Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Unidad de Posgrado

Perú antiguo: Arquitectura de museos nacionales (2001-2020)

TESIS

Para optar el Grado Académico de Doctor en Historia del Arte

AUTOR

Luis Alberto CUMPA GONZÁLEZ

ASESOR

Dra. Martha Irene BARRIGA TELLO

Lima, Perú

2025



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Cumpa, L. (2025). *Perú antiguo: Arquitectura de museos nacionales (2001-2020)*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Luis Alberto Cumpa González
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	06180140
URL de ORCID	https://orcid.org/0000 00031997 3104
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Martha Irene Barriga Tello
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	08239684
URL de ORCID	https://orcid.org/ 0000-0003-1748-0664
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Jaime Mariazza Foy
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10830453
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Nanda Leonardini Herane
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06662713
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Mónica Solórzano Gonzales
Tipo de documento	DNI

Número de documento de identidad	05397086
Miembro del jurado 3	
Nombres y apellidos	Javier Ulises Aldama Pinedo
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	08005787
Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.10.3. Arquitectura y artes del Perú antiguo
Grupo de investigación	No aplica.
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento.
Ubicación geográfica de la investigación	Universidad Nacional Mayor de San Marcos Facultad de Letras y Ciencias Humanas País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: Lima Av. Universitaria con Av. Germán Amézaga Latitud: 12°03′24″S Longitud: 77°05′06″O
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Abril 2021 – Julio 2025
URL de disciplinas OCDE	Historia del arte http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02 Diseño arquitectónico http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.03

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO
ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS DE
GRADO ACADÉMICO DE DOCTOR

Siendo los dieciocho días del mes de julio del dos mil veinticinco, a las 9.00 horas, se reunió el Jurado de Grado integrado por los profesores: Dr. Jaime Mariazza Foy (Presidente), Dra. Martha Irene Barriga Tello (Asesora), Dra. Nanda Leonardini Herane (Informante), Dra. Mónica Solórzano Gonzales (Informante) y Dr. Javier Ulises Aldama Pinedo (Miembro), para calificar la sustentación de la tesis titulada **Perú antiguo: Arquitectura de museos nacionales (2001-2020),** presentada por el señor Luis Alberto Cumpa González, magíster en Comunicación Social con mención en Investigación en Comunicación, para optar el Grado de **Doctor en Historia del Arte**.

Hecha la exposición y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, este acordó la siguiente calificación de acuerdo a lo establecido por el Reglamento General de Estudios de Posgrado.

MUY BUENO (17) DIECISIETE

Habiendo sido aprobada la sustentación de la tesis, el Jurado recomendó que la Facultad proponga que se le otorgue el grado académico de Doctor en **Historia del Arte** al magíster **Luis Alberto Cumpa González**.

El acto académico de sustentación concluyó a las 10.30 horas.

Dr. Jaime Mariazza Foy
Presidente
Profesor Principal T.C.

Dra. Martha Irene Barriga Tello
Asesora
Profesora Emérita

Dra. Nanda Leonardini Herane
Informante
Profesora Principal D.E.

Dra. Mónica Solórzano Gonzales
Informante
Profesor Principal T.P.

Dr. Javier Ulises Aldama Pinedo
Miembro
Profesor Principal T.C.

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América

CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo, **Martha Irene Barriga Tello** en mi condición de asesora acreditada con el Dictamen Nº **084-UPG-FLCH-2024** de la **tesis**/ monografía/ informe de investigación/trabajo académico, cuyo título es **Perú antiguo: Arquitectura de museos nacionales (2001- 2020)**, presentado por el bachiller/ **magíster**/ egresado/licenciado/ estudiante **Luis Alberto Cumpa González** para optar el **grado**/ título/ especialidad, de doctor en Historia del Arte, CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante la plataforma PIDS, el documento evaluado cuenta con el10% de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del grado/ título/ especialidad correspondiente.

Lima, 11 de noviembre de 2024

Firma del Asesor:

Nombres y Apellidos del asesor: Martha Irene Barriga Tello

DNI: 08239684

Resumen

El presente estudio analiza diversos aspectos de la edificación de cuatro museos nacionales para identificar los elementos que configuran la identidad de la arquitectura peruana. Se contextualizan los conceptos de museo y patrimonio en el marco de las políticas públicas y la idea de identidad en la sociedad peruana. Igualmente, se explora la teoría de la arquitectura que permite conocer los criterios del lenguaje arquitectónico en el proceso histórico de la concepción de la arquitectura como arte, ciencia y tecnología en el devenir de la invención de nuevas tecnologías que propiciarían nuevas expresiones en la arquitectura. Finalmente, se aborda una visión de la línea de tiempo de la historia del Perú, particularmente del período que atesora patrimonio del antiguo Perú con la finalidad de identificar los elementos que configuran la identidad de la arquitectura peruana que influirán en la concepción de los museos nacionales realizados desde 2001 a 2020.

Palabras clave: Museos peruanos. Identidad. Lenguaje arquitectónico. Patrimonio
Línea de investigación: E.2.10.3. Arquitectura y artes del Perú antiguo

Abstract

The present study analyzes various aspects of the construction of four national museums to identify the elements that make up the identity of Peruvian architecture. The concepts of museum and heritage are contextualized within the framework of public policies and the idea of identity in Peruvian society. Likewise, the theory of architecture is explored that allows us to know the criteria of architectural language in the historical process of the conception of architecture as art, science and technology in the future of the invention of new technologies that would foster new expressions in architecture. Finally, a vision of the timeline of the history of Peru is addressed, particularly of the period that treasures the heritage of ancient Peru with the purpose of identifying the elements that make up the identity of Peruvian architecture that will influence the conception of the national museums carried out from 2001 to 2020.

Keywords: Peruvian museums. Identity. Architectural language. Heritage
Research line: E.2.10.3. Architecture and arts of ancient Peru

Índice general

Resumen II
Abstract III
Índice general IV
Introducción 1
CAPÍTULO 1 13
MUSEOS Y PATRIMONIO 13
1.1. Introducción 13
1.2. Museo 13
1.3. Museología y museografía 15
1.3.2. Museografía 17
1.3.3. La exposición 19
1.3.4. Museología, museografía, arquitectura de museos 20
1.4. Patrimonio cultural 21
1.4.1. Definiciones 21
1.4.2. Aspectos técnicos y legales 23
1.4.3. Aspectos de gestión del patrimonio y desarrollo 24
1.5. Políticas públicas sobre el patrimonio cultural 26
1.5.1. Políticas públicas y patrimonio nacional 27
1.5.2. Visión de las políticas culturales en el marco de las políticas del Estado 29
1.5.3. Políticas públicas y democratización del desarrollo de la ciudad 31
1.6. Patrimonio e identidad cultural 33
1.6.1. La diversidad cultural 36
1.6.2. La identidad colectiva 38
1.6.3. Identidad y patrimonio 39
1.7. Síntesis del capítulo 42
CAPÍTULO II 43
TEORÍA DE LA ARQUITECTURA 43
2.1. Introducción 43
2.2. Fundamentos de las teorías de la arquitectura 43
2.2.1. Orígenes de la arquitectura 43
2.2.2. La arquitectura como arte 45
2.2.3. La historia como instrumento 46
2.2.4. Surgimiento de las edificaciones referenciales 48

2.2.5. Los órdenes en la teoría de la arquitectura 48
2.2.6. Los cambios sociales y tecnológicos: racionalismo, funcionalismo y modernismo . 50
2.2.7. Posmodernismo en la arquitectura 51
2.2.8. Arquitectura y lenguaje 52
2.3. El lenguaje de la arquitectura. Topología, morfología, tipología 54
2.3.1. La arquitectura como lenguaje 60
2.3.2. La topología 60
2.3.3. La morfología 61
2.3.4. La tipología 62
2.4. El estilo en arquitectura 64
2.4.1. Estilo y tipo 65
2.4.2. Estilos arquitectónicos 68
2.4.3. El arquitecto y su obra 71
2.4.4. La arquitectura contemporánea 74
2.5. Tendencias en arquitectura 77
2.5.1. Influencia egipcia y el sello del clasicismo 79
2.5.2. La herencia del esplendor gótico 80
2.5.3. El renacimiento 80
2.54. La revolución del barroco 81
2.5.5. Crisis del clasicismo y la tipología 81
2.5.6. Eclecticismo y vanguardia 82
2.5.7. Planta libre, forma abierta. Sullivan, Wright, van der Rohe, Le Corbusier, Gropius 83
2.5.8. Arquitectura contemporánea y tendencias 86
2.5.9. Tendencias entre un nuevo eclecticismo 88
CAPÍTULO III 90
LA IDENTIDAD QUE REFLEJA LA ARQUITECTURA DE LOS MUSEOS PATRIMONIALES EN EL PERÚ 90
3.1. Introducción 90
3.2. Panorama de la arquitectura del antiguo Perú 91
3.2.1. Plataformas superpuestas, patios hundidos, plantas en U 92
3.2.2. Adobes, adobitos y adobones 96
3.2.3. Espacialidad exterior, espacialidad interior 97
3.2.4. Monumentalidad, solidez y poder simbólico de la piedra 100
3.3. Panorama de la arquitectura colonial 102
3.3.1. Catedrales, conventos, palacios y plazas 105
3.3.2. Lima, la nueva protagonista 108

3.3.3. Las tendencias regionales 110
3.4. Panorama de la arquitectura republicana 114
3.4.1. Transición, escena política, cimientos de la academia (SAC ENI) 115
3.4.2. Un periodo significativo 119
3.4.3. La nueva transición y el impulso de la modernidad 122
3.5. Arquitectura de museos nacionales de 2000 a 2020 126
3.5.1. Desenterrando para preservar 127
3.5.2. Búsqueda de la memoria milenaria 129
3.5.3. El empuje de la modernidad 130
3.6. Síntesis del capítulo 135
CAPÍTULO IV 137
ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA DE MUSEOS 137
4. Introducción 137
4.1. Análisis de la arquitectura del Museo Nacional Sicán 138
4.1.1. La topología del Museo Nacional Sicán 139
4.1.2. Tipología del Museo Nacional Sicán 143
4.1.3. La morfología del Museo Sicán 144
4.2. Análisis de la arquitectura del Museo Nacional Tumbas Reales 146
4.2. 1. La topología del Museo Tumbas Reales 147
4.2.2. La tipología del Museo Tumbas Reales 150
4.2.3. La morfología del Museo Tumbas Reales 152
4.3. Análisis de la arquitectura del Museo Nacional Chavín 155
4.3.1. La topología en el Museo Chavín 157
4.3.2. La tipología del Museo Nacional Chavín 159
4.3.3. La morfología del Museo Chavín 161
4.4. Análisis de la arquitectura del Museo Nacional del Perú (MUNA) 163
4.4.1. La topología del Museo Nacional del Perú 165
4.4.2. La tipología del Museo Nacional del Perú 167
4.4.3. La morfología del Museo Nacional del Perú 169
4.5. Síntesis del capítulo 174
CONCLUSIONES 181
REFERENCIAS 183

Introducción

La motivación por realizar este estudio surge a partir del descubrimiento de los restos del Señor de Sipán en 1987, cuando se produce un interés por el desarrollo de un conjunto de acciones vinculadas con el impacto que había producido este hecho, entre ellos la construcción de museos de dimensión nacional. La repercusión mundial de este evento arqueológico planteó desde el estado la promoción, aunque débil, debido a la situación crítica de la economía del país, de estos centros arqueológicos del Perú antiguo. Los sucesivos descubrimientos en Huaca Rajada y Cao consolidaron la idea de convertir las zonas o rutas arqueológicas, en general, como ejes de desarrollo turístico en el país.

El patrimonio cultural se vio enriquecido y la identidad cultural tuvo nuevos argumentos. La perspectiva económica de las rutas propició nuevos espacios potencialmente muy fuertes. Sin embargo, la visión extractiva de la economía nacional no lo permitió. Actividades como la gastronomía, la hostelería, el transporte no fueron articulados.

Mientras tanto, arqueólogos, arquitectos y urbanistas interesados en la potencialidad de estos lugares siguieron desarrollando proyectos dentro de los discretos márgenes que el propio Estado ofrecía.

Los mecanismos para la selección de los proyectos en las sucesivas gestiones, como la adjudicación directa; la eliminación de los concursos públicos, primero a nivel de los gobiernos locales o regionales, y después a nivel del gobierno nacional, propiciaron una reducción de las posibilidades de potenciar la calidad del desarrollo proyectual al no haber una participación masiva de los estudios de arquitectura a través de concursos públicos como ocurre en otros países.

El balance en el tiempo de la actividad proyectual en el aspecto cuantitativo es deficitario, aunque se advierte un ligero incremento en la cantidad de proyectos en los últimos años. En el aspecto cualitativo, se observa una preocupación por el aspecto estético que requiere de un análisis sistemático y detenido, el mismo que es motivo de este estudio.

La identidad de las edificaciones vinculadas al patrimonio del Perú antiguo requiere de referentes que se conviertan en hitos urbanos que abran un nuevo espacio para la dinámica cultural, urbana y, consecuentemente, económica del país. Identificar desde

el objeto arquitectónico esa posibilidad significa hacer que el ser humano se reencuentre con el inmueble como parte de su proceso de integración con la naturaleza, a partir de su participación en ella, transformándola de manera sostenible y como proveedora de una cultura de convivencia armoniosa con ella.

Este estudio pretende sistematizar y explicar las características de la arquitectura de museos vinculados con el patrimonio del Perú antiguo, desde 2001 hasta 2020 y, específicamente, identificar y sistematizar los recursos de la arquitectura de estos museos para, luego, analizar y explicar los resultados obtenidos.

Los hechos que justificaron esta exploración, como mencionamos, surgieron del hito histórico marcado por el descubrimiento, en 1987, de la tumba del gobernante de la sociedad Moche, el Señor de Sipán, que tuvo una fuerte repercusión en el conocimiento de la historia del Perú antiguo. En el horizonte temporal (2001-2020), se puede observar que existe una tendencia a erigir museos vinculados al patrimonio prehispánico.

Los aspectos estéticos de estos proyectos arquitectónicos requieren de una sistematización que permita reconocer referencias para implementar en el futuro la infraestructura que sea adecuada con el fin de proteger y exhibir dicho patrimonio. Con este fin, es necesario conocer la identidad de las edificaciones realizadas a través de sus formas expresivas: tipología (carácter), topología (organización espacial) y morfología (estructura).

Consideramos que este estudio puede contribuir a proponer algunos criterios para la participación de los profesionales de la arquitectura de una manera organizada y sistemática, porque resalta la importancia del retorno de los concursos públicos en los proyectos del Estado, así como de las acciones vinculadas con la formación de los profesionales de la arquitectura.

Entre los obstáculos para este estudio, se puede mencionar, principalmente, la dificultad inicial para el acceso a los lugares donde se ubican estas edificaciones, debido al estado de emergencia nacional por la pandemia que impedía, por la distancia, llegar a las zonas donde se encontraban. Sin embargo, las nuevas tecnologías de Internet, así como la posterior apertura a la presencialidad, permitieron el trabajo de campo y, con ello, fue posible complementar el desarrollo del estudio.

El objetivo principal de este estudio es sistematizar y explicar las características de la arquitectura de museos vinculados con el patrimonio del Perú antiguo desde 2001 hasta 2020. Uno de los objetivos específicos fue identificar y sistematizar los recursos de

la arquitectura de museos vinculados con el patrimonio del Perú antiguo desde el año 2001 hasta 2020. Igualmente, se busca analizar y explicar los resultados obtenidos por la arquitectura de museos vinculados con el patrimonio del Perú antiguo desde 2001 hasta 2020. La pregunta que surgió fue la siguiente: ¿cuál es la identidad de la arquitectura de museos vinculados al patrimonio del Perú antiguo desde 2001 hasta 2020?

La hipótesis que se propone es que la identidad, de la arquitectura de museos vinculados con el patrimonio del Perú antiguo, desde el año 2001 hasta el 2020, se reconoce en las características tipológicas, topológicas y morfológicas utilizadas por los proyectistas en cada una de las edificaciones.

La justificación de este estudio se basa en la ausencia de convocatorias para desarrollar proyectos de obras públicas, entre ellas los museos. Además, ~~invita~~ promueve a reflexionar y a tomar iniciativas que de manera sistemática conduzcan a normalizar procedimientos permanentes y regulares en la proyección y ejecución de estos proyectos arquitectónicos, especialmente, de museos. Estos son considerados como expresiones de la identidad nacional y deben registrarse como hitos urbanos que orienten el desarrollo de la ciudad como entes vivos integrados con sus habitantes.

Los ejes urbanos, en expresiones de Alexander *et al.* (1980), son tejidos por sus propios habitantes sea individualmente o a través de sus instituciones. Una sociedad como la peruana con su diversidad cultural está en condiciones de construir, literalmente, tramas urbanas ricas en provecho de sus ciudadanos. El museo como Institución, en palabras de Kahn (1980), es “un lugar que posee carácter particular” (p. 53).

Esta es la razón por la que el estudio del museo y su carácter patrimonial envuelto en la estética y tecnología de su propia cultura debe ser una tarea permanente en los planes del Estado y de la academia. Por otro lado, la organización de la economía global exige el cuidado permanente de aquello que sostiene al país, su identidad materializada en su patrimonio y en sus representaciones, como es el caso del museo.

La metodología utilizada para desarrollar este estudio es de tipo básico, cualitativo, de alcance descriptivo explicativo que desarrolla una metodología analítica sintética mediante la documentación y el registro de datos de campo.

Existen estudios previos sobre museos, patrimonio e identidad que no abordan de manera específica este tema. Entre las tesis nacionales, se encuentra *Propuesta de conservación del patrimonio arquitectónico comprendido en el eje turístico cultural de las avenidas 9 de diciembre y 28 de julio en la ciudad de Ayacucho para la mejora del turismo de la ciudad,* de Munives Laya (2018). El estudio propone, entre otros aspectos,

la identificación de los criterios para conservar el patrimonio basados en la normativa existente, así como "reconocer la percepción que se tiene acerca del patrimonio en la ciudad de Ayacucho". Desarrolla un breve recuento de las diversas normas de nivel local, como internacional (Unesco) y otros documentos sobre conceptos de patrimonio y arquitectura, así como vinculados con la conservación del patrimonio.

Otra tesis relevante es la de Hayakawa Casas (2018), *Patrimonio edificado y gestores culturales en Lima Metropolitana. Análisis de casos (1990-2015).* Este estudio analiza casos representativos sobre la gestión del patrimonio edificado en Lima con el fin de determinar la influencia de los gestores en dicho patrimonio. Define diversos conceptos relacionados con el ámbito del patrimonio como bien, valor, patrimonio, cultura y ciudad, patrimonio cultural, así como otros relacionados con el aspecto de gestión. Una panorámica del patrimonio monumental edificado en Lima contextualiza el estudio de los casos que principalmente constituyen algunas huacas (Pucllana y Palomino) y otras edificaciones coloniales (Catedral de Lima y Casona de San Marcos).

