EL PLANEAMIENTO, CONCEPTO REVOLUCIONADO	91

SEGUNDA PARTE

		Pág.
XI	LA ARQUITECTURA, ARTE Y CIENCIA	111
XII	ARQUITECTURA, EMOCION DE HOY	117
XIII	ABSTRACCION FORMAL ARQUITECTONICA	129
XIV	LA PROPORCION RECONQUISTADA	141
XV	EL NUEVO RITMO	153
XVI	ARQUITECTURA, GEOMETRIA SUBLIMADA	169
XVII	ADECUACIONISMO, EXPRESION ESTETICA	187
XVIII	DE LAS FORMULAS DECORATIVAS A LA ORNAMENTACION DE LAS FORMAS	207
XIX	LOS "ESTILOS", ANTITESIS JUSTIFICATORIA	225
XX	LO MODERNO COMO TRADICION	235
	PALABRAS FINALES	243
	INDICE DE ILUSTRACIONES	247

INTRODUCCION

ESPACIO EN EL TIEMPO, O LA ARQUITECTURA MODERNA COMO FENOMENO CULTURAL DE HOY

El hombre al despertar a la conciencia realiza que la captación de su cosmos, y por ello de su existir como personalidad, como microcosmos, reside en su innato doble atributo humano de los conceptos de espacio y de tiempo.

Ya Kant señalara, en profundo análisis, que el tiempo y el espacio son los dos elementos formales de la sensibilidad, las formas puras de la intuición sensible, los elementos a priori, en los que como formas o moldes van necesaria y totalmente encerradas las formas materiales que son las sensaciones. Es decir, que el espacio y el tiempo son las formas puras en las que se dan en nosotros las representaciones objetivas. Pero el arte, ¿qué otra cosa es que una representación formal de la sensibilidad?, ¿qué otra cosa es, entonces, en esencia, que espacio y tiempo?

Mas los moldes estos que en su función de formas puras de la intuición sensible vienen a constituir el espacio y el tiempo, no son ni pueden ser elementos estáticos. No son ni pueden ser esquemas fijos de representación del mundo objetivo. Con profunda razón ha escrito Scheler, y yo quiero valorarla no en oposición sino como armónica consecuencia de la teoría Kantiana, que "El siglo XVIII,

Ilustración 1 *Espacio en el tiempo* (1945) páginas 4-9.

Arquitectura peruana: Indigenismo y eclecticismo

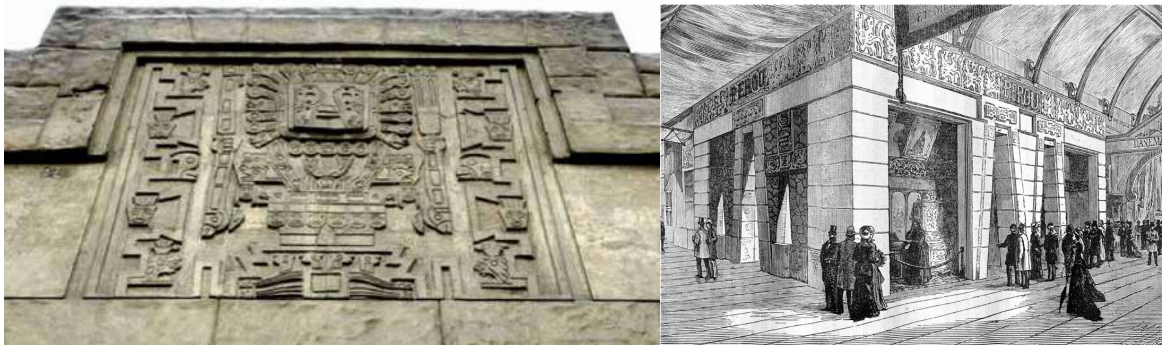


Ilustración 2 (Izquierda) Portada del Sol, detalle, Museo nacional de la Cultura Peruana. foto Gabriel Ramón. (Derecha) Pabellón Peruano, Exposición Universal de París 1878. Les Merveilles de l'exposition.... 1878.

Ilustración 1 (Izquierda) Casa de Emilio Harth-terré, Miraflores. foto Gabriel Ramón. (Derecha) Fachada de la Escuela nacional de Bellas Artes. Colección Emilio Harth-Terré, Addenda 2 Perú, folder 6, Biblioteca Latinoamericana, Universidad de Tulane.