Vargas Apolinario (2017), en su tesis *El proceso histórico de la consideración del patrimonio monumental de la Nación peruana y su devenir de la política cultural durante los años 2001-2006*, estudia el patrimonio cultural en sus aspectos conceptuales, así como la normativa que lo formaliza. Incluye reflexiones desde el tema del poder político y sus actores, relacionados con el patrimonio. Hipotéticamente, plantea que el legado cultural ha sido utilizado para exhibir y promover el consumo de algo exótico sin valorar su carácter social; reconoce, también, que en 2001-2006, se ha ido consolidando una institucionalización del patrimonio. Desarrolla el nacimiento de las concepciones sobre el patrimonio en diversas etapas de la historia del Perú. En un segundo momento, analiza el contexto social en el que se elabora la legislación dada en el periodo de los siglos XX y XXI, y el establecimiento de diversas nomenclaturas adoptadas en las diversas normas. Incluye el estudio de las políticas culturales tanto en el ámbito internacional, especialmente de la Unesco, como en el nacional y empieza con el papel del Instituto Nacional de Cultura y la posterior presencia del Estado.

A nivel internacional, se encuentra la tesis doctoral *Análisis de los museos como opción turística. Casos de Belo Horizonte y Barcelona. El Museo Picasso*, de Cogo (2013). Uno de los aspectos del estudio trata de la "patrimonialización de la cultura y su mercantilización" (Cogo, 2013, p. 71), y el turismo cultural como alternativa para preservar el patrimonio. Sostiene la hipótesis de que los museos "no son solo sitios de

guardia de la memoria, sino también instituciones dinámicas fundamentales en el desarrollo de la actividad turística" (p. 29), lo que condujo a plantear el valor en la economía de los países.

Pérez-Ruiz (1998) en su artículo *Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos* (1998), desarrolla una reflexión crítica sobre los museos y el patrimonio cultural, así como el carácter social de los museos. Propone un modelo de trabajo que combine la investigación interdisciplinaria en todas las fases con eficientes técnicas museográficas y comunicativas que puedan imprimirle los diferentes sectores y circunstancias que intervienen en los procesos desde el inicio hasta el término y evaluación de un proyecto.

En *Museos en el Centro Histórico de la Ciudad de México: el patrimonio cultural en las estrategias de regeneración urbana,* de Barrera Ruiz (2020) se analizan conceptos como patrimonio y cultura, que organizan el contenido investigado. El estudio también define el término regeneración urbana, como un proceso más amplio que transforma y capitaliza los monumentos históricos, y los dota de una función social. El concepto adquiere interés en la medida que implica el valor del patrimonio como parte de lo que expresa la ciudad. Incluye reflexiones sobre el papel de la gestión de la ciudad y el papel que desempeñan las instituciones y la puesta en práctica de los llamados instrumentos de regeneración urbana, como los polígonos de actuación, transferencia de potencialidad, sistemas de actuación y otros que ya están normados en la sociedad mexicana.

Véjar Pérez-Rubio (2002), en su tesis *En busca de una identidad para la arquitectura mexicana* (2002), indaga sobre el significado del concepto identidad desde el aspecto de los objetos arquitectónicos y de la "habitabilidad de los espacios arquitectónicos" en el contexto histórico de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Como fuentes de información, incluye su experiencia profesional. Uno de los aspectos que privilegia es el de considerar a la cultura hispánica occidental como factor influyente en el mestizaje de la cultura mexicana, cuyas características principales son el sincretismo, la diversidad, la pluralidad y la desigualdad. Sin embargo, aludiendo a una posible pérdida de identidad de la arquitectura mexicana actual, el estudio señala a los centros del poder económico de las metrópolis del primer mundo con sus modos de vivir y sus avances tecnológicos como los causantes. Alrededor de estos aspectos desarrolla diversas ideas para entender la posibilidad de la existencia de una identidad de la arquitectura mexicana.

En *Conceptos espaciales en la arquitectura,* Parada Carrillo (2014), busca explicar la relación del manejo del espacio tanto en la arquitectura como en la pintura de la cerámica del Centro Arqueológico de Casas Grandes en Chihuahua (México). La investigadora realiza extensos recorridos a lo largo del espacio arquitectónico para conocer, de manera cabal, al objeto de estudio y elabora bocetos de los diseños de la cerámica con el fin de aproximarse al conocimiento de ese arte y entender la simbiosis no solo de la forma geométrica de los diseños con la organización del espacio, sino, también, entre la espiral y la escalera.

Entre los libros sobre museos y patrimonio, se encuentra *Política Nacional de Cultura al 2030* (2020), del Ministerio de Cultura. Este documento establece los lineamientos en función de la visión actual de país al 2050 y las políticas de Estado. Presenta la metodología desarrollada para elaborar los contenidos de estas políticas, el diagnóstico situacional y sus proyecciones, los objetivos prioritarios y todo el proceso de seguimiento y evaluación. Igualmente, Fernández (2006) publicó *Museología y museografía,* en la que desarrolla la evolución del museo, su carácter patrimonial, su pasado, presente y futuro, sus usos, roles y funciones. Dichos aspectos contribuyen a entender el valor del museo como función, que es simbolizada en el edificio; es decir, la construcción de este materializa lo que conceptualmente se ha establecido y se convierte en hito urbano.

Patrimonio. Apuntes de gestión, de García *et al.* (2014), destaca las labores emprendidas para enfatizar la responsabilidad social respecto al patrimonio en ciudades de América Latina y el Caribe, como La Habana, México y Montevideo. La gestión del turismo cultural es presentada como parte del interés por la promoción y preservación del patrimonio.

El patrimonio arquitectónico en el Perú es un estudio de Negro et al. (2019). Es un conjunto de doce estudios realizados en el cual "ofrece una aproximación a diversos temas vinculados con la arquitectura y el urbanismo prehispánico, virreinal y republicano en el Perú, sus aportes a través del tiempo y el espacio geográfico…" (p. XXXVI). El empleo de plantas y elevaciones de algunos de los inmuebles, así como las diversas imágenes permiten aproximarse al análisis morfológico de las mismas.

Entre las publicaciones sobre teoría de la arquitectura, lenguaje, estilo, tecnologías, tendencias, se encuentra la tesis nacional de Doblado Toso (2018), *Influencia del Posmodernismo en la arquitectura de Lima: 1980-2000*. El autor explora la polémica sobre el posmodernismo en el Perú a partir de una serie de artículos referidos a la crítica

arquitectónica desde dos perspectivas: la populista-ecléctica de Estados Unidos y la histórico-contextualista de Europa. Se reconoce que esta discusión no tuvo influencia en los proyectos realizados durante 1980 y 2000, y que tendría una explicación en lo que el autor denomina "crisis de identidad generacional al entrar en conflicto con la ideología modernista". La idea de separar a dos grupos de proyectistas ―uno en los "conversos", los formados antes de 1980 con las ideas del funcionalismo; y los "creyentes", formados, posteriormente, con la metodología de la metáfora y la tipología― le permite al autor afirmar la disposición distinta de uno y otro grupo en su adaptación al abordar su manera de proyectar. Los primeros se adaptan fácilmente a la doble codificación y los otros, buscan la asimilación de lo nuevo en relación con la arquitectura modernista.

Por su parte, Jiménez Campos (2012), en *La arquitectura regional peruana: una aproximación desde la postmodernidad,* parte de la inquietud por conocer los factores que determinan una arquitectura de identidad en la que considera que las condiciones del medio, del territorio, del lugar y del sitio, además de la cultura y la historia, dan lugar a la posibilidad de la existencia de una arquitectura regional, entendida esta como un tipo de proyecto que tiene en cuenta la normatividad y reglamentos y no de una delimitación geográfica. Por otro lado, pretende abrir el debate respecto al problema de la identidad en la arquitectura peruana, sus implicancias, expresiones, formas y lenguaje como convicción personal. Desarrolla aspectos como lo personal, la tradición, las "invariantes" de la arquitectura que permanece a lo largo del tiempo y que constituirían el fundamento del carácter identitario de la arquitectura, así como los materiales y las tecnologías empleadas, el clima y la morfología del entorno incluyendo el color. Configura, dice el autor, la esencia de lo nuestro, hecho que es constatado en el reconocimiento de diversos proyectos en eventos públicos. La tesis se circunscribe a proyectos realizados en el periodo de los años ochenta. Analiza y estudia casos de proyectos desarrollados en distintas partes del país con diversas tipologías en proyectos públicos y privados. Un conjunto de escritos y reflexiones sobre el tema realizados por arquitectos latinoamericanos son tomados en cuenta en el estudio para obtener un criterio objetivo del estudio realizado.

Por otro lado, entre las tesis internacionales, se localizó *El paradigma de la complejidad en el diseño arquitectónico y urbano. Fundamentos, teorías, proyecciones,* de Arteta Grisaleña (2017), de la Universidad Alcalá de Henares. Esta tesis aborda, principalmente, el papel del concepto de complejidad en el campo de la arquitectura; parte

de la idea de que lo complejo es la construcción de una red interrelacionada de elementos que permiten proponer una forma de entender el hecho arquitectónico. Para tal fin, explora el pensamiento de diversos autores que tratan el concepto como Charles Jencks, Edgar Morín, Christopher Alexander, Michael Batty, entre otros; y los agrupa en estas categorías: semántica, social, tectónico ambiental y fenomenológica. El autor organiza su estudio en tres partes: primero, los conceptos, teorías y herramientas; luego, desarrolla las relaciones que se producen entre ellas; y, finalmente, pretende establecer una visión global de la arquitectura compleja al analizar y comparar todo lo anterior para plantear un paradigma nuevo en el proceso de la investigación arquitectónica. Esto tiene que ver con una nueva manera de entender: la convivencia de estilos y planteamientos muy diversos en la obra arquitectónica, según el autor. Sin embargo, considera que la llamada arquitectura de la complejidad aún carece de bases teóricas consolidadas que aseguren su relación con la arquitectura.

Entre los libros y artículos científicos, se encuentra el de Eljuri Febres (2015), de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (Ecuador). En su artículo *La comprensión tipológica de la institución y su vinculación con la fenomenología del lugar en la obra de Louis Kahn,* los elementos mencionados en dos textos de Martin Heidegger —*Construir, habitar, pensar* y *Poéticamente habita el hombre*— constatan la relación del pensamiento de Kahn con los fundamentos del movimiento moderno de la arquitectura. El artículo se complementa con la teoría de Norberg-Schulz, que afirma que el lenguaje de la arquitectura expresa la estructura existencial de la espacialidad, la idea de que la arquitectura como lenguaje "revela, habla" a partir de tres componentes fundamentales: tipología, topología y morfología. Los conceptos de institución, espacio y lugar complementan la posibilidad de la comprensión de derivaciones como la arquitectura vernácula ejemplificadas con el trabajo de Barragán y los espacios placenteros de su niñez en cuya obra "existe una evidente influencia mediterránea, de raíz árabe, aprendida especialmente de la arquitectura de Marruecos" (2015, p. 146).

El universo imaginario de Louis Kahn, de Juárez (2006), es un libro que articula pensamientos relacionados con el concepto de "silencio, umbral, penumbra, luz", y elementos como la geometría y la topología. Estos conceptos se encontraron en proyectistas importantes, como Tyng y Mies van der Roe, y en sus propias obras como la casa Adler, así como "la lectura ocular del mundo", de Josef Albers.

Stroeter, en *Teorías sobre arquitectura* (2013), aborda aspectos como las teorías arquitectónicas, el lenguaje, la metodología, el significado, el carácter y otros que permiten entender su relación con la construcción, el diseño y su posterior comprensión de la arquitectura como arte-ciencia-tecnología.

Un lenguaje de patrones, de Alexander *et al.* (1980), trata temas urbanos y sostiene que es el propio individuo con el uso del espacio urbano el que permite asegurar la función de las ciudades y los edificios. Es el propio habitante el que diseña los recorridos y expresa sus propias necesidades, y es eso lo que propone Alexander et al. (1980) afirmar lo que ya está comprobado como útil y necesario. Cabe destacar que Christopher Alexander estuvo en el Perú en los años 60 con motivo de la realización del Proyecto PREVI junto a otros importantes arquitectos y urbanistas del mundo. Alexander dirigió uno de los proyectos y radicó un tiempo en el lugar para experimentar su idea. El proyecto PREVI quedó en proceso, no se concluyó, pero se registró como una de la más ambiciosas emprendidas en el país.

Respecto a la arquitectura como arte, ciencia y tecnología, se pueden considerar algunas obras como *La arquitectura como ciencia,* de Araujo (2019), ~~que es un libro en el que~~ donde el autor desarrolla diversos aspectos de la actividad proyectual como los espacios, la construcción, la geometría, el acondicionamiento ambiental y la ciudad. Además, considera todos estos aspectos como elementos que "agotan" la consideración científica de la arquitectura. Esta postura es, en cierto modo, extrapolada con sus propios conceptos de la arquitectura como técnica y como arte, este último, evidenciado en las conclusiones de este mismo texto. Asimismo, respecto a su concepto de la arquitectura como técnica, lo aborda en otro estudio, *La arquitectura como técnica* (2007). El autor subraya que

> […] en este libro se ha tratado de describir el estado "actual de la arquitectura como ciencia" procurando objetivar lo que puede ser objetivable. Y es que sin esta base científica el arte no es nada: simplemente no es posible, porque el arte se inicia solamente superando el dominio de la técnica […]. (Araujo, 2019, p. 279)

Bauhaus, editado por Fiedler (2006), documentos que registran ampliamente la actividad de esta escuela de diseño, la cual fue concebida por Walter Gropius como una entidad donde la arquitectura es ubicada en el vértice de la pirámide en la secuencia de la enseñanza en la Bauhaus. Este compendio se convierte en un documento útil al ser contextualizado en el desarrollo de la revolución industrial y la influencia de la tecnología en el trabajo creativo de las artes en general. Dominios singulares: tres posibles

retrospectivas imaginables de una modernidad expresada en espacios arquitectónicos, es uno de los artículos en los que se atreven a formular lo que después, quizás, serían las nuevas concepciones de la arquitectura como el deconstructivismo de Ghery, Hadid, Einsenman y otros.

La experiencia de la arquitectura, de Eiler (2018), analiza los elementos del diseño arquitectónico. Luz, color, escala, ritmo, textura son aspectos formales que configuran la tipología del proyecto arquitectónico y el concepto de espacio interior y exterior que, también, Luckacs desarrolla desde la mirada filosófica. La idea de sólidos y cavidades explican el carácter espacial de la arquitectura, concepto que remite a su origen cuando los primeros seres humanos se cobijaban debajo de las salientes de las rocas.

El proyecto de arquitectura, de Muñoz Cosme (2008), explora los aspectos técnicos de la elaboración del proyecto arquitectónico: fuentes, procesos, ideas y representaciones y las visiones generales de proyectistas importantes como Gehry, Siza, Piano, Ando, Koolhaas, Nouvel y otros. Estos capítulos permiten conocer criterios para entender las tipologías como uno de los aspectos importantes de este estudio.

El lenguaje clásico de la arquitectura, Summerson (2017), desarrolla los principios del clasicismo, la gramática de la antigüedad, la lingüística ~~de~~ del siglo XVI, la retórica del barroco y lo clásico en la modernidad, tópicos que revelan un panorama amplio del lenguaje de la arquitectura.

El lenguaje de la arquitectura, de Prak (2018), aborda los criterios para el análisis de la obra arquitectónica como la estética, el simbolismo y conceptos básicos, como lugar, estructura y espacio; en él realiza un análisis de diversas obras, entre ellas la Catedral de Notre Dame y la Biblioteca Imperial de Viena.

La imagen de la ciudad, de Lynch (2012), es, especialmente, importante para ~~al~~ definir los elementos de la ciudad, como sendas, nodos, barrios, etc., y las relaciones entre ellos que son parte de la estructura urbana que determina el paisaje que "ha de verse, recordarse y causar deleite. Dar forma visual a la ciudad constituye un tipo especial de problema de diseño, un problema bastante novedoso" (Lynch, 2012, p. 7).

La arquitectura de la ciudad, de Rossi (2013), es similar al trabajo de Lynch (2012), porque aborda aspectos vinculados a la teoría de la ciudad, sus elementos y aspectos históricos del desarrollo de las ciudades.

Cabe anotar algunos estudios de carácter histórico como el de Rivera Quiñonez (2011) *La interpretación canónica de la arquitectura contemporánea que constituye la imagen de Lima: los nuevos símbolos del poder en la Arquitectura de los*

últimos 10 años. En él pretende identificar los factores que motivaron el surgimiento de diversos cánones que persisten, así como explicar su manifestación simbólica. El autor plantea la idea de que el poder implica un significado simbólico y que este se habría expresado a lo largo de la historia de la arquitectura, por lo q ue indaga para encontrar los signos de su revelación. Lima, como ciudad en proceso de cambios, está expuesta al impacto global en los diversos ámbitos de la vida humana que daría lugar a un tipo de respuesta arquitectónica que requiere ser sistematizada

Díaz Dueñas (2007), en *La arquitectura en Lima en los últimos 15 años y su relación con el lugar,* analiza las condiciones propias del proceso de globalización en el que los sistemas de comunicación influyen de manera importante en los cambios de la sociedad, especialmente fragmentaciones e irregularidades al contrario de una posible homogenización. Las nuevas tecnologías se manifiestan con el producto envasado, masivo e interpretados por los medios de comunicación. Los profesionales y estudiantes se ven absorbidos por las soluciones inmediatas. El estudio desarrolla aspectos teóricos de los fundamentos de la disciplina: el lugar y la arquitectura. Luego, incluye referentes de arquitectura tanto locales como latinoamericanos con el fin de sustentar lo propuesto. Posteriormente, desarrolla la situación de la arquitectura en Lima en la década de los 90, donde verifica que no hay una pertenencia de la arquitectura realizada con su contexto social. Finalmente, se detiene en proyectos realizados en el mismo periodo.

En 1998, Beingolea del Carpio, publica *Historia de la arquitectura,* una compilación para extraer información de los proyectos realizados.

En Tomo IX, de *Arquitectura en el Virreinato y República,* García Bryce (1985), ~~se~~ hace un recorrido por diversos períodos de la arquitectura peruana, así como en la producción arquitectónica de la década de 950 y en Lima, periodo que puede ayudar a contextualizar parte de nuestro estudio.

Antología de textos de arquitectura peruana: Republicana, moderna y contemporánea realizada por García Bryce *et al.* (2018), se incluyen datos que abarcan desde 1945 hasta 2012. Esta antología trata sobre la estética urbana, la modernidad en los Andes, así como la Agrupación Espacio, cuyo manifiesto puede servir para conocer su enfoque cultural.

El material documental citado es una aproximación al tema de esta tesis, aunque de manera complementaria, porque en él no se ~~ha~~ abordad~~o~~ la línea específica que se propone en esta investigación, que es vincular la arquitectura de los museos,

específicamente, dedicados a preservar, exponer y vincular a las comunidades, con su acervo patrimonial.

CAPÍTULO 1

MUSEOS Y PATRIMONIO

1.1. Introducción

El presente capítulo aborda el espectro teórico que envuelve el tema central de este estudio vinculado con los museos y su identidad como edificación, tanto en su aspecto conceptual como físico. Por eso, es necesario precisar definiciones de conceptos que conduzcan a enhebrar un discurso coherente que permita articular las ideas que sustentan esta investigación.

En primer lugar, definir museo, museografía y museología, y esclarecer sus diferencias no se puede eludir. Junto a estos conceptos generales, se podrá conocer la valoración de la exposición como la razón de ser de los conceptos anteriores. Este contenido no puede dejar de considerar el aspecto espacial, el continente que alberga aquello que le da sentido al museo en toda su extensión; por lo tanto, también se plantea a la arquitectura de museos como parte de estas reflexiones.

En segundo lugar, en el acercamiento progresivo del estudio, se presenta un breve conjunto de definiciones, clasificación y referencias a aspectos formales y legales desde entes que rigen los destinos del patrimonio como pertenencias locales y como legados de la humanidad. Estos deberán insertarse en el desarrollo de las propias comunidades y, por lo tanto, ser parte de los programas de planificación.

1.2. Museo

El Consejo Internacional de Museos (ICOM, 2022) define en su última versión que:

> Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos. (párr. 2)

En general, un museo estatal o particular, se establece a partir del interés por salvaguardar el bien cultural que una comunidad considera necesario preservar y difundir para establecer y afianzar su identidad hacia las generaciones contemporáneas y futuras. El museo contiene un espacio interno, en el que se exponen las colecciones; y un espacio externo que se sustenta en el estudio, la preservación y la difusión de su contenido interno proyectado hacia la comunidad. Ambos aspectos deben estar representados en el entorno murario, en el que ambos espacios deberán reflejarse en correspondencia, pues su proyección visual debe incentivar el interés por sus contenidos y la empatía hacia sus proyectos para preservarlos y difundirlos, como lo asevera Barriga Tello (2017).

En este estudio, se ha considerado el museo arqueológico, específicamente, nacionales del Perú, cuya característica básica es albergar los bienes culturales de la nación y su ubicación corresponde a diversos factores que no comprometen necesariamente su cercanía a un sitio arqueológico. Funcionalmente, según resalta Fernández (2006), es más que "un lugar donde se guardan y conservan obras y objetos, hayan sido recolectados con aceptación y simpatía general, o hayan entrado en él sin un acuerdo unánime" (p. 19).

Existen diversos tipos de museos, según la clasificación general de ICOM (2022):

Museos de arte

Museos de historia natural en general

Museos de etnografía y folklore

Museos históricos

Museos de las ciencias y las técnicas

Museos de ciencias sociales y servicios sociales

Museos de comercio y las comunicaciones

Museos de la agricultura y productos del suelo

Además, Fernández (2006) señala que distintos autores han elaborado sus propias clasificaciones desde el criterio de extensión, contenido y administración (en los museos

españoles) o por colecciones, por quienes los dirigen, por el área al que sirven etc., aunque estas están basadas en la clasificación del ICOM (2022).

1.3. Museología y museografía

La proyección de las edificaciones de museos está relacionada con la definición de estos conceptos. La concepción espacial es producto de los objetivos que persigue el proyectista para un edificio particular, tanto en su planteamiento externo como interno. Además, depende del tipo de museo que se pretende edificar, este adquirirá determinadas apariencias formales propias de su categoría (arqueológica, científica, artística, historia natural, etnológicos, etc.). Para conceptualizar un proyecto arquitectónico de un museo, es indispensable, entre otros aspectos, precisar antes los conceptos de museología y museografía.

1.3.1. Museología

Según ICOM, Museología, se comprende como:

> La ciencia del museo; estudia la historia y razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación educación y organización, relación que guarda con el medio ambiente físico y clasificación de los diferentes tipos de museos. *(*Fernández, 2006, p. 32)

Esto debe conducir a plantear de manera precisa lo que se denomina el "carácter" del edificio, donde la apariencia física debe connotar su identidad, la misma que se expresa en la definición antes reseñada. Esta idea de identidad avizora funciones que rápidamente deben ser reconocidas por las personas, por ejemplo, ubicación, tipo y número de ingresos y, por lo tanto, flujo y manera de fluir de la gente, que, en el caso de un museo, es distinto al de un centro comercial o un hospital.

Estudiar la historia de los museos, como se señala líneas arriba, implica conocer, también, la transformación de estos en su apariencia y en su relación con el entorno, especialmente, si se toma en cuenta a manera de ilustración, ideas como la de llevar los museos a la comunidad.

La idea de función remite a la utilidad que puede tener su apariencia con el propósito de distinguirlo de otros objetos arquitectónicos en el escenario urbano. Siempre está presente en su definición el aspecto arquitectónico, ya que la materialización del museo es a través del objeto construido. Esta materialización en su espacio y tiempo específico da lugar a propuestas particulares, relacionadas con el tema, el entorno, el devenir histórico, la visión del proyectista junto a lo que espera la comunidad, las

tecnologías como recurso para evocar la temporalidad, todo esto como expresión de las formas externas, en primera instancia, como aspiración de integración en la morfología urbana.

Asimismo, "la museología es una disciplina científica independiente, cuyo objeto de estudio es la actitud específica del Hombre frente a la realidad..." (Espacio Visual Europa [EVE], 1995). Esta acepción le exigiría al museo, como objeto arquitectónico, ser amigable desde el momento en que el individuo busca ese acercamiento a la realidad y, en ese proceso, envolverse con el hecho arquitectónico. De esta manera, se podría decir que ha habido un encuentro armonioso.

Desde otra perspectiva, establecer a la museología como "una ciencia que consiste en la colección y la conservación consciente y sistemática" (Menezes de Carvalho & Moletta Scheneir, 2015, p. 26). Esto plantea la posibilidad de entender que en el proceso proyectual el concepto de protección que envuelve a los términos "colección y conservación" remite, literalmente, a la función que cumplen los muros, el techo, todos ellos elementos de la arquitectura en la configuración del objeto arquitectónico en el interior del proyecto. Los espacios creados para estos fines son específicos para la protección. EVE (1995) menciona, entre otros, la documentación, tesaurización, presentación o también preservación e investigación y quizás ahí radica la razón de por qué los cerramientos en los museos son herméticos, aislando exterior e interior, así como los materiales empleados, el aspecto visual y técnico (temperatura, luz, humedad, privacidad, etc.).

En *La estructura ausente*, Eco hace notar la presencia de "características afines a los de los mensajes de masas" que identifican y clasifican códigos en el objeto arquitectónico. Establece también que "la arquitectura puede ser considerada como sistema de signos" y, finalmente, indica que "por lo general disfrutamos de la arquitectura como acto de comunicación, sin excluir su funcionalidad. Estas aseveraciones llevadas a la función del museo pueden consolidar el planteamiento de la "relación específica del hombre con la realidad" (Eco, 2011, p. 329). Por otro lado, EVE considera al museo como intermediario entre el ser humano y el contenido (del museo), donde el objeto arquitectónico (el edificio) aparece como sujeto material y físico, como plataforma receptora de esa dinámica, de esa relación.

Asimismo, EVE (1995) considera una última acepción que "prevalece sobre las demás, por englobarlas a todas". Desde el propósito de nuestro estudio solo habría que resaltar la acogida que se le da a las nuevas propuestas museísticas, algunas de ellas

vinculadas al uso de nuevas tecnologías (cibermuseos) y que, en todo caso, son nuevos espacios para analizar por el proyectista, para advertir, quizás, nuevas tendencias en el momento de concebir un museo.

Sin embargo, resulta necesario mencionar el punto de vista de Deloche (2015), que plantea que "como ética, la museología es, por tanto, una rama de la filosofía encargada de definir valores y conductas preferibles en el marco de la relación específica del hombre con la realidad que constituye el ámbito museístico" (p. 16). Esta nueva mirada sobre la concepción de la museología transporta a un nuevo horizonte en el proceso proyectual. El "quiere ser" que mencionaba el arquitecto Louis Kahn (citado por Norberth-Schulz, 1998, p. 8) adquiere relevancia para la afirmación del proyecto no solo en su materialización, edificación y lo que ha conllevado llegar a eso, sino, también, para consolidar lo que él llamaba ~~la~~ Institución. Este concepto que se abordará más adelante, ~~y~~ está relacionado con la definición de tipología, uno de los elementos del lenguaje de la arquitectura.

El concepto que no puede dejar de considerarse es el de museografía, a pesar de que se lo confunde con el de museología. No siempre han estado separados uno del otro. El término museografía ha sido separado después de 1945 "por unificación de criterios y, especialmente, por ajuste riguroso a las conclusiones y conceptualización de la disciplina por los grupos de trabajo, se impuso el de museología" (Deloche, 2015). De esta manera, quedó delimitado el ámbito de la museografía. Interesa subrayar aquí esta diferencia y, en general, su presencia, porque está relacionada, sino en el proceso proyectual, por lo menos en su consideración como la materia prima que se materializa en el interior del objeto arquitectónico, el museo.

1.3.2. Museografía

La museografía, según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, es el "conjunto de técnicas y prácticas relativas al funcionamiento de un museo" Por otro lado, Fernández (2006) refiere la etimología del griego *mouseion* (museo) y *graphein* (describir), que se podría traducir como catálogo o descripción de uno o más museos. Igualmente, menciona las definiciones de ICOM y de Riviére, todas ellas referidas principalmente a "las técnicas y prácticas aplicadas al museo", así como "la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos", y señala que "trata diversos aspectos, desde el planteamiento arquitectónico de los edificios a los aspectos administrativos, pasando por la instalación climática y eléctrica de las

colecciones" (Fernández, 2006, p. 34). Esta función la ejerce el arquitecto junto al museógrafo que es quien define los espacios propuestos.

Es interesante observar cómo es que el hecho de que se considere a la museografía como una actividad que "se desenvuelve en el plano práctico" y a "la museología como ciencia teórica", se asuma que son los que definen "el planteamiento arquitectónico de los edificios". Luego, se comprenderá que el guion museográfico no solo es determinante, sino el condicionante para elaborar el proyecto; sin embargo, la sola idea de pensar en la existencia de exposiciones temporales o permanentes puede cambiar la manera de enfocar el diseño de las nuevas instalaciones. Precisamente, porque es práctica, se podría advertir que resulta más inestable y necesita de flexibilidad espacial. Esto lo demuestra el hecho de que, en algunos inmuebles antiguos, destinados a un uso distinto al de un museo, estas se han adaptado a su nuevo destino; no así es el caso de la museología que, aunque, también, sujeta a las transformaciones propias de toda concepción, son más duraderas.

El surgimiento de nuevas técnicas, tecnologías y materiales es más frecuente que la modificar los planteamientos teóricos. Entonces, concebir a la museografía "como teoría y práctica de la construcción de museos, incluyendo en ella tanto los aspectos arquitectónicos como los relativos a las diferentes instalaciones técnicas" podría inducir a concebir el proyecto arquitectónico solo en su apariencia, envoltura y quizás en una rigidez conceptual que impediría su vitalidad en el tiempo capaz ~~de~~ no solo de soportar, sino permitir de manera flexible lo que Eco denominaba el acto de "resemantización" del edificio (Eco, 2020, p. 353).

Ahora, es indispensable reconocer que el ámbito espacial privilegiado de la museografía, definitivamente, es el espacio interior del museo y es aquí cuando el encuentro con la arquitectura se hace amigable tratándose del diseño de los recorridos, la adaptación para distintas propuestas museográficas que incluyen los distintos recursos tecnológicos que progresivamente se incorporan a los lenguajes de las exposiciones; pero todo esto no incide dramáticamente en el comportamiento formal de la obra desde su organización morfológica externa. Si bien no puede desprenderse uno de otro, es necesario conocer los límites de cada uno en el proceso proyectual. Más adelante, se verá cómo el programa arquitectónico obedece a un concepto de largo aliento y poco circunstancial a diferencia del guión museográfico que se agota con mayor rapidez; quizás ahí radique su valor, el hecho de que pueda adaptarse permanentemente a nuevas propuestas con nuevos lenguajes y recursos expresivos y tecnológicos.

1.3.3. La exposición

Así, como la museología decide su mirada a la conservación, tesaurización, documentación, investigación, etc., la museografía orienta su accionar en las exposiciones. Esta actividad, por lo general está imaginada para estar en el interior del edificio sin tener en cuenta que existen exposiciones en exteriores, así como virtuales, porque la idea de museo se diluye al no concebirse el cerramiento en el primer caso y el espacio físico, en el segundo.

La exposición, entonces, se convierte en el ser de la museografía. Los distintos elementos que lo materializan que van desde la definición de los temas, la construcción del guion, el diseño de los recorridos, la implementación de los aspectos técnicos, así como todo lo que complementa su ejecución como son los elementos relacionados a la difusión, plantean la necesidad de una organización espacial adecuada que el inmueble debe permitir.

La arquitectura de museos va mucho más allá de un proyecto museográfico que, por lo general, es efímero, y en los últimos tiempos de la época contemporánea, busca ser cada vez más flexible conforme aparecen nuevos recursos que permiten enriquecer el discurso de las exposiciones. Es decir, el concepto del proyecto tiene que ver con la definición del programa, aspecto que el proyectista siempre debe tener en cuenta. Es aquí donde el museólogo adquiere presencia para plantear el proyecto en su aspecto estructural y funcional (morfología exterior urbana) y el museógrafo, para proponer el espíritu de la diversidad de las exposiciones (organización espacial interior flexible).

Si se observan algunos ejemplos de cómo el museo, desde sus orígenes, ha ido variando en su concepción y, en su materialización, se puede convenir en que la experiencia de múltiples adaptaciones a edificaciones que tuvieron un uso distinto al de museo exigían espacios nuevos para potenciar su funcionalidad. Ciertamente, muchos museos en el mundo funcionan en espacios concebidos para otros fines. Sin embargo, los especialistas no recomiendan esto, aunque en algunos casos resultan complementándose con el tipo de patrimonio que albergan (EVE, 1995). En cambio, la idea de "el museo de nueva planta", a pesar de que se libera de la atadura del edificio ya construido, no es obligatorio, porque "el avance de la museología y las tecnologías aplicadas a su infraestructura y funcionamiento […] han terminado por configurar un amplio abanico de variantes, clasificaciones o tipologías" (Fernández, 2006, p. 135).

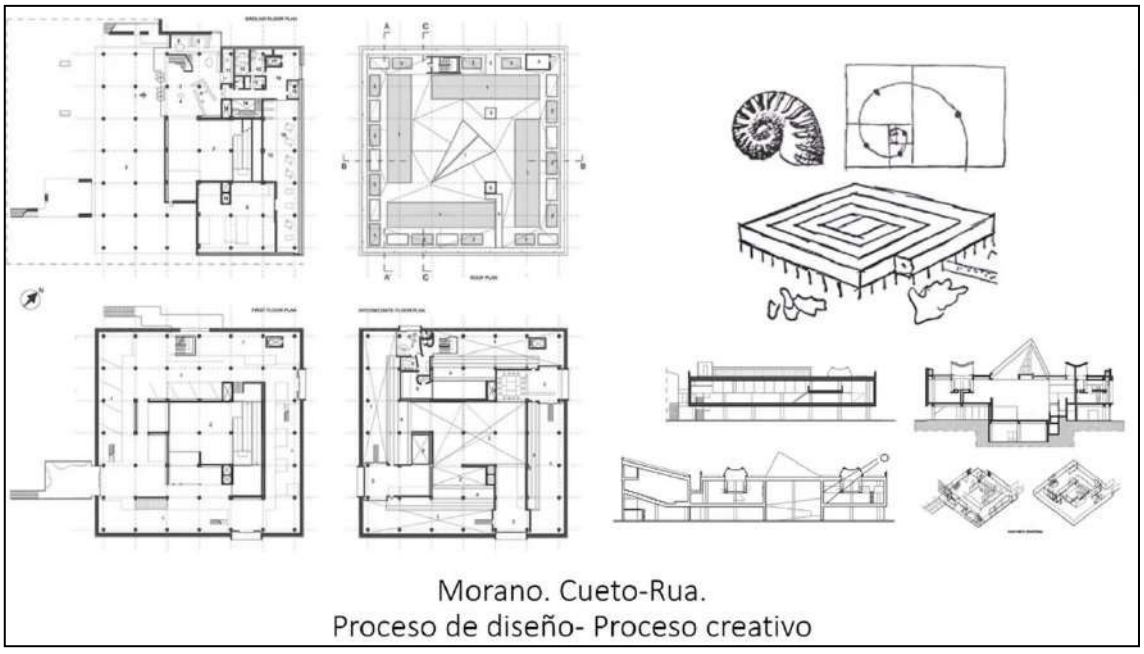
1.3.4. Museología, museografía, arquitectura de museos

El caso del Palacio de los Uffizzi (Galería Uffizzi), en Florencia, es un ejemplo de adaptación que podría explicar un aspecto importante del valor del inmueble debido a su función. Inicialmente, concebido para actividades de gestión en 1560 y fue terminado en 1574, luego de la muerte de Giorgo Vasari, el creador y constructor. Posteriormente, se le asignó el uso de galería por lo que se remodeló para tal fin, acondicionado en 1581 y terminado en 1584 por Bernardo Boutanlenti. Recién fue abierto como museo en 1769.

Lo resaltante, para los fines de esta investigación, es que, así como este museo, también existen otros donde la arquitectura resulta protagonista junto a la obra que alberga. Como se sabe, hay tres elementos básicos que se deben resolver en el diseño interior del museo: el recorrido, la luz cenital y la relación del visitante con la obra, aspectos muy vinculados con la museografía y, por lo tanto, a lo concerniente al manejo del espacio interior. En este gráfico, los arquitectos Horacio Morano y Verónica Cueto-Rúa de la Universidad de La Plata, muestran estos elementos en el proyecto de Le Corbusier para el Museo de Tokio.

Figura 1

Proceso de diseño-producto



Nota. Captura de pantalla en https://www.youtube.com/watch?v=YSkIlezzawo en 9´21”

Lo mencionado respecto al Palacio de los Uffizzi es un ejemplo del efecto que puede tener el diseño de un inmueble, en este caso, un museo donde el edificio tiene una presencia de primer orden que se complementa armoniosamente con el contenido, la muestra y la museografía.

Se puede deducir que la museología es el sustento de la presencia de la institución museo, como denominaba Louis Kahn a las edificaciones que "quieren ser". La idea de coleccionar, proteger, conservar, restaurar, investigar, entre otras funciones del museo, es lo que induce a conceptualizar el tipo de museo tal como ya se ha señalado líneas arriba y que se espera que junto con el concepto de museografía señalado contribuya al equilibrio de la propuesta arquitectónica. En ese sentido, proyectos como el del Guggenheim de Bilbao podrían ilustrar un caso inverso. Este museo prevaleció como edificación autónoma, mientras el contenido se ve diluido por la fuerza de su diseño.

Pensar en museología, museografía y arquitectura implica identificar con claridad el significado de cada concepto y establecer los ámbitos que le corresponden a cada cual en el proceso de concebir el proyecto.

1.4. Patrimonio cultural

1.4.1. Definiciones

Por su carácter representativo a nivel global, se podría considerar la definición de Unesco como referente:

> el patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio (s.f.).