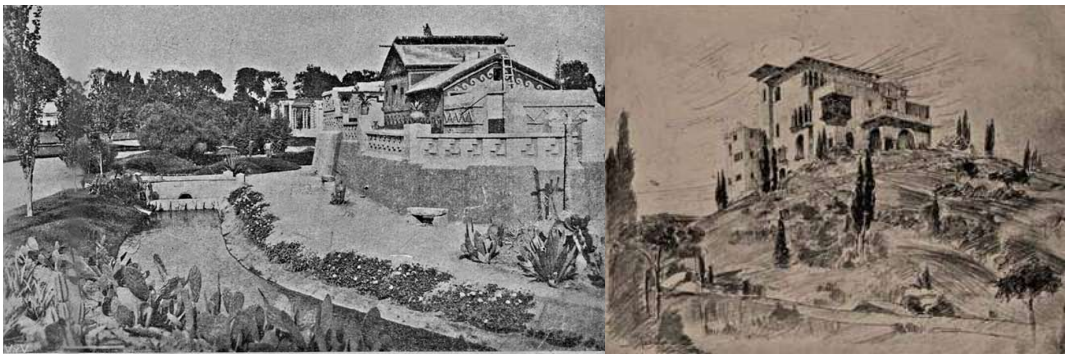


Ilustración 1 (Izquierda) Huaca elaborada por José Sabogal, parque de la Reserva. *Ciudad y Campo y Caminos* 43, 1929. (Derecha) “Interesante proyecto de una residencia en una huaca”, Claude Sahut. *El Arquitecto Peruano* 37, agosto 1940.

Ilustración 1 (Izquierda) Estatua de Manco Cápac, cruce de la avenida Santa Teresa y prolongación del paseo 9 de diciembre. Postal anónima. (Derecha) Recreación fantástica de Tiahuanaco. *Inwards* (1884: figura 6)

Revista *El Arquitecto Peruano*

Ilustración 2 Revista *El Arqutiecto Peruano* números 1 (1937), 2 (1937), 9 (1938) y 16 (1938).

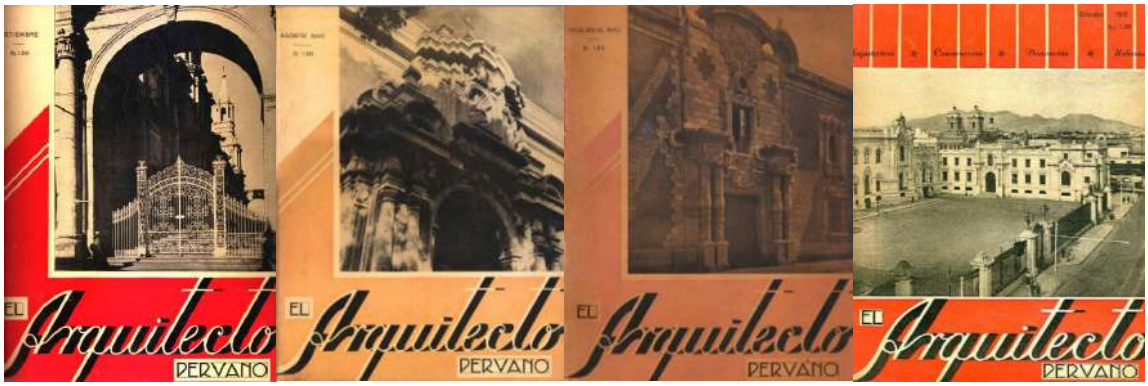


Ilustración 3 Revista *El Arquitecto Peruano* números 26 (1939), 37 (1940), 41 (1940) y 74 (1943).

Ilustración 4 Revista *El Arquitecto Peruano* números 78 (1944), 119 (1947), 231 (1956) y 306 (1963).

Ilustración 5 Revista *El Arquitecto Peruano* números 309 (1963) y 347 (1967).

Revista *Ciudad y campo y caminos*

Ilustración 6 Revista *Ciudad y Campo y Caminos* números 37, 38 y 39 (1928).

Ilustración 7 Revista *Ciudad y Campo y Caminos* números 40, 41, 42 (1928).

Revista *Mundial*

Ilustración 8 Páginas escogidas de Revista *Mundial* número 25 (1921).