Cuando la Unesco declara Patrimonio de la Humanidad a algún bien cultural lo hace porque este es "auténtico y, porque ejerce gran influencia o aporta un testimonio único o está asociados ideas y creencias universales o constituye aún un eminente ejemplo de hábitat humano tradicional representativo de una cultura" (Günter, 1992, p. 42).

En la Conferencia Internacional sobre Conservación "Cracovia 2000" y en su Sesión Plenaria "Patrimonio Cultural como fundamento del Desarrollo de la Civilización", entre otras definiciones, se establece que el patrimonio es el conjunto de las obras del hombre en las cuales una comunidad reconoce sus valores específicos y

particulares y con los cuales se identifica. La identificación y la especificación del patrimonio es, por tanto, un proceso relacionado con la elección de valores (Rivera, 2000).

Para la Unesco, hay tres tipos de patrimonio cultural. El primer tipo son los monumentos que, como obras de arquitectura, escultura, pintura y de estructuras arqueológicas, tienen un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia. El segundo está vinculado con los conjuntos que son los grupos arquitectónicos, aislados o reunidos, cuya integración le otorga un valor especial al paisaje. Finalmente, el tercer tipo está relacionado con los lugares que incluyen las obras del hombre o creaciones conjuntas del hombre y de la naturaleza; zonas arqueológicas, que tengan un valor (Arista Zerga, 2013)

En el Perú, desde el ámbito oficial, en el Ministerio de Cultura, patrimonio cultural es definido como:

> la herencia de bienes materiales e inmateriales que nuestros padres y antepasados nos han dejado a lo largo de la historia. Se trata de bienes que nos ayudan a forjar una identidad como nación y que nos permiten saber quiénes somos y de dónde venimos, logrando así un mejor desarrollo como personas dentro de la sociedad. (2022, p. 6).

Ambas definiciones, desde una mirada dinámica en el tiempo, es decir, como un ente que involucra el accionar de la sociedad presente, no solo en la admiración del patrimonio como tal, sino como compromiso por el carácter de "herencia colectiva" que se le asigna, tienen que ver con aspectos que van más allá del vestigio físico para el caso particular de los bienes ancestrales y con las manifestaciones culturales inmateriales vivas en el sentido de la vivencia presente de esas manifestaciones.

Tabla 1
Tipos de patrimonio

PATRIMONIO CULTURAL		
Bienes materiales inmuebles	Bienes materiales muebles	Bienes inmateriales
Histórico inmueble **Arqueológico inmueble** **Paisaje cultural** **Paleontológico**	Mueble Subacuático Archivístico Bibliográfico Documental	Tradiciones, costumbres o expresiones vivas de una colectividad

Nota. Información recopilada de *Política Nacional de cultura al 2030* (Ministerio de Cultura).

1.4.2. Aspectos técnicos y legales

La idea del "recurso no renovable" tiene implicancias importantes. Por lo menos, en el campo legal, se han establecido mecanismos de prevención y protección del patrimonio. Las instituciones vinculadas con estas acciones, como el Ministerio de Cultura, el Ministerio del Ambiente y los Colegios Profesionales, tanto de Arquitectos como de Ingenieros, participan directamente en estas acciones. El Reglamento de Intervenciones Arqueológicas (RIA) es el instrumento del Ministerio de Cultura que establece procedimientos para autorizar la ejecución de investigaciones, conservaciones y puesta en valor del patrimonio y están clasificados según el tipo de intervención que se realizará. Es de destacar que, en este triángulo de acción, la investigación es la que guía o inicia el proceso.

El Certificado de inexistencia de restos arqueológicos (CIRA) es un instrumento que autoriza, luego de un estudio sobre la superficie, y debe ir acompañado de un segundo instrumento que es el Plan de Monitoreo Arqueológico (PMA) para prevenir, evitar, controlar, reducir y mitigar los posibles impactos negativos durante la ejecución de los proyectos.

Por otro lado, el impacto que puede tener la intervención a un elemento del patrimonio no solo puede ser en su afectación material directa, sea que se destruya o modifique la totalidad o una parte de él, sino también en el impacto que podría tener al ser modificado o afectado por acciones en su contexto físico. La llamada "integración" de elementos en los alrededores de una edificación, por ejemplo, podrían afectar irremediablemente un inmueble, más aún si consideramos que una edificación no es algo que se puede deshacer como apagar un sonido, por ejemplo, sino que tiene implicancias económicas, técnicas y, eventualmente, un impacto social permanente como la identidad cultural, por ejemplo.

La Organización de Naciones Unidas para la Ciencia y la Cultura (Unesco), así como el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (Icomos), promueven las normas que rigen la protección del patrimonio en todo el mundo: desde la Carta de Atenas (1931) pasando por la Carta de Venecia (1964), la Carta de Cracovia (2000), la Declaración de Budapest (2002) y muchos otros hasta la actualidad. Unesco e Icomos han puesto sobre la discusión diversos temas relacionados con la protección del patrimonio mundial, por ejemplo, la conservación, la restauración de diferentes aspectos del patrimonio como

monumentos y sitios, bienes culturales, bienes naturales, ciudades y centros históricos, arte plástico, patrimonio industrial, patrimonio cultural inmaterial y otros. Es destacable la firma de la Carta de Machu Picchu realizada en el Perú en 1977, en la que participaron importantes arquitectos como Kenzo Tange y Oscar Niemeyer, entre otros, y se actualizó el capítulo "Preservación y Defensa de los Valores Culturales y Patrimonio Histórico-Monumental", de la Carta de Atenas de 1933, que expresa que:

> La identidad y el carácter de una ciudad están dados no sólo por su estructura física sino, también por sus características sociológicas Por ello se hace necesario que no sólo se preserve y conserve el Patrimonio Histórico-Monumental, sino que se asuma también la defensa del Patrimonio Cultural, conservando los valores que son de fundamental importancia para afirmar la personalidad comunal o nacional y/o aquellos que tienen un auténtico significado para la cultura en general. (Culturapedia, 1977, p. 6)

Como se puede apreciar, ya desde aquellos años había un interés por tratar los temas del patrimonio en un contexto global y, para los fines de este estudio, resulta relevante señalar que es significativo que este encuentro se haya desarrollado en la propia ciudad del Cusco, en Machu Picchu, uno de los lugares emblemáticos del patrimonio nacional.

1.4.3. Aspectos de gestión del patrimonio y desarrollo

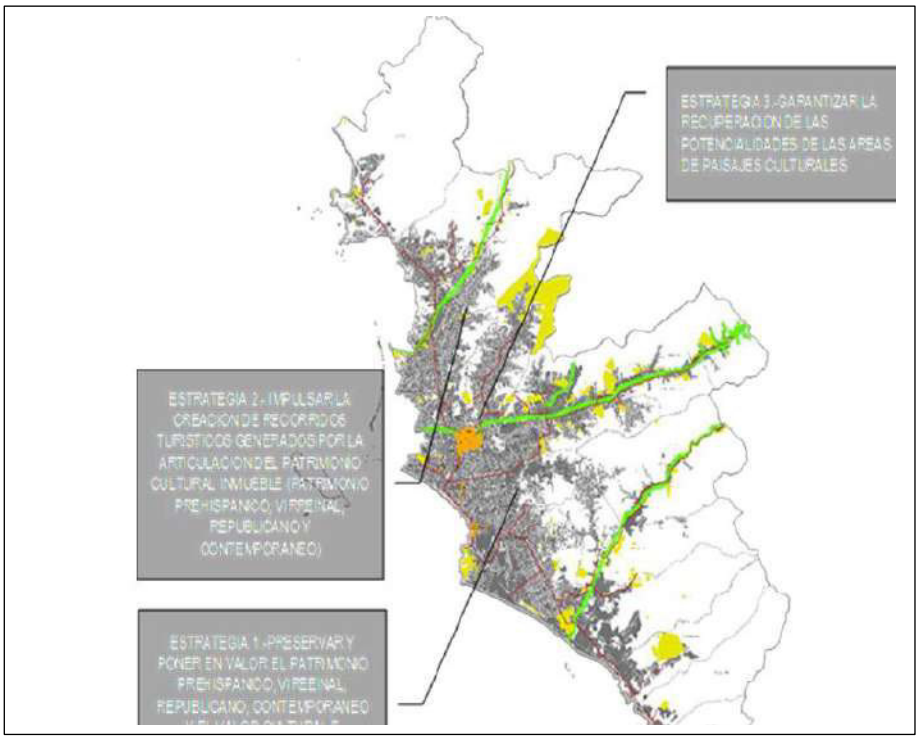
Aunque este aspecto se tratará con más detenimiento en un capítulo posterior, es necesario indicar que cuando se hace referencia al patrimonio cultural no se puede dejar de tener en cuenta que los enfoques de la gestión en relación con la gestión del patrimonio cultural son decisivos para la eficacia de la aplicación de los instrumentos. Entonces, la observación de la sucesiva cadena de responsabilidades radica en el punto de partida: la visión de país de la cual se parte, la implementación de políticas públicas que sintonicen con esa visión y tener los recursos humanos, económicos y técnicos que permitan la plasmación de dicha visión y que esta vaya acorde con los compromisos internacionales adoptados específicamente en las cartas internacionales sobre el patrimonio que promueve Unesco.

La gestión del patrimonio se ve inmersa en el sistema de gestión del Estado donde es una sola parte dentro de la visión mencionada antes en la que intervienen otros factores como los planes urbanos a nivel macro. Planes como la reciente propuesta de Plan de Desarrollo Metropolitano de Lima 2021-2040 (PLANMET LIMA AL 2040) son

normativas que, aunque están en consulta aún, recogen ideas para "potenciar la red de inmuebles patrimoniales, que se vinculan al resto de sistemas urbanos, que permitirán plantear lineamientos, políticas acciones de puesta en valor del patrimonio inmueble" (PLANMET 2040, 2022, p. 315), en el que proponen, además, la inclusión del patrimonio inmaterial al sistema de espacios abiertos, según refiere el documento PLAN MET LIMA AL 2040 (Instituto Metropolitano de Planificación, 2022).

Figura 2

Esquema de estrategias del patrimonio cultural



Nota. Imagine extraída de *PLANMET LIMA AL (2022, p.321)*

Los lineamientos propuestos del patrimonio inmaterial y paisaje cultural en el PLANMET LIMA AL 20240 son los siguientes:

- Preservar y poner en valor el patrimonio prehispánico, virreinal, republicano, contemporáneo y el valor cultural e histórico
- Impulsar la creación de recorridos turísticos generados por la articulación del patrimonio cultural inmueble (patrimonio prehispánico, virreinal, republicano y contemporáneo)
- Garantizar la recuperación de las potencialidades de las áreas de paisajes culturales.

(Instituto Metropolitano de Planificación, 2021).

Si bien es cierto que estos lineamientos corresponden a un ámbito particular como la ciudad de Lima, se podría considerar como un modelo para los lineamientos regionales si se tiene en cuenta lo indicado por Rojas (2015), representante del Banco Interamericano de Desarrollo (BID), en su artículo "La gestión de la preservación del patrimonio urbano, una tarea de todos los actores sociales", en el que reconoce dos fases en el proceso de preservación del patrimonio urbano en América Latina y el Caribe. La primera del proceso fue liderada por las elites culturales, cuyo esfuerzo tuvo un reducido alcance precisamente por su origen. La segunda fase se caracterizó por el esfuerzo a nivel de los gobiernos nacionales o locales, que legislaron y dotaron de recursos públicos a estas acciones. A pesar de que esta es una expresión de una mayor valoración del patrimonio, su alcance ha sido limitado y poco sostenible, según Rojas (2015), y se ha detectado un parcial alineamiento de los intereses de los beneficiados (las comunidades residentes) con los contribuyentes y los promotores de la preservación.

Una tercera fase, que propone el autor del texto para el logro de ese alineamiento, es la sostenibilidad del esfuerzo y una mayor equidad. Para ello, es necesario que los países orienten sus energías para incorporar a un espectro más amplio de actores sociales para impulsar y dinamizarlos con diversos grupos de interés como la filantropía privada, las instituciones de la sociedad civil, las comunidades locales, los inversionistas, el gobierno nacional, entre otros (Rojas, 2015, p. 17).

Adquiere importancia el papel que cumple el patrimonio en el dinamismo de la ciudad. La repercusión en diversos campos de la actividad urbana hace del patrimonio un factor de gran interés por parte de los diversos actores sociales, especialmente los vinculados con la economía. El sistema involucra, entre otros, a un actor cada vez más mencionado en los últimos años: el gestor cultural, cuya relación con los efectos en el mejoramiento de la calidad de vida de la comunidad como efecto de la dinámica del patrimonio cultural requiere ser tomado en cuenta en el presente estudio.

1.5. Políticas públicas sobre el patrimonio cultural

¿Qué son las políticas públicas? Se define a una política pública como "el conjunto de objetivos, decisiones y acciones que lleva a cabo un Gobierno para solucionar los problemas que, en un momento determinado, junto con los ciudadanos, considere prioritarios" (Ministerio de Cultura, 2014, p. 13). En el ámbito internacional, Wilson

afirma que “las políticas públicas son el curso de acción y decisión que toma el Estado con la finalidad de transformar o modificar una situación determinada” (2018, p. 30).

Una política pública requiere de “instrumentos, herramientas y decisiones” que permitan lograr un impacto en la sociedad. Wilson (2018), también, se detiene a explorar los términos en la medida en que cada uno de ellos encierra su propia fuerza. Considera que el término *política* puede entenderse como la teoría y la práctica relacionada con el concepto de poder y, por otro lado, que son las acciones para el logro de ciertos objetivos. Este último es el significado que asume. Mientras, lo público se refiere al espacio en el que “se articulan ideas, intereses, prácticas y estilos de diferentes grupos, estratos, clases y sectores que componen la sociedad” (Wilson, 2018, p. 32). Todas estas precisiones se enmarcan en el accionar de un ente que es el Estado, de tal forma que el impacto provocado por estas acciones tiene repercusiones que definen, de manera muy clara, las orientaciones que implican su gran significación en los procesos de transformación de las sociedades, razón por la que su diseño requiere la participación de la propia comunidad.

Si bien es cierto que las políticas públicas en lo práctico deben conducir a resolver problemas de la sociedad, también, tienen un sentido de continuidad en la consolidación de un tipo de sociedad. Es decir, se convierten en una manera de conducir un país por la forma de implementarlas.

Aguilar Astorga y Lima Facio (2009) explican, luego de analizar las diversas concepciones de lo que son las políticas públicas, el sentido de su aplicación como acciones cíclicas hacia un fin específico. Estas buscan resolver problemas públicos acotados, reconocimiento del impacto de las decisiones, la manera de abordarlo, el involucramiento de múltiples actores, ser conscientes de qué es un proceso, una mirada de asimilación donde las acciones legitiman al gobierno. Como consecuencia de lo anterior, la población afectada es parte de la solución y, finalmente, estos procesos completan un ciclo y no es una secuencia lineal.

1.5.1. Políticas públicas y patrimonio nacional

Una revisión del proceso histórico sobre el tratamiento que se le ha dado al patrimonio nacional y cómo ha derivado en la política cultural de los primeros años del presente siglo se encuentra en el estudio realizado por Vargas Apolinario (2017).

Según este estudio, la primera ley sobre el patrimonio nacional es la n.° 6634 (1929), que crea el Patronato Nacional de Arqueología; posteriormente, la Ley n.° 8853 (1939) crea el Consejo Nacional de Conservación y Restauración; y, en 1971, en el D. L.

n.° 19033, se establecen las normas sobre bienes muebles e inmuebles del Patrimonio Monumental de la Nación. En 1985, se promulga la Ley n.° 24047, que es la Ley de amparo al patrimonio cultural de la Nación; y en 2004, se da la Ley n.° 28296, que es Ley general del patrimonio cultural de la Nación. Estas normas dadas en un contexto político donde entes del Estado como el Instituto Nacional de Cultura (INC), la Biblioteca Nacional y el Archivo General de la Nación, por tener grandes legados que proteger, se convertían en el centro de atención del poder político y sus respectivas visiones sobre el patrimonio. Como lo reseña Vargas Apolinario (2017), en el art. 8 de la aún permisiva Ley n.° 6634 que adjudicaba "al concesionario solo los de especies duplicadas" sobre los ejemplares que se extraían.

Durante el gobierno del General Juan Velasco se fortaleció el INC; luego, en el segundo gobierno de Fernando Belaúnde, se diversificaron las funciones para las tres instituciones mencionadas, luego de la clasificación del patrimonio que establece la Ley n.° 24047: patrimonio documental de competencia del Archivo General de la Nación y el patrimonio bibliográfico a cargo de la Biblioteca Nacional, que, con el patrimonio arqueológico, histórico y artístico, serían competencia del Instituto Nacional de Cultura. Una nueva clasificación de los bienes patrimoniales se estableció en la Ley n.° 28296, la cual diferencia lo material (muebles e inmuebles) de lo inmaterial (manifestaciones orales y tradicionales), y enfatiza las funciones ya establecidas del Archivo General de la Nación y de la Biblioteca Nacional (Vargas, 2017, p. 31).

Mientras tanto, a nivel internacional, la Unesco promovía, con recomendaciones y acuerdos de los Estados miembros de la organización, la realización de acciones relacionadas con el patrimonio cultural, tal como lo indica Vargas Apolinario (2017, p. 58) con estos documentos:

> la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (1972); la Recomendación de la UNESCO sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular (1989); la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural (2001); la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003); Directrices para la Creación de Sistemas Nacionales de Tesoros Humanos Vivos (2004).

Además, eran importantes las diversas Cartas Internacionales mencionadas en capítulos anteriores y las acciones de instituciones como ICOM, entidad con estatus de órgano consultivo del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas y otros.

1.5.2. Visión de las políticas culturales en el marco de las políticas del Estado

Conceptualizar el patrimonio, parece ser, afirma Vich (2021), una dificultad del Estado para integrar los proyectos en verdaderos planes de desarrollo, superando el "guion turístico o de la pura sociedad del espectáculo" (p. 127). En esta manera de concebir los conceptos, se debe reconocer que subyace una visión de país que cada Estado propone para sí. El carácter extractivo, industrial o de otra índole definen sus políticas públicas. El sector Cultura, también, interviene en ese proceso de aplicación de las políticas públicas, las que se convierten en instrumentos del engranaje de la implementación de esa visión. El guion turístico mencionado, así como las propuestas de diversificación u otras, corresponde a la visión particular de la forma cómo se propone organizar la economía de un país. En el reciente Decreto Supremo de 2021 sobre políticas en el sector, se precisa que "la Política Nacional de Cultura se alinea con la Visión del Perú al 2050"[1], así como con las Políticas de Estado, el Plan Estratégico de Desarrollo Nacional y la Política General de Gobierno (Vich, 2021, p. 99).

Como se señala, esta visión de país se encuentra avalada por las fuerzas políticas representadas en el Acuerdo Nacional que, según el itinerario de la correlación política de los últimos 20 años y la propia Constitución vigente, establecen la visión del país. A continuación, se describen los alineamientos mencionados. Con respecto al primer alineamiento, se mencionan los siguientes:

- Contenidos que se articulan con los componentes de la visión del Perú al 2050 como interculturalidad y enfoque de derechos culturales
- Gestión sostenible de los recursos culturales, fomento de la educación e investigación
- Promoción del desarrollo cultural
- Infraestructura que permita una mayor conectividad y capacidades productivas
- Ciudadanía intercultural basada en el respeto y cohesión social
- Democracia cultural
- Transversalización del enfoque intercultural en la gestión pública, entre otros

Para el segundo alineamiento "Políticas de Estado y de Gobierno", se establecen objetivos prioritarios (OP) como los siguientes:

- Fortalecer la valoración de la diversidad cultural

[1] En el documento, se menciona que fue aprobada en la Sesión 126 del Acuerdo Nacional.

- Fortalecer la valoración del patrimonio cultural (Política 3 / Afirmación de la identidad nacional)
- Fortalecer la protección y salvaguardia del patrimonio para su uso social (Política 18 / Búsqueda de la competitividad, productividad y formalización de la actividad económica)

En alineamiento con el Plan Estratégico de Desarrollo Nacional, los principales OP están referidos a estos:

- Fortalecer la valoración del patrimonio cultural
- La valoración de la diversidad cultural

Todos estos están alineados con los objetivos nacionales específicos, como suficiente y adecuada infraestructura económica y productiva descentralizada de uso público en el marco de los espacios transversales de planificación macrorregional.

En alineamiento con la Política General de Gobierno al 2021, los OP establecen lo siguiente:

- Fortalecer la protección y salvaguardia del patrimonio cultural material e inmaterial para su uso social
- Fortalecer la valoración del patrimonio cultural, alineados con la Política de Gobierno.
- Fomentar la competitividad basada en las potencialidades de desarrollo económico de cada territorio, asegurando el aprovechamiento sostenible de los recursos naturales y del patrimonio cultural

Estas políticas están integradas al conjunto de políticas nacionales relacionadas con todos los sectores como Ambiente, Salud, Economía, etc. Es, así como, por ejemplo, en el Plan Estratégico Nacional de Turismo 2025, se establecen perfiles vinculados con el patrimonio cultural como:

- Flujo nacional e internacional de los bienes culturales
- Puesta en valor del patrimonio cultural
- Mecanismos de articulación intersectorial para el desarrollo de políticas culturales en todo el territorio
- Registro del patrimonio cultural
- Fortalecimiento de los servicios de interpretación cultural de los museos, espacios museales y otros espacios culturales

- Generación de mecanismos para el aprovechamiento sostenible del patrimonio cultural en beneficio de la comunidad

De este conjunto de políticas, se establecen los objetivos priorizados OP4 y OP5 referidos al fortalecimiento de la valoración del patrimonio cultural y al fortalecimiento de la protección y salvaguarda del patrimonio cultural para su uso social, que han sido señalados líneas arriba.

La norma, que se presenta en este acápite, incluye un glosario que establece diez tipos de patrimonio cultural.

En este acápite, es necesario referirse a una definición que enmarca el dispositivo descrito anteriormente. Este término es el de derechos Culturales. ¿Qué son los derechos culturales? "Se definen como el derecho de toda persona a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, esto es acceder, participar y contribuir en la vida cultural que sea de nuestra elección" (ONU, 2009). Este término adquiere una categoría por lo menos ambiciosa, a pesar de que se le califica como una "'categoría subdesarrollada' (Symonides, 2003), porque 'no han alcanzado el desarrollo, contenido jurídico, reconocimiento y efectivización en igual medida que' los demás" (Cipriano, 2015, citado en el Proyecto de Ley 1216/2021-CR, 2022, p. 3)[2]. Sin embargo, los actores de la implementación de las políticas públicas, así como los beneficiarios de estas, podrían obtener el empoderamiento formal basadas en la propia norma.

Cabe indicar que la trascendencia de estas políticas de Estado en el campo de la cultura implica, también, el sostenimiento de la visión país adoptado por las fuerzas políticas y sociales, por lo que todas las acciones que se realicen se deben a ese marco político, jurídico, social establecido. Todas las decisiones como, por ejemplo, la creación de un museo estará en función de todo lo que estos lineamientos establecen que son resultado de la visión de país que se propone, los mismos que en su aplicación última recae en las instituciones sociales, tanto los gobiernos locales, como los gremios relacionados, la academia y los propios actores individuales o grupales.

1.5.3. Políticas públicas y democratización del desarrollo de la ciudad

Desde la cancelación de los concursos para el diseño de obras públicas arquitectónicas, hace 20 años, la ciudad ha sido intervenida en el diseño y construcción de edificaciones, de manera que han perjudicado su ordenamiento, entre otras razones,

[2] Texto citado en el Proyecto de Ley 1216/2021-CR. (p.6) https://wb2server.congreso.gob.pe/spley-portal-service/archivo/MTIyNTY=/pdf/PL0121620220131

por la modificación de la Ley de Contrataciones y adquisiciones del Estado en el que se "prioriza las propuestas económicas sobre las propuestas técnicas en las obras públicas", según la apreciación de la arquitecta Delgado (*Falta de concursos públicos para arquitectos: un mal para la ciudad y los creadores*, 2012). Esta norma fue publicada en julio de 1997 durante el gobierno de Alberto Fujimori[3]. Antes de esta, los proyectos del Estado eran puestos a concurso público con lo que se alentaba el ejercicio de la profesión de una manera abierta y previsiblemente con un crecimiento de la calidad de las edificaciones, así como de la ciudad misma. Proyectos, como los del Banco de la Vivienda (1970), Ministerio de Pesquería (1970), municipalidades, terminales aéreos, hoteles de turistas, fueron promovidos por el Estado en la década del 70 y posicionaron a los proyectistas nacionales como Baracco, Günther, Cruchaga, García Bryce, Miro Quesada, Cooper, Wakeham, Williams y otros (Colegio de Arquitectos del Perú, 1975). Hoy, los que destacan lo hacen a través de los proyectos realizados en los departamentos de infraestructura de las propias empresas privadas, los mismos que participan en un proceso para contrataciones con el Estado para seleccionar al mejor postor.

Una de las últimas experiencias de gran envergadura a nivel urbano fue el Proyecto PREVI (Proyecto experimental de vivienda 1967-1968) al que fueron invitados equipos de diseño de primer nivel en el mundo, entre los que se puede recordar a arquitectos como Christopher Alexander y James Stirling, secundados por arquitectos peruanos, como José García Bryce, Carlos Williams, Víctor Smirnoff, Estuardo Núñez, etc. Todos fueron seleccionados en concurso por un jurado internacional (García-Huidobro et al., 2005). Por otro lado, cuando se han realizado obras públicas con donaciones de gobiernos o cooperaciones internacionales los arquitectos peruanos han podido participar en estos concursos públicos.

Quizás el sector más afectado socialmente es el que corresponde a la vivienda, aun cuando los proyectos anteriores eran realizados por las dependencias del Estado, como ENACE (Empresa Nacional de Edificaciones) o el INIED (Instituto Nacional de Infraestructura Educativa), que llevaron adelante los diversos proyectos de vivienda como San Borja o Limatambo, y la infraestructura de los colegios públicos en todo el territorio nacional. Además, las reglamentaciones tanto a nivel del gobierno central como de los gobiernos locales junto al Reglamento Nacional de Edificaciones (RNE) se convertían en

[3] La modificación de la norma derivó en casos como el del Gran teatro Nacional del Perú, en el que, por motivos económicos, no se adjudicó el proyecto al mejor, sino a uno que alcanzó el tercer lugar, según se menciona en esta publicación.

instrumentos no solo de limitación, sino de ordenamiento del desarrollo urbano, principalmente, al regular la altura de las edificaciones, densidades, áreas libres, áreas comunes públicas, así como servicios y equipamiento urbano con estándares óptimos de habitabilidad.

Recientemente, en 2019 se ha promulgado el Reglamento de la Ley n.° 30225, Ley de Contrataciones del Estado, "donde se establece finalmente el Concurso de Proyectos Arquitectónicos como una modalidad del Concurso Público", tal como lo afirman las arquitectas Bayona (2019) y *Falta de concursos públicos para arquitectos: un mal para la ciudad y los creadores* (2012) en algunos medios digitales. Se prevé que la norma permitirá "una mejora en la calidad de las obras públicas, la ciudad y el paisaje urbano", según lo afirma la AEA (Asociación de Estudios de Arquitectura), organización que agrupa a 49 importantes estudios de arquitectura del país, Asimismo, los profesionales podrán competir en los concursos tal como lo han venido haciendo en otros países lo que repercutirá en una dinamización de la actividad profesional.[4]

La repercusión de esta norma en los proyectos promovidos por el Estado otorga responsabilidad en el manejo del espacio urbano al gremio representativo, tanto en los procesos administrativos como los propios de la profesión. Para los efectos del presente estudio, este dispositivo induce a una mirada retrospectiva sobre los procedimientos seguidos para la formulación de los distintos expedientes solo con un sentido de registro.

1.6. Patrimonio e identidad cultural

Identidad, diversidad, identidad personal, identidad colectiva son términos que se interrelacionan para comprender el concepto de sentido de pertenencia. Comprenden el autorreconocimiento de la existencia como ente único como afirmación de la identidad personal y esa identidad, con un conjunto de características que podrían ser reconocidas en otros, podría conducir a la existencia de una identidad colectiva. La identidad en el tiempo y el espacio establece esa exclusividad.

> Porque, como jamás encontramos, ni podemos concebir como posible, que dos cosas de una misma especie puedan existir en el mismo lugar y al mismo tiempo, concluimos debidamente que cualquier cosa que exista en cualquier lugar en cualquier tiempo excluye

[4] El Reglamento de la Ley n.° 30225, Ley de Contrataciones del Estado, incluye en el Capítulo III: Concurso Público, el subcapítulo III: Concurso de Proyectos Arquitectónicos, el cual entró en vigor a los 30 días de su publicación en el diario oficial *El Peruano*, es decir, el 31 de enero del presente año (2019). http://www.construccioneindustria.com/mayor-competencia-en-proyectos-de-arquitectura-para-obras-publicas/

todo lo de su misma especie, y que, por lo tanto, está allí ella misma sola. (Locke, 2018, p. 311).

El *Diccionario de la lengua española* (2014) identifica el origen del término *identidad* del latín tardío *identĭtas, -ātis*, y este derivado del latín ídem 'el mismo', 'lo mismo'. En concordancia con la definición de "cualidad de idéntico" y, progresivamente, se extiende el significado de identidad a un "conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás" (Real Academia Española, 2021).

Estas definiciones de la identidad, primero, como concepto general y, luego, como expresión de la individualidad serían el punto de partida para entender que la idea de identidad colectiva podría reconocerse en la coincidencia de rasgos en el conjunto de integrantes de una sociedad. La implicancia de estos reconocimientos es de grandes dimensiones. Pablo García refiere el impacto de este hecho relacionado con la obtención de derechos por el reconocimiento de las identidades en "sujetos más o menos identificables por atributos comunes y estables: la lengua, la ropa, la religión, un territorio ancestral, la propiedad comunal, el entorno rural, la organización, la visión del mundo, etc." (Valdivia 2015; De la Cadena, 2010; y Chaves & Zambrano, 2006, citados por García, 2018, p. 249).

Sin embargo, la idea de identidad puede tener desencuentros en el camino a la consolidación de una sociedad cohesionada si no se le reconoce en el contexto de la diversidad. La complejidad del reconocimiento de la diversidad está relacionada con las necesidades de autonomía en distintos niveles o radios de la vida en sociedad: desde la individualidad, pasando por la familia, el barrio, la ciudad y así sucesivamente hasta llegar a la posibilidad de una convivencia universal, quizás utópica.

Estas observaciones sobre la complejidad del reconocimiento de la diversidad se han repetido en diversas expresiones como las tablas de Sarhua, y en los *q´eros* de los siglos XVI-XVIII. Para Cánepa (2011), en este proceso se incorpora un elemento nuevo para el análisis, el del "testigo ocular", que se refiriere a aquel que, al observar, puede crear la idea de autoidentificación a partir de ese fenómeno y, al extender la mirada, podría considerar también a los objetos del entorno, el paisaje, las vivencias y la arquitectura. Después de todo, como menciona Jenkins (1986, citado por Ludwing Huber, 2021) "la identidad solo puede entenderse como proceso que nunca llega a un punto final o definitivo" (p. 14), porque, aunque la identidad puede tener como base rasgos naturales como la raza, es la dinámica social la que va a construir esos perfiles identitarios que son los que definen la cultura. En la misma dirección, Hall y Du Gay (2003, p. 15) establece "la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre «en proceso". Hall y Du Gay (2003) estima que "identificación" es un término que se sujeta

mejor a las prácticas discursivas en la relación entre los sujetos y, por otro lado, "no está determinado, en el sentido de que siempre es posible 'ganarlo' o 'perderlo', sostenerlo o abandonarlo", como ocurre con el fenómeno de resemantización sostenido por Eco (2020, p. 353).

Por otro lado, se advierte, como recuerda Laclau (1990), como se cita en Hall y Du Gay, 2003, p. 18), que la "constitución de una identidad social es un acto de poder …reprimiendo lo que lo amenaza". También menciona que Derrida ha demostrado que "la constitución de una identidad siempre se basa en la exclusión de algo y el establecimiento de una jerarquía violenta entre los dos polos resultantes". Sin embargo, Hall y Du Gay (2003) considera más bien que:

> La identidad es el punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse». (p. 19)

Tomando en cuenta estos aspectos, se puede reconocer que la diversidad es una característica real de la existencia de la identidad, y, aunque excluyente por naturaleza en el sentido de la diferenciación con otros y siendo un hecho que no está determinado, es precisamente esa característica la que permitiría la coexistencia de esa diversidad. También, es necesario señalar que la identidad en sí misma no es la garantía de una sociedad democrática. Por ejemplo, la observación hecha por Bourdieu (1996) ilustra la relativa significación de lo que es la identidad:

> Una vez que los dominados en las relaciones de fuerzas simbólicas entran en la lucha en condiciones de aislamiento, como es el caso de las interacciones de la vida cotidiana, no tiene otra elección que la aceptación (resignada o contestataria, sumisa o indignada) de la definición dominante de su identidad, o bien, la búsqueda de la asimilación que supone un trabajo destinado a hacer desaparecer todos los signos propios que recuerdan el estigma (en el estilo de vida, de la indumentaria, de la pronunciación, etc.) y a proponer, a través de estrategias de simulación o de apariencia, una imagen de sí mismo que resulte lo menos alejado posible de la identidad legítima. (p. 33)

Para Bourdieu (1996), es necesario desarrollar estrategias que borren los rasgos estigmatizados, que alteren la relación de las fuerzas simbólicas en dirección de la autonomía como forma de poder que conduzca a obtener los beneficios simbólicos vinculados con la identidad legítima, pública y, oficialmente reconocida como identidad nacional, denominación que incluso puede trascender los límites geográficos. Esto es en concordancia con la teoría de los campos, que este autor propone, en los que se establece que son las relaciones las que conforman esos ámbitos. De todos modos, queda intacta la idea de identidad como el sentido de pertenencia basado en diversos factores de cohesión.

1.6.1. La diversidad cultural

Para continuar, se debe definir el concepto *cultura*. Se entiende que la "cultura es el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar" (Harris, 2018, p. 28), Esta definición está basada en los planteamientos de Tylor, a quien se le reconoce la formulación del concepto en 1871, el mismo que en los años cincuenta ya había arrojado ciento sesenta y cuatro definiciones, como lo apunta Miller (2016, p. 13). Pero, Tylor, indica Miller (2016) también, introdujo el término "complejo conjunto" que, según afirma, es el rasgo más recurrente en las definiciones que se han sucedido.

Dentro del campo de la antropología cultural, conceptos como relativismo cultural o etnocentrismo pueden conducir a encontrar algunas vertientes que confluyan en la diversidad cultural. No obstante, antes, se precisan algunas características de la cultura. La cultura no es naturaleza (Miller, 2016, p. 14). Las acciones básicas de los seres humanos, como comer, dormir, etc., son naturales para su supervivencia; sin embargo, las maneras de realizarlas son culturales. La autora ejemplifica varias de estas acciones que relativizan las percepciones en distintas sociedades y que están relacionadas con los aprendizajes. La cultura se aprende, aunque esta es inconsciente en una enorme proporción. Barthes (2017) dejaba sentado en sus escritos la diferencia entre naturaleza y cultura y, especialmente, el carácter cultural de los símbolos, como lo mencionan Tody y Course (2006, p. 4): "Lo que Barthes pretende según lo enuncia en *Mitologías* (1957) es desbaratar la idea de que los signos son naturales" (Miller, 2016, pp. 18-19). Cuando Miller afirma en otra característica de la cultura que esta se basa en símbolos, fija la separación de lo natural con lo cultural. Un símbolo es un objeto, palabra o acción con un sentido definido culturalmente, que representa algo con lo que no guarda ninguna relación

necesaria o natural, para señalar finalmente que, las culturas están integradas internamente e interactúan y cambian por medio de contactos (Miller, 2016).

Es pertinente considerar la concepción de cultura desde una mirada latinoamericana. La realidad es la misma para los que viven en ella, pero es diferente según quien la observa o trata de conocerla, reflexiona Montoya (2019). La realidad resulta el punto de partida para proponer un recorrido de las distintas maneras de entender la idea de cultura. Es un planteamiento general organizado en tres aspectos: el origen del vocablo; el progresivo cambio en su significación, cultivo, cultivar, culto, cultura; y la idea de cultura como forma de vida, esto relacionado con "el carácter acumulativo de la cultura por los múltiples aportes de cada generación nueva" (Montoya, 2019, p. 44), y que derivarían en la instauración de la profesionalización de especialistas de la antropología, como recuerda Montoya (2019) refiriéndose al "gran trabajo de campo de Malinowski". Estos antecedentes, parece ser, conducirían a perfilar la comprensión de la "cultura como sociedad primitiva", una concepción que circunscribiría los estudios antropológicos de la cultura en una sociedad específica, una tribu o un pueblo indígena (Montoya, 2019, p. 46), conocida como la antropología clásica.

A partir de estas definiciones básicas, Montoya (2019) desarrolla conceptos como cultura tradicional y mestiza, colonialismo interno e imperialismo cultural, folklore como cultura urbana y popular, cultura de la pobreza y otras que vienen de reflexiones sobre las experiencias de antropólogos franceses y norteamericanos en realidades como México, Guatemala y Perú, que concluirían con la proposición de un modelo orientado a la integración nacional (Montoya, 2019, p. 46). Todo ello se llevaría a cabo a partir de las condiciones históricas que se han vivido en esas realidades en los tiempos de la colonia y, posteriormente, los procesos migratorios. Una inmersión en esta propuesta es el estudio de la cultura como realidad vivida y conocida. Como señala Montoya, (2019) el sentido de identidad, la observación y el conocimiento de la realidad permitiría visibilizar un conjunto de elementos que les darían coherencia a las acciones desarrolladas en esa cultura, desde los propios estudios culturales, pasando por sus manifestaciones, y todo aquello que suponga un proyecto.

Para seguir con los aspectos vinculados a la diversidad cultural, es indispensable reconocer con claridad la diferencia entre los conceptos de etnocentrismo y relativismo cultural. El primero surge como una postura hegemónica y centralizada en el ejercicio de la ostentación de rasgos de poder, "juzgar otras culturas con los parámetros de la propia, en lugar de hacerlo con los de las otras" (Miller 2016, p. 23). En contrapartida, el

relativismo cultural aparece como la manera de comprender la cultura de los otros sin los parámetros de la propia.

Miller (2016) reconoce que esta idea del relativismo cultural en su forma absoluta también tiene sus riesgos, ya que, si se cierran los contornos de una sociedad en aras de respetar su autonomía, podría afectar los derechos de otros grupos internamente sin que nada ni nadie pueda intervenir.

El hecho de que la cultura es cambiante y que determinados modelos están en constante transformación permiten vislumbrar que "estas perspectivas y un conocimiento surgido del campo dirigen directamente a asumir un compromiso que valore y mantenga la diversidad cultural" (Miller, 2016, p. 23).

Cada país tiene su propia diversidad cultural: "es una condición, un medio y un fin del desarrollo", como se señala en documentos del Ministerio de Cultura del Perú ([Mincul], 2014, p. 12). Las políticas públicas que adoptan los países buscan insertarse no solo en esa diversidad del presente, sino de su historia, tal como se menciona para el caso peruano:

> Es uno de los países culturalmente más diversos de América y el mundo. Esta variedad se remonta a lejanas épocas prehispánicas, tiene que ver con la extensión y variedad geográfica de nuestro territorio y también, con los bagajes de quienes han llegado en diferentes momentos a compartir este suelo con las poblaciones originarias: españoles y africanos en el siglo XVI, chinos y japoneses en el siglo XIX, y tantos contingentes europeos en épocas más recientes. (Mincul, 2014, p. 12)

La valoración de la diversidad cultural se vincula con el reconocimiento de la diversidad del patrimonio de los pueblos que implica políticas públicas integradas con los sectores educativos y productivos. Una de las mayores dificultades de los programas de gobierno es el carácter centralizado que limita la atención a esa megadiversa cultura de los países. Esta visión, también, afecta el desarrollo de los contenidos de los proyectos en desmedro de la diversidad cultural.

1.6.2. La identidad colectiva

La formación de una cultura se da en la interacción en el tiempo y el espacio de los grupos sociales. Las llamadas microculturas[5], que se dan en la localidad o en grupos

[5] Microcultura: pauta diferenciada de comportamiento y pensamiento aprendidos o compartidos en el contexto de culturas mayores. Definición es señalada por Miller en *Antropología cultural* (2016).

específicos basados en la etnicidad, el género, la edad y otros criterios semejantes (Miller, 2016), van progresivamente integrando al sentimiento de pertenencia de una nación. Sin embargo, es necesario observar que, como afirma Miller (2006), "el estudio de dos o tres únicos aspectos de la cultura es tan limitado que, probablemente, lleve a una comprensión más errónea o desorientada que otros acercamientos más amplios" (p. 18), lo que distorsionaría la idea de integración que es una característica de la cultura. Ese estado de la diversidad cultural, también, deslegitimaría una supuesta identidad colectiva. El reconocimiento de la identidad de los grupos sería ficticio. Las expresiones no serían legítimas en tanto el sentido de pertenencia solo es de tipo organizativo y quizás territorial, mas no cultural. Cuando se mencionan expresiones, se hace referencia a todas las actividades que tienen que ver con la expresión de la cultura: "conocimientos, creencias, arte, moral, derecho, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad". (Tylor, como se citó en Harris, 2018, p. 28). Esta aseveración es crucial para la identificación de patrones de identidad cultural en las diversas manifestaciones de los grupos sociales, es decir, reconocerles elementos comunes, compartidos, propios de una identidad colectiva, no solo en los elementos visibles físicamente (diseño, artesanía, música, tecnologías, etc.) sino, también, los aspectos simbólicos (mitos, creencias, formas de organización y todo aquello que implica una adhesión basada en la historia, vivencias, etc.). Por ejemplo, Barthes (2017, p. 96) hace referencia al sentido de *italianidad*[6] para ejemplificar un sentido de identidad de cierto producto publicitario con la cultura italiana; en este caso, esta asociación a la *italianidad* ha debido pasar por ese proceso de codificación previa para lograr ese reconocimiento.

Las formas en el diseño parecen ser las expresiones más legibles y rápidas para reconocer la identidad, quizás de manera más directa. Así como en este caso, en otras manifestaciones, como la danza, el vestido, la arquitectura, etc., se pueden identificar asociaciones referidas a formas, colores, sonidos, coreografías, lenguas, comidas, etc., que pueden remitir a la generalidad de las características de un grupo social.

1.6.3. Identidad y patrimonio

Esta relación del concepto de identidad con el de patrimonio siempre confluirán tácitamente en una suerte de necesidad mutua para su permanencia en la formación de la

[6] Barthes se refiere a un conjunto de elementos de la imagen que remiten a la cultura italiana, entre ellos, los colores verde y rojo,Da reconocidos en la simbología de ese país.

cultura y en su materialización; por esta razón, los organismos internacionales procuran insertar estos procesos en los programas de desarrollo como una manera de darle sentido práctico a esa relación.

> La UNESCO protege y promueve la diversidad cultural en el marco del proyecto de Educación sobre el Patrimonio para el Desarrollo Sostenible. Los estados, en concordancia con el organismo internacional, desarrollan un conjunto de políticas públicas para insertarse en estos programas siendo una de sus acciones prioritarias la realización de inventarios del patrimonio material e inmaterial buscando la participación de las comunidades a través del conocimiento de su significado y el rol de su patrimonio en los programas de la Educación para el Desarrollo Sostenible (EDS). (Unesco, 2021)

Dichos programas, como plantean Sandoval et al. (2014), son apoyados por los llamados "Instrumentos Internacionales sobre Diversidad Cultural", que son un conjunto de acuerdos largamente sostenidos en favor de la diversidad:

- Convención de La Haya para la Protección de los Bienes Culturales (1954)
- Convención sobre las Medidas que deben Adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales (1970)
- Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural (1972)
- Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo, sobre Pueblos Indígenas y Tribales en Países Independientes (1991)
- Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural (2001)
- Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003)
- Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005)
- Declaración de la ONU sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007)
- Informe "Invertir en la diversidad cultural y el diálogo intercultural" (2009)

Lo relevante de todos estos acuerdos es que, aunque no son vinculantes, regulan el accionar de los estados miembros, puesto que el carácter de patrimonio mundial en general y de patrimonio nacional en particular permiten visibilizar el estado y la dinámica de las distintas expresiones. Resultado de ello, es que los actores de la representación tanto individual como colectiva desarrollan sus actividades en un marco formal reconocido por sus Estados y, de esa manera, afirman sus derechos como identidad colectiva.

Cuando se habla de patrimonio asociado a la identidad se produce la idea de indisociabilidad entre estos términos, así como, también, plantea Giménez (2011) para cultura e identidad, en la medida en que todo aquello que se integra a la vida misma de los grupos sociales se convierte en elemento necesario para su supervivencia como tal. Por ese motivo, se crean los mecanismos naturales y formales de defensa de lo que configura su existencia, entre ellos el patrimonio. Todas las expresiones constituyen la materialidad y el soporte de la identidad, de ahí la conjunción de ambos términos. El sentido común conduce a esta afirmación y tiene un sustento que está relacionado con una necesidad básica que es la supervivencia como conglomerado humano, pero la visión de los Estados reconoce la necesidad de afirmar estas identidades, porque, objetivamente, constituyen su vigencia como nación. Las leyes de protección del patrimonio no solo están relacionadas con lo señalado, sino que, como otras manifestaciones de la dinámica social, se constituyen en factores de su propio desarrollo. Estas manifestaciones particulares de la identidad son la fortaleza y aporte como grupo diferenciado, ya que:

> la primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los "otros", y no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos. (Giménez, 2011, p. 1).

Por eso, la materialización de esas identidades en expresiones como la arquitectura, por ejemplo, son parte de la construcción permanente de la identidad en un proceso de enriquecimiento continuo, porque esta se construye a partir de materiales culturales, como afirma Giménez (2011, p. 2).

Estos materiales culturales concebidos a lo largo del tiempo adquieren valores de representación en la medida en que pueden pasar a simbolizar esas identidades y, cuando se constituyen en elementos del patrimonio, adquieren un carácter representacional no solo en sí mismos, sino también de la cultura, por lo que se convierten en referentes de esa sociedad. De esa manera, la identidad y el patrimonio parecen ser entidades muy vinculadas y de mutua coexistencia, porque el patrimonio podría dejar de serlo si no es reconocido como tal por la sociedad en la que se encuentra y podría desaparecer en el tiempo tanto materialmente como simbólica y similarmente la identidad; a su vez, podría debilitar los referentes que la vigorizan. Como ilustra Bondy (2018, p. 8): "En cada ciudad hay cosas -estatuas, fuentes, rincones- que se convierten por la sedimentación tradicional, en símbolos … son como la rúbrica de cada urbe, y no todos son del gusto de todos". Velar por estos artefactos o comportamientos observables como los denomina Giménez

(2011) significa comprometerse consigo mismo como individualidad y como colectivo; por lo tanto, propenden a su consolidación y permanente desarrollo como signos de la existencia de esos elementos que le dan forma objetiva a la identidad y el sentido de pertenencia.

1.7. Síntesis del capítulo

Tomar el museo como hilo conductor de este estudio y los factores no visibles que lo acompañan permiten organizar cada uno de ellos, tanto en sus aspectos descriptivos como el de sus significados. Distinguir museología de museografía como contenidos y museo como continente facilita la tarea de ir moldeando las condiciones para encontrar lo central del estudio donde la arquitectura de museos, por ser el lugar donde se expresará, mediante la exposición, la materialización de las aspiraciones del museo a través de ese nexo entre el público y el museólogo.

El contenido expresado en ese instrumento valioso que es la exposición es sobre todo la puesta en práctica del compromiso del Estado con la sociedad, un compromiso que es simbolizado en lo que llamamos patrimonio nacional y del cual es necesario saber que existen aspectos formales que considerar: normas, protocolos y procesos de gestión. Estos rigen las acciones no solo desde los entes nacionales, sino también internacionales que procuran la vigencia de su condición de legado de la humanidad, y se proponen para tal fin, desde sus propias visiones como Estado, un conjunto de acciones o políticas públicas como instrumento de responsabilidad compartida con todas las instancias de la sociedad y que, en este caso, se ha producido la materialización de las normas básicas para ello.

La normatividad no exime a la sociedad de aportar mediante la creación en todos los campos de su actividad. La idea de identidad, en el contexto del estudio del patrimonio y los factores con los que se interrelaciona, puede ser un elemento de cohesión social entre la diversidad de sus componentes en la medida en que ese patrimonio es el referente de esa identidad. Además, los museos surgen como manifestación del deseo de fijar en la memoria de la sociedad aquellos elementos que progresivamente van simbolizando la identidad cultural. Los museos como objetos y como símbolos, también, cambian de significados y maneras de funcionar en el tiempo. Lo mismo pasa con la cultura, ya que es dinámica y móvil, y muchas de las características que se van construyendo están relacionadas con las visiones de los Estados y con esos elementos que hacen confluir a los grupos sociales diversos. Uno de estos factores es el patrimonio.

CAPÍTULO II

TEORÍA DE LA ARQUITECTURA

2.1. Introducción

El presente capítulo busca emparentar en el escenario histórico algunos elementos que se han conectado con el devenir de la arquitectura. Los descubrimientos de materiales que luego se convirtieron en identificatorios de las edades históricas, así como la conservación de fenómenos como el fuego, por ejemplo, que transformarían la vida de los primeros seres humanos junto a la invención de herramientas y la creación de técnicas, han permitido simultáneamente darle la posibilidad de pasar de un estado elemental de su hábitat a formas cada vez más sofisticadas en su concepción y su materialización.

Se reflexionará sobre alguna de las teorías en relación con los posibles orígenes de las maneras de estructurar el espacio, el aporte de las teorías en los principales momentos de la historia de la arquitectura y su influencia en el hecho arquitectónico, así como los criterios que han posibilitado la concepción de un lenguaje en la arquitectura. Se desarrollarán los conceptos del lenguaje arquitectónico desde la propuesta de Louis Kahn como un método para el diseño, sin dejar de lado el aporte de Prak como complemento del anterior. En la tercera parte, se perfila el proceso de la materialización de las edificaciones, todas ellas asociadas al invento de materiales y los nuevos procesos constructivos. Finalmente, a partir de esta línea de tiempo se advierten sobre las tendencias en camino.

2.2. Fundamentos de las teorías de la arquitectura

2.2.1. Orígenes de la arquitectura

Lukács en *Estética* mencionaba que "para la comprensión filosófica de la conformación arquitectónica del espacio es imprescindible conseguir una comprensión, por general que sea, de su génesis" (1965, p. 88). La comprensión del origen de la

arquitectura resultaría con menos interrogantes si se apela a la lógica de la manera cómo se habría configurado como función y no tanto si se atiende a su devenir histórico. Afirma que ninguna de las artes ha nacido de aspiraciones estéticas, que la necesidad del hombre por buscar protección en un lugar descubierto o construido ante los embates de la naturaleza u otro enemigo son factores extraestéticos que han estado mucho antes de que surgiera la idea de lo estético en algún espacio arquitectónico. Sin embargo, le otorga a la danza o el canto la posibilidad de una mímesis, aunque sea incipiente y "que han tenido que ser de carácter estético desde el primer momento" (Lukács, 1965, p. 89). Esto no ocurre de ese modo en el campo de la construcción que surge de una necesidad vital, donde la caverna encontrada y/o adaptada o las primeras casas levantadas han tenido un carácter netamente utilitario. Cuando, posteriormente, fueron decoradas, esto no las convirtió en un "hecho arquitectónico", pero sí sirvió (el ornamento) para desencadenar emociones hacia el edificio, emociones que, señala Lukács, se funden "en la corriente de la misión social de un arte" y considera que en ese fenómeno radicaría la posibilidad de la generación de la forma en el arte (1965, p. 90).

Estas ideas básicas mencionadas líneas arriba pretenden ofrecer alguna explicación sobre la preocupación que tenían pensadores como el citado y otros como Hegel, Heidegger, Schopenhauer, entre otros, para explicar los orígenes, pero también las razones de la generación de las formas en la arquitectura. Lukács (1965) privilegia en este proceso el papel de la misión social en la determinación de la forma y el contenido en la arquitectura señalando que "el salto cualitativo" (el logro estético) se da como en todas las artes:

> Aparecen como caso extremo de la realización artística de la misión social. El salto cualitativo consiste en que un edificio consigue realizar esa función totalmente sin rozar siquiera con sus formas el mundo de lo estético, mientras que, en las demás artes, si no se satisfacen las normas estéticas, no puede tenerse una tal neutralidad del ser. Sin duda es posible que una obra literaria, una pieza musical, un cuadro, etc., realicen su función social aun sin poseer valor artístico. (Lukács, 1965, p 87)

En ese sentido, los factores que han incidido en la concepción de un espacio arquitectónico (estético) se han producido de manera lenta "en el curso de la evolución de la humanidad" (Lukács, 1965, p. 88): "el período de la génesis de un arte" (Lukács, 1965, p. 90). Además, resume su postura de la conformación espacial en la necesidad social satisfactible, la misión social que nace de ella y su realización estética, todo ello

envuelto en una tendencia antropomorfizadora. Es, en este proceso, en el que los aspectos extraestéticos van a mutar en estéticos. Por otro lado, se critica la *Estética* de Hegel respecto a los aspectos que considera que ha tratado erróneamente como "la concepción de la arquitectura como arte de los comienzos humanos, la dialéctica histórica de su evolución, la dialéctica estética de la relación de su esencia con la tarea social que determina su realización con los problemas propiamente estéticos" (Lukács, 1965, p. 88) que enfatiza la ausencia de estudiar el problema estético central de la arquitectura: la creación de espacios.

Cabe resaltar que cuando Lukács habla del espacio, su referencia es muy precisa: El carácter antropomorfizador de la apropiación del espacio empieza a materializarse a partir de la idea de la formación de coordenadas que convergen en el eje vertical en la vida cotidiana, y va adquiriendo un carácter geocentrista y, a la vez, en esa vivencia, sus desplazamientos en el entorno le permitirían crear un sistema de coordenadas basada en su orientación delante-detrás o izquierda-derecha con el fin de tener el dominio progresivo del espacio. Sin embargo, el autor advierte que esta concepción práctica luego fue sustituida por la desantropomorfización, que impuso la geometría, especialmente, en el plano, aunque manteniendo "el carácter geocéntrico del eje vertical" (Lukács, 1965, p. 91).

2.2.2. La arquitectura como arte

Un posible aspecto motivador de las expresiones estéticas es el de las emociones. Cuando el hombre descubre una caverna, despierta un conjunto de emociones al sentirse protegido. Estas emociones le habrían conducido a ir expresándolas progresivamente en las ornamentaciones. Con el paso del tiempo y la adquisición de nuevas experiencias y emociones, a la par de inventar nuevas herramientas y tener más control del entorno por el enriquecimiento de su relación con el mismo, le otorgaría, posteriormente, el carácter artístico a la arquitectura, que Lukács (1965) describe así,

> han precedido a su génesis (de la arquitectura) un largo periodo de elaboración de construcciones técnicamente útiles de diversa naturaleza y una evolución no menos amplia de emociones enlazadas con representaciones espaciales. El salto cualitativo que, por razones ya aducidas separa aquí más claramente lo pre estético de lo estético se ha preparado sin duda gracias a la experiencia que acabamos de describir brevemente. (pp. 94- 95)

Se refiere a la desantropomorfización el papel de las emociones, la concepción de la geometría y la producción del salto cualitativo.

Por su parte, Norberg-Schulz transmite la propuesta de Kahn (1901-1974) sobre *qué quiere ser el edificio* y se apoya en el pensamiento de Martin Heidegger, que, en su caso, dará lugar a la caracterización de las directrices que sustentarán los elementos constituyentes del lenguaje de la arquitectura: tipología, topología y morfología. Estas manifiestan la intencionalidad que identificaba el edificio, proceso que culmina en "la voluntad de existir (que) es satisfecha por el *diseño*", un mecanismo de extracción de las profundidades del "orden interno a cosa concreta" (Norberg-Schulz, 1981, p. 8), que es la esencia que tendría el orden que precederá al diseño. Kahn sostuvo, en 1960, que el proyecto es estructuración, que la forma emerge del desarrollo constituido por el sistema de construcción y que la fuerza creativa está en el orden (Ullrich, 1973, p. 266). Este orden se identifica como *institución*: inspiración, reunión, diseño, luz, que son conceptos que pertenecen al "campo de las esencias" (Norberg-Schultz, 1981), que conducirían al lenguaje de la arquitectura.

Para Kahn, la razón de ser de la edificación está en la esencia del *espacio* y el proyecto debe coincidir con esta voluntad que es revelada al arquitecto. Desde la arquitectura, ¿cómo se entiende el momento de la concreción de los espacios como ejes creativos? Kahn afirma que la esencia es el "por qué"; a través del orden: "el qué"; que se concreta en el proyecto: el "cómo" (Ullrich, 1973, p. 267). Es necesario distinguir el proceso de diseño (el cómo, el hacer) que es el que materializa la forma del carácter expresivo del ser (el qué) de la institución. En palabras de Kahn, "la voluntad de existir es satisfecha por el diseño que equivale a una traducción del orden interno a cosa concreta" (Norberg-Schulz, 1981, p. 8). De ese modo, Kahn concluye que "el arte es una fuerza que plasma la forma dentro de un orden-psíquico", que es intangible y se sustenta en la integración que el arquitecto plasma en el diseño (Ullrich, 1973, p. 268).

2.2.3. La historia como instrumento

Se asume lo anterior como un proceso posible de ocurrir en la creación del objeto arquitectónico. Desde el descubrimiento que hace el hombre de una pequeña saliente en la montaña para protegerse de los peligros de la naturaleza, pasando por refugiarse debajo de un árbol caído, el encuentro de una caverna o cueva, su acondicionamiento, la elaboración de los primeros habitáculos con herramientas rudimentarias y materiales del entorno como troncos, hojas, piedras y otros objetos, el progresivo perfeccionamiento de

las herramientas y las maneras (métodos) de confeccionar ensayando una y otra vez hasta alcanzar mejor permanencia en el tiempo, se percibe que, en cada una de ellas, el ser humano ya tenía criterios estéticos en la realización. Las imágenes en las cuevas podrían haber tenido un origen mágico en aras de la sobrevivencia, pero su realización requería un sentido estético producto de la emoción para invocar y tener la mayor certeza posible de obtener lo deseado; es decir, se habría producido el salto en medio de la satisfacción de la necesidad y la realización de la acción para invocar, obtener y disfrutar esa satisfacción.

Al desplazarse a lo largo de la narrativa histórica de la arquitectura desde Vitruvio hasta la modernidad, el historiador del arte y de la arquitectura Hearn (2003) afirma que ya se trate de la más sencilla y primitiva, como la más compleja de las edificaciones,

> En cualquier noción de lo que debería ser un edificio hay una teoría de la arquitectura. La forma que toma un edificio presupone una teoría del diseño; el modo en que se ensamblan sus partes implica una teoría de la estructura, y el procedimiento seguido para llegar al diseño requiere una teoría del método de diseño […] es inevitable la aplicación meticulosa de la teoría [porque] la teoría de la arquitectura es al mismo tiempo un derecho y un deber de todos los que construyen y juzgan edificios, bien como observadores o como usuarios de estos. (p. 9)

Entonces, se plantea que "la historia es el vehículo útil y necesario para la aproximación a la arquitectura […] hacer edificios nuevos ha sido siempre una crítica a los edificios del pasado" (Alonso, 2012, p. 11), por lo que resulta relevante para los fines de este estudio. Se destaca la mención que también hace refiriéndose a Bruno Zevi, quien subraya la importancia del contexto histórico para el análisis de las edificaciones (Alonso, 2012, p. 13) en la medida que en el devenir de la arquitectura son los diversos enfoques a los que hay que volver para consolidar nuevas propuestas, así como tener los suficientes recursos teóricos para alcanzar un mayor grado de certeza en los resultados de su estudio.

En los albores de la formación del hábitat, la cueva y la cabaña se convierten, de acuerdo con Alonso (2012), en el proceso que permite entender la manera cómo los humanos han ido configurando una manera de organizar sus espacios para vivir. La concepción de verticalidad (cielo-tierra) horizontalidad (cerramiento muros) evocada por Kahn se encuentra en los espacios de protección primitivos que, posteriormente, incorporan la ornamentación hasta concebir el grado de esteticismo de ese espacio.

2.2.4. Surgimiento de las edificaciones referenciales

Se considera a Egipto como el campo de esas experimentaciones y el referente histórico de la arquitectura para los tiempos sucesivos e incluso para los griegos, por lo menos en occidente, con sus aportes en la noción de orientación y ortogonalidad, verticalidad y horizontalidad, axialidad y simetría nacidos en la relación del Nilo con la vida de los egipcios (Alonso, 2012, p. 29). Esa etapa de experimentación, "laboratorio", según el autor, prepara los momentos del surgimiento de una arquitectura que sería trascendental en su historia: la clásica.

2.2.5. Los órdenes en la teoría de la arquitectura

En la concepción de un edificio siempre habrá una teoría de la arquitectura (Hearn, 2003, p. 9), a partir de esta aseveración, hace un recorrido por la historia de la teoría de la arquitectura en el que el lugar privilegiado lo ocupan los órdenes de la arquitectura clásica que determinaron por largo tiempo las reglas que regirían la edificación. La forma como Vitruvio (2018)expuso las características de los órdenes evidenció la preocupación por establecer una normativa con el ánimo de hacer perdurable un tipo de arquitectura basada en un sistema en el que las proporciones serían la base de la concepción de la edificación, un sistema claramente definido con criterios de ordenación, disposición, euritmia, simetría, ornamento y distribución (p. 69) en una suerte de búsqueda de conjunción de lo estético (la euritmia y la simetría), aliado con la tecnología (distribución, disposición) a través de los materiales amalgamados con la ordenación y el ornamento.

Durante siglos, se mantuvieron estos principios que le dieron esplendor a la arquitectura griega y romana. Sin embargo, como señala Hearn (2003, p. 45), la mirada de Vitruvio en sus *Diez libros de arquitectura*, pese a tener en cuenta los ideales de la belleza en la arquitectura, tenían una carga normativa muy precisa, orientada a la construcción, observada en la manera como pensaba que debía aprenderse la profesión de arquitecto donde proponía materias que han subsistido en gran parte en la formación actual: la geometría, dibujo, aritmética, óptica, medicina, física, filosofía y otras. Ciertamente, estas ideas eran sintetizadas en los tres principios vitruvianos: solidez, utilidad y belleza (*firmitas, utilitas* y *venustas*), que se consideraba que debían estar siempre presentes de manera equilibrada para que exista una arquitectura fundamentada (Alonso, 2012, p. 70).

Afirmó Hearn que Alberti más bien propugnaba la teoría y el acercamiento franco a la estética reclamando "para el arquitecto reconocimiento como académico y caballero,

alejándolo de la consideración de mero artesano que había tenido siempre en la sociedad italiana" (2003, p. 46). La consideración de los órdenes como la base para la concepción de la arquitectura clásica fue luego motivo de "correcciones" por parte de Alberti (formal y estructural); de Serlio (canonización del orden compuesto y revaloración del orden toscano); de Philibert de l'Ormen (inventor del orden "francés"); de Andrea Palladio (recuperación del orden exento o columna aislada y un solo orden en fachadas de dos plantas) en un itinerario que termina con la vuelta a la versión del orden clásico greco-romano con el neoclasicismo expresados, especialmente, con Boullé y Ledoux (Hearn, 2003, pp. 132-136)

Tanto Miguel Ángel como Serlio mantuvieron la presencia de los órdenes clásicos durante el renacimiento, aunque en un proceso de interpretación y, según considera Hearn (2003), no hubo mucha teorización durante el barroco. Más adelante Jean-Nicolas-Louis Durand, con su idea del programa; y Viollet-le-Duc, a través de su propuesta del método de diseño recogida en *Historia de una casa*; y otros son considerados por Hearn como parte del puente hacia la modernidad, donde se reafirma la vigencia de Viollet-le-Duc, a quien lo considera el padre de la arquitectura moderna, añadiendo a John Ruskin con el aporte de *Las Siete lámparas de la arquitectura.*

Conforme la sociedad se fue transformando, la configuración urbana adquirió dimensiones cada vez mayores. La atención a los templos y edificaciones públicas, donde se manifestaban explícitamente la identidad de la arquitectura, se desviaba a las necesidades que la ciudad iba presentando en el plano de los habitantes, concretamente en la vivienda. Los requerimientos de nuevas condiciones del hábitat para cada uno de los sectores económicamente diferenciados iban produciendo nuevas formas de organización. El método de diseño de Viollet-le-Duc en el que la secuencia programa-planta-proyecto debía regir la concreción de la edificación consideraba que la clave como es natural era el programa. Es necesario resaltar que el programa, siendo el listado de necesidades a satisfacer, es el que determina un tipo de edificación teniendo en cuenta no solo esas necesidades, sino las posibilidades económicas de poder realizarlo. De esta manera, esa diferenciación empieza a establecer una tipología de la arquitectura, que Hearn llama "arquitectura doméstica" (2003, p. 204).

Esta visión de Viollet-le-Duc impacta en arquitectos como Wrigth, Le Corbusier, Mies van der Rohe, en un contexto de cambios sociales, económicos y tecnológicos producto de la revolución industrial y la invención de máquinas y materiales que sirvieron para proponer nuevas alternativas en los procesos constructivos, así como en la expresión

de la arquitectura como es el caso de Le Corbusier y sus *Cinco puntos de la arquitectura moderna,* planteamiento basado en la posibilidad de estructurar con el acero, el vidrio y generar la planta libre sobre la base de pilotes, así como la idea de la seriación en la producción de la vivienda. Fue John Ruskin el que propugnó la idea de que el edificio muestre la manera como había sido hecho, principio que había sustentado en *Siete lámparas de la arquitectura* (1849), que era un conjunto de pautas morales para la concepción de la arquitectura, algo que más tarde Kahn suscribiría como expresión de honradez.

2.2.6. Los cambios sociales y tecnológicos: racionalismo, funcionalismo y modernismo

Los nuevos materiales e inventos, inevitablemente, dieron recursos a la arquitectura para pensar en nuevas posibilidades constructivas. Elevarse al cielo, simplificar la estructura y jugar con la forma hizo emerger el rascacielos, multiplicar las formas en el diseño, permitió la posibilidad de una escuela que podía replicar globalmente sus ideas. Gropius, Johnson, Sullivan, Wrigth, Le Corbusier y otros visibilizaron la arquitectura moderna. Gropius asimiló para el planteamiento de sus proyectos el racionalismo de Viollet-le-Duc y el pensamiento moral de Ruskin, aunque no sistematizó teorías, fue a través de la escuela de diseño Bauhaus que expresó su pensamiento en la formación de los futuros arquitectos sobre la base del funcionalismo. Mientras Wrigth ensayaba la utilidad de los nuevos materiales y que "estos pueden ser los portadores de una expresión artística fundamentalmente nueva", sin tener mayores propuestas teóricas escritas, expresó estas ideas en su obra realizada, una de ellas, la más icónica, "la casa de la cascada" (Hearn, 2003, p. 265)

Según Sullivan (2017), la forma sigue a la función, que expresa el pensamiento del funcionalismo, ya de orígenes vitruvianos en su base fundamental: *utilitas* (utilidad), *venustas* (belleza) y *firmitas* (firmeza), que fue una de las teorías más extendidas por el equilibrio que ello denotaba.

Fue Giedion (2009), quien plantea la recuperación de la estética en la arquitectura contra la prevalencia del funcionalismo. Giedion, que lideró los Congresos internacionales de arquitectura moderna (CIAM), fue alumno de Heinrich Wölfflin y, con su libro fundamental *Tiempo, espacio y arquitectura,* contribuyó a la búsqueda de una nueva arquitectura (Destéfanis et al., 2021).

2.2.7. Posmodernismo en la arquitectura

Una de las contribuciones de Robert Venturi, según Hearn, "fue deplorar la ausencia de significado cultural en la arquitectura moderna y señalar la importancia de su presencia en los estilos históricos" (2003, p. 304), así como el método moderno del diseño que se expresaba en una "aburrida uniformidad" y que, para Venturi, era necesario trasgredir las normas para imponer iniciativas heterodoxas, contradictorias y flexibles. Por otro lado, menciona que la teoría manierista de Venturi dio pie para plantear la posibilidad de adaptar nuevos usos a edificaciones que han tenido, incluso, funciones muy distintas, a la vez que esta postura rebasaba los planteamientos de conservación de Ruskin y de restauración de Viollet-le-Duc.

Charles Jencks escribe en el inicio de *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* que "la Arquitectura Moderna murió en St. Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3:32 de la tarde (más o menos), cuando a varios bloques del infame proyecto Pruitt-Igoe se les dio el tiro de gracia con dinamita" (Jencks, 1986, p. 9), para luego proponer elementos que constituyan ese nuevo lenguaje: metáforas, palabras, sintaxis, semántica, aunque sin un sustento teórico convincente. Venturi busca dar consistencia a sus propuestas dedicándose al análisis de obras de arquitectos importantes como Isozaki, Stirling, Johnson, Bofill y Rossi, entre los más conocidos.

Luego del estilo internacional, quizás el movimiento más llamativo (sin contar el brutalismo), es el deconstructivismo representado por Gehry, Eisenmann, Hadid, Himmelblau, Tschumi, Libeskind, Koolhaas y otros. Este tuvo su sustento en los planteamientos teóricos de Derrida, quien mantuvo un contacto cercano con Eisenmann. Aquí, radica el valor de conocer esta experiencia concreta en la historia de la arquitectura entre un filósofo y un materializador de las ideas filosóficas y, precisamente, aquí se produce el momento de quiebre de la relación, no entre las personas, sino entre las maneras de entender las ideas. Se sabe que Eisenmann tuvo un desencuentro por buen tiempo con Derrida motivado por "ser utilizado como legitimación y ennoblecimiento intelectual por una corriente arquitectónica que esperaba su cercano éxito comercial en los mercados del mundo" (Krieger, 2004, p. 186). Apunta Krieger, comprensiblemente, y cita a Rorty, que "las ideas filosóficas difícilmente se 'aplican' fuera de su esfera; la filosofía, sea derridiana o deleuziana, es una fuente de inspiración y no de instrucción para el diseño arquitectónico" (Krieger, 2004, p. 187).

2.2.8. Arquitectura y lenguaje

La teorización alrededor de los órdenes y su determinación en la plasmación de una arquitectura se convirtió en una referencia obligada para provocar reflexiones sobre la existencia de un lenguaje de la arquitectura. Summerson (2017, p. 10) lo llama "el lenguaje clásico de la arquitectura" y ha tratado de sistematizar la existencia de una "gramática de la antigüedad" donde los órdenes son la base de ese lenguaje, que comprende elementos organizados en la columna, el entablamento y los frontones, con comportamientos diversos como la columna exenta, separada o adosada. Un sistema que le otorga identidad a esta arquitectura. Más adelante, Eco, en *La estructura ausente,* identifica un conjunto de elementos de la arquitectura, los codifica y establece la posibilidad de un lenguaje similar en su concepción al de Summerson una vez que deja sentado que "la arquitectura puede ser considerada como sistema de signos" (Eco, 2017, p. 329).

Una vez más la arquitectura se encuentra exigiendo a la teoría un asidero consistente como lo tuvo el clasicismo. Summerson (2017) es aún más enfático al señalar que

> sí, en un principio, la opinión pública consideró la arquitectura moderna como algo deprimente y desprovisto de interés, fue triste descubrir que, a medida que los productos se multiplicaban, la opinión los consideraba aún más deprimentes y menos interesantes y, con el transcurso de los años, algo horripilante. Las intenciones humanitarias no llegaron al corazón de nadie. Excepto para una minoría informada, esa arquitectura no comunicaba al público más que aburrimiento. (p. 23)

En ese sentido, Summerson (2017) propugna una recuperación de la ornamentación por considerar que el movimiento moderno anuló la posibilidad de un lenguaje de la arquitectura al considerar al ornamento como algo "malicioso". En ese contexto de la supuesta muerte de la arquitectura moderna, pretende que la recuperación de ese elemento permitirá por lo menos una nueva discusión sobre el lenguaje de la arquitectura.

A diferencia de Summerson, Prak (2018) plantea una mirada distinta sobre la concepción de un lenguaje en la arquitectura. Sin dejar de lado el aspecto estético, se centra en el carácter simbólico de la edificación. Para validar su idea, parte de la observación de la tríada vitruviana de "solidez, utilidad y belleza" (*firmitas, utilitas y*

venustas) en algunas edificaciones para deducir que, a diferencia de las dos primeras, en la tercera, la estética, estaría la materialización de un lenguaje que expresa otra visión de la edificación. Prak (2018) argumenta su teoría al afirmar que, por ejemplo, algunas construcciones (solidez) se han deteriorado en el tiempo y otras han cambiado en su función (utilidad) al haber sido adaptadas para otras funciones, incluso completamente distintas a su uso original y que más bien lo estético ha sido más perecedero. Refiriéndose a la tríada, señala:

> Suele ser fácil llegar a un consenso sobre los méritos o los defectos funcionales y constructivos de un determinado edificio, pero la valoración estética es un asunto totalmente distinto. No sólo encontramos diversidad de opiniones entre los críticos, sino que sus juicios parecen variar dependiendo de la época a la que pertenecían. (Prak, 2018, p. 26)

Una vez que hace una valoración de lo estético considera que debe fijarse la distinción entre dos vertientes para el análisis de la arquitectura. Plantea que debe establecerse la presencia de una estética formal y otra simbólica. La formal está referida a los aspectos compositivos, el ritmo, la proporción, etc., aspectos que no cruzan la percepción que del edificio se puede tener. Menciona, por ejemplo, que "Palladio y Ruskin estaban de acuerdo en el principio *formal*, pero discrepaban en el principio en el que dicho principio debía expresarse" (Prak, 2018, p. 27), porque, para Palladio, el gótico era un estilo de origen bárbaro y para Ruskin la arquitectura clásica era pagana. Esto evidenciaba que había que hacer una lectura distinta, una referida a su significación, lo simbólico. Esta lectura es mucho más compleja en lo temporal y geográfico a diferencia de lo formal que tiene códigos más universales. A partir de este planteamiento, el autor pretende visibilizar un lenguaje que privilegia el significado sin dejar de analizar la forma, aunque está muy relacionado con la teoría de la percepción, en particular las leyes de la Gestalt, así como los aspectos de la estructura en su influencia a la significación: "la lucha constante contra la gravedad añade un valor emocional negativo al sentido descendente y un valor positivo al ascendente" (Prak, 2018, p. 52).

En general, las teorías de arquitectura que se han observado se han extraído de la historia de los edificios públicos y religiosos, como también señala Prak (2018); sin embargo, poco se ha sistematizado en teorías relacionadas con la vivienda. Alexander et al. (1980) estableció en *A pattern language*, un sistema más orientado a lo urbano, para organizar el espacio con participación del usuario; es decir, la valoración de la propuesta estaba referida a la metodología de la producción arquitectónica. La mención a Alexander

está relacionada con la valoración que se les ha dado a diversos arquitectos que han teorizado, pero sin una influencia de la envergadura de los clásicos. Como ya se ha mencionado en otro momento, han sido las obras de estos las que han establecido influencias especialmente en la arquitectura modernista como Le Corbusier, Wright, van der Rohe, Kahn, Neutra, Venturi Foster, Koolhaas, Gehry, Piano y el propio Alexander, entre otros. Stroeter, citaba a Koenig: "Neutra y Schindler […] preferían contribuir a la fundación de una *lengua*" que permanecer a la sombra de Wright "aportando solo nuevas palabras" (Stroeter, 2013, p. 65) y se referían a la gran producción en el estilo personal de estos arquitectos.

2.3. El lenguaje de la arquitectura. Topología, morfología, tipología

La RAE define el significado de *lenguaje* como la "facultad del ser humano de expresarse y comunicarse con los demás a través del sonido articulado o de otros sistemas de signos". Reconocer un sistema de signos en una manifestación humana, como la arquitectura, implicaría la posibilidad de la existencia de un lenguaje y la capacidad para elaborar un discurso.

Eco (2020) propone que la arquitectura puede organizarse a través de códigos específicos que se constituirían en elementos para formular un lenguaje al considerar que "la arquitectura puede ser caracterizada como un sistema de signos" (Eco, 2020, p. 329). A partir de esta idea y de que "todos los fenómenos culturales son sistemas de signos, es decir, que la cultura esencialmente es comunicación", y, considerando las dificultades que, para la semiótica, acarrea la arquitectura, la reconoce como *acto de comunicación*[7] (Eco, 2020, p. 325) y más aún que "es una forma de comunicación de masas" y que tiene características afines a las de los mensajes de masas" (Eco, 2020, pp. 364-365). Este fenómeno permite aceptar una analogía, con las dificultades mencionadas, entre el lenguaje convencional y el lenguaje de la arquitectura para continuar con el hilo conductor de este capítulo. Solo a manera de complemento, las dificultades a las que se refiere Eco son los distintos "tipos de esquemas semióticos" (Richard, Morris, Koenig), que trata de esclarecer brevemente cuando analiza el signo arquitectónico (Eco, 2020, pp. 329-332). Jencks (1986) es más explícito con la analogía que hace de la lingüística con la arquitectura al exigir que "el lenguaje arquitectónico, al igual que el hablado, debe utilizar

[7] Cursiva del autor

unidades significantes conocidas" (p. 52) y, particularmente, a estas unidades llamarlas "palabras" arquitectónicas. El planteamiento de Jencks (1986) se basa en la forma cómo interpretar o leer el objeto arquitectónico y está orientado a justificar las intenciones de la llamada arquitectura posmoderna en la que, entre otras lecturas, encontraba metáforas en las formas, además de darle sentido a los elementos o unidades que constituyen la obra mediante la articulación entre ellas a través de una comprensión sintáctica y una previa identificación semántica de estas unidades. Sin embargo, no deja de expresar cierto desdén por la sintaxis:

> La sintaxis de la arquitectura ha preocupado al movimiento moderno hasta la obsesión, razón por la cual no se enfatizará aquí. Empezando con los teóricos del siglo XIX, Viollet-le-Duc, Semper y Choisy, este interés por la sintaxis pronto se idolatró y se convirtió en el significado dominante de la arquitectura. Es como si de repente todo lo que tenía que hablar la arquitectura fuera de su proceso de construcción de la manera en que se hacía. Louis Kahn escribió acerca de la FORMA de construir como si esta fuera el Salvador Arquitectónico que le liberaría de todos los otros asuntos. (p. 64)

Como se podrá entender, Jencks busca ser coherente con poner en presencia la llamada arquitectura posmoderna al valorar el proyecto final y no tanto el proceso, que es donde se apreciaría la forma de la conexión de las unidades, la sintaxis, como recordaba Norberg-Schulz en palabras de Kahn, que "un edificio debería mostrar [el modo en que fue hecho] como manifestación de su voluntad de ser" (Norberg-Schulz 1981, p. 12)

Por su parte, Negrini y Fornari (1987), en *El mensaje arquitectónico*, también con un enfoque interpretativo del objeto arquitectónico, afirmaban: "al efectuar esta lectura hemos alcanzado el plano más profundo de referencialidad funcional global" (p. 40). Estos autores se valen de la tesis de Jacobson para establecer que el significado del objeto arquitectónico pasará por las mismas reglas de la decodificación del mensaje lingüístico a partir del modelo basado en las funciones del lenguaje verbal. Lo interesante del planteamiento de Negrini y Fornari (1987) es que recorren con cierta minuciosidad cada una de estas funciones, por ejemplo, en la función metalingüística:

> Para que un emisor y un receptor coincidan en entender de un mismo modo un mensaje es condición necesaria, aunque no suficiente, que ambas partes compartan el mismo *código*, esto es, el mismo medio de generación-codificación y decodificación-interpretación de mensajes. Esta comunidad puede revestir

> grados y por eso, cuanto mayor sea tanto mayor será la comprensión del receptor respecto de lo que quiso comunicar el emisor, e inversamente, cuanto menor sea esa comunidad tanto menor será dicha comprensión. (p. 171)

Con esta clave, establecen su enfoque central, el interpretativo, en medio de las dificultades que el significado de los signos puede ocasionar, similar a las dificultades advertidas por Eco, aunque en este caso se trata del valor que Jacobson le asignaba a los signos y su significado:

> Es más obvio que los signos en general, y en los signos verbales en particular sin tener constantemente su significación. En consecuencia, el estudio de la significación, la investigación de los diferentes tipos de significados y sus interpretaciones, es decir, lo que se denomina generalmente semántica. (Blecua, 1975, p. 10)

Las dificultades antes mencionadas están referidas a su aplicación en la arquitectura. Un proceso de codificación de los elementos de la arquitectura requiere de una generalización que está más allá del proyectista, porque, como mencionan Negrini y Forneri (1987), en la función expresiva de Jacobson es quizás la actitud hacia los destinatarios con respecto a la obra lo que no tiene la principal atención:

> hay arquitectos-emisores que no solo evidencian interés por sus proyectos sino también consideración hacia una parte de su público. Como puede serlo el constituido por sus colegas o por un sector de ellos, pero a la vez exhiben desestima hacia los usuarios, a quienes les endilgan edificios-mensajes que pueden resultarles no solo difíciles de comprender sino también de asumir como medios de expresión de sí mismos cuando, en su papel de habitantes-emisores, deban significarse mediante ellos. (Negrini & Fornari, 1987, p. 117)

No queda claro, o por lo menos no se presenta un indicio notorio, sobre este posible desdén hacia el usuario. Como se sabe, en el proceso de diseño, obligatoriamente el usuario es involucrado de manera directa o indirecta en el proyecto. La elaboración del programa necesariamente tiene que satisfacer la necesidad del usuario y para conocer esto requiere mucha información no solo del o los grupos a quienes se va a atender, sino sus aspectos culturales, socioeconómicos, geográficos, históricos, además de los planes generales de la ciudad. Hay que notar que la preocupación por el aspecto mencionado está muy vinculado a ese factor que le da sentido a la presencia de la edificación, la identidad.

En este caso, los autores citados apelan al modelo de Jacobson para dejar sentado que la función referencial toma en cuenta la identidad de los edificios para asegurarse "qué es un edificio en términos de sus cometidos funcionales, cómo está construido, de qué está hecho, cómo ha sido producido" para sintetizar todo ello en resolver la cuestión "acerca de *quién es* el edificio en cuanto a su identidad" (Negrini & Fornari, 1987, p. 60). La dificultad de la arquitectura se presenta en la naturaleza de su realización. Como lo comenta Eco (2020, p. 366), el poeta puede escribir un verso a su amada, el dibujante podría hacer lo propio para sus amigos, pero el arquitecto, a menos que haga un esquema sobre el papel, no puede plasmar su obra prescindiendo de un importante recurso económico y tecnológico, por lo que toda su propuesta está en base a aproximaciones que solo se podrán consolidar o desaparecer en el tiempo. Esto no es un drama para la historia de la arquitectura si se ve que edificios de Kahn, Lloyd Wrigth, Neutra, entre los más conocidos, han sido demolidos en su momento.

Antes de abordar el comportamiento de la arquitectura como lenguaje, es importante tomar en cuenta las orientaciones de Summersom (2017), que de manera didáctica ilustra cómo la arquitectura clásica contiene una gramática que hace posible su identificación. Así como Eco (2020) codifica los elementos de la edificación de manera minuciosa en sintácticos (travesaños, techos, bóvedas, arcos, suelos, etc. todo dentro de la lógica estructural, afirma) y semánticos (elementos que denotan funciones, escalera, ventana, frontón; o géneros tipológicos, escuela, hospital, laberinto, etc.), Summerson (2017) también codifica los elementos de la arquitectura clásica, pero va más allá al advertir la presencia de una gramática en esa arquitectura. Esto podría ayudar a comprender los mecanismos de elaboración y de percepción del objeto arquitectónico. Summerson (2017) va de la mano con el lenguaje de las palabras para hacer entender que estas se inventaron para satisfacer la necesidad de comunicación entre los seres humanos aportando su expresividad y construcción gramatical.

> Estas necesidades inmediatas se han olvidado hace mucho tiempo, pero las palabras y las estructuras que se forman con ellas siguen constituyendo un lenguaje que utilizamos para mil fines, incluida la poesía. Lo mismo ocurre con los cinco órdenes de la arquitectura. (Summerson, 2017, p. 16).

¿Cómo funciona la gramática?, se pregunta. En primer lugar, los órdenes tenían que desprenderse de su uso en un solo tipo de edificaciones. Construir descartando los órdenes exigía una nueva expresión, pero los edificios públicos romanos siguieron aplicando la bóveda, el arco y los órdenes. El prestigio de lo clásico representado en el

templo, por el contrario, enfatizó el empleo de estos elementos en las basílicas, anfiteatros, etc., pese a que, como explica, en algunos casos estos órdenes no cumplían la función de soporte, sino que eran meramente decorativos "inútiles desde un punto de vista estructural" (Summerson, 2017, p. 24). Clasifica las columnas en exenta, adosada, pilastra, separada y reconoce en ellas su valor expresivo en la textura, el relieve y la importancia de los grados de la sombra que proyectan: "los romanos nunca aprendieron todas las posibilidades de estos grados, aunque fueron quienes indicaron el camino para hacerlo" (Summerson, 2017, p. 24). Por ello, es una regla: "No se puede jugar con las columnas y mantener el entablamento invariable" (Summerson, 2017, p. 24).

Cuando Summerson (2017) hace referencia a reglas está exponiendo la existencia de una manera de concebir el edificio clásico. Cuando se refiere al coliseo y hace notar la combinación de arco y orden como la clave para entenderlo está identificando elementos gramaticales que fueron reproducidos luego por Serlio y, después, por Andrea Palladio. La referencia al Coliseo los encuentra en otros tres edificios y concluye diciendo que "se trata de edificios muy distintos, pero los tres utilizan expresiones gramaticales cuyo ejemplo más conspicuo es el Coliseo" (Summerson, 2017, p. 27). Para este autor, el Coliseo y el Arco del triunfo son "fuentes de expresión gramatical" intensa del lenguaje clásico sin dejar de lado otros como el templo, el panteón y las termas romanas admitiendo luego, que, a pesar de la rigurosidad en el uso de los órdenes, el arquitecto puede desafiar a la regla, pero antes debe comprenderla. Summerson (2017) afirma que:

> me he pasado todo el tiempo hablando de gramática y reglas, y es posible que empiecen a ver el lenguaje clásico como algo intratable y espantosamente impersonal, algo que desafía al arquitecto a cada paso, que ahoga sus intuiciones y solo le permite un minúsculo grado de libertad a la hora de elegir esto en lugar de aquello. Si han tenido esa impresión, lo lamento en absoluto, pues forma parte del juego. (p. 30)

Junto a esta propuesta, se debe añadir o complementar para el análisis otro factor que tiene que ver con la percepción del objeto arquitectónico que, si bien Norberg-Schulz lo reconoce, es Prak (2018) quien propone de manera directa la necesidad de ir a la superestructura del objeto, conceptualizada como simbolismo. Esto se ha tratado en un capítulo anterior, pero ahora se quiere enfatizar lo que Prak explora: los orígenes de la emoción en el arte. Esto nos transporta a la idea de Lukács (1965) respecto a que el salto a la estética en arquitectura partiría de las emociones del ser humano cuando empezó a satisfacer sus necesidades básicas y pasó de la decoración a intervenciones del espacio en

su hábitat. Para Prak (2018), es fundamental la vivencia personal y, si esto es así, habría que hurgar en la psicología, particularmente en la psicología de la percepción. Como se recuerda, este autor divide a la estética general en estética formal y estética simbólica. Para esta última, recurre a la psicología de la Gestalt como una manera de acercarse al mundo del arte. El autor no llega a sintetizar el amplio análisis que desarrolla de diversas edificaciones importantes como la Catedral de Notre Dame o Ronchamp, entre otras.

Los conceptos tratados como espacio, lugar, forma, estructura le permiten deducir ciertos planteamientos en cada uno de los edificios, analizando las plantas y alzados con resultados individuales sin proponer un esquema general resultante con la intención de establecer algún principio referencial para el trabajo proyectual. Sin embargo, su indagación resulta útil en la medida en que se convierte en una mirada no solo distinta, sino complementaria a la teoría de la arquitectura en general y al estudio del lenguaje de la arquitectura. Ciertamente, ingresar al campo de lo simbólico requiere establecer parámetros de tiempo y espacio por la volatilidad de los significados.

Cuando Prak se pregunta qué constituye un estilo, empieza por analizar los elementos de la composición en su configuración externa. Pilastras, molduras, entablamentos, columnas son concebidas como las "palabras" de ese lenguaje: "la composición es la gramática. Tanto los detalles como la composición tienen un significado. Los diferentes estilos son diferentes lenguajes, a menudo tan difíciles de entender para un espectador moderno como un idioma extranjero" (2018, p. 38). Comparar el análisis semántico de las palabras, según Prak, es más sencillo que el de los edificios, pero que el proceso es el mismo. Para explicarlo, recurre a Morris con la tríada símbolo, objeto e interpretante, donde radicaría la dificultad del simbolismo, no todos los interpretantes comparten la significación, como ejemplifica con los órdenes clásicos que para Palladio significaban la cultura de la antigüedad y, en cambio, para los arquitectos del Tercer Reich, era la representación del poder del Estado. Entonces, concluye "el contexto y el símbolo es un proceso circular" (Prak, 2018, p. 39). Se podría afirmar aquí que la vigencia del trabajo proyectual será de larga vida cuando, también, en el campo de los significados los símbolos sean más universales para asegurar que la obra termine por lo menos en las manos de los discípulos de Ruskín (conservación) o Viollet-le-Duc (restauración)

2.3.1. La arquitectura como lenguaje

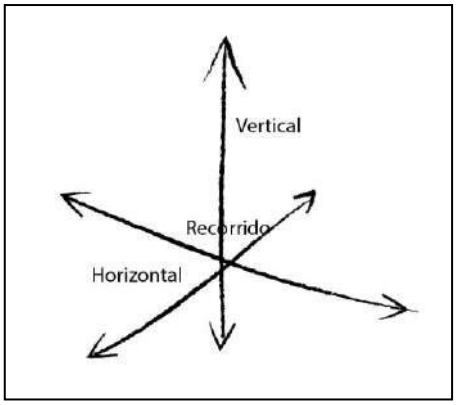
Para entender cómo se expresa la arquitectura, se necesita conocer cuáles son los códigos con los que se construye su discurso. Norberg-Schulz (1981) considera que topología, morfología y tipología son los componentes estructurales con los que "habla" o "revela" la arquitectura (pp. 9-10). Antes de abordar los tres campos que sustentan la "revelación", dilucida un conjunto de conceptos que se convierten en un tejido cuyas hebras están muy interrelacionadas para dar lugar de manera clara la identificación del carácter del objeto arquitectónico. "Orientación" es el punto de partida que Norberg-Schulz interpreta como el "comprender" del aspecto espacial que induciría junto con "encuentros" a la determinación de las *instituciones* para, de esta manera, indicar las estructuras de la presencia del habitar del ser humano, su relación con el lugar, mientras que "orden", "carácter" e "institución" están referidas a estructuras espaciales (1981, p. 19).

Todos esto sería el sustento para la concepción del lenguaje de la arquitectura desde la perspectiva de Norberg-Schulz. Para desarrollar su propuesta, plantea esquematizar todos estos conceptos, en los tres componentes estructurales ya mencionados, topología, morfología y tipología. Se hará una descripción, con un fin pragmático, orientada a una comprensión de cada uno de ellos.

2.3.2. La topología

La topología está referida a aquello que le da sentido en primera instancia a la materialización tridimensional del objeto, a la espacialidad que se genera dentro de él. Ese ámbito interior induce a generar un "recorrido" como forma de cobrar vida, de dar sentido al habitar. Al respecto, Norberg-Schulz (1981) sugiere la existencia de dos dimensiones en ese habitar: la dimensión del habitar humano y el campo de lo concreto que es el recorrido horizontal donde el desplazamiento es circundante, y se produce un "dentro y un "fuera", cuyas trayectorias tienden a converger en un "centro" donde se "detiene" y "habita", y, a la vez, asciende dibujando la vertical sagrada como expresión de dominio de la gravedad como parte del dominio de la orientación, el arriba, el abajo, el cerramiento: "escalar es un acto heroico y liberador, y la altitud simboliza espontáneamente cosas de elevado valor, ya se trate del valor del mundo o del de la espiritualidad" (Arnheim, 2001, p. 31). Esta elevación, según Arnheim, se asienta sobre una superficie excavada envolviéndose en ella y ser parte de esta.

Figura 3
Representación de lo topológico



Nota. Representación de lo topológico como manifestación del recorrido tanto vertical como horizontal que genera la tridimensionalidad del espacio

En lo práctico, estos conceptos van sugiriendo la presencia del muro, escalera, techo, puerta, ventana, buscando la mejor manera de hacer presencia. Desde la salida del hombre de la caverna, este buscó rodearse de un espacio de protección y dominar la naturaleza. Esto se ve reflejado en los planteamientos de Vitruvio, Alberti, Miguel Ángel y tantos otros, con las plantas de los edificios públicos y, más adelante, Le Corbusier y su planta libre en los cinco puntos de la arquitectura. Asimismo, la invención del hormigón armado, los usos del acero y hierro, junto al vidrio, permitió innovaciones que se materializaron en nuevas posibilidades expresivas, como los cerramientos virtuales que sugería la transparencia del vidrio, recursos que progresivamente han ido empoderando al hombre sobre la superficie.

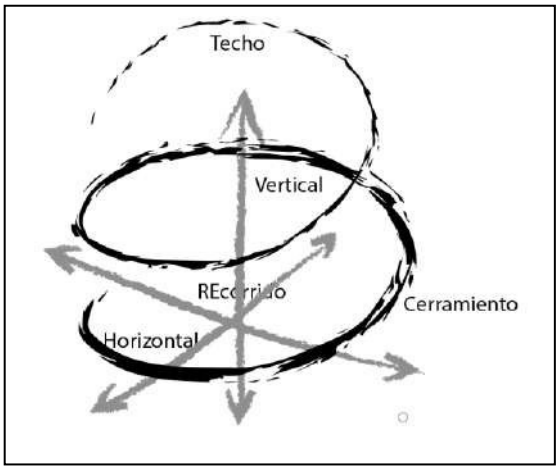
2.3.3. La morfología

Precisamente, ese empoderamiento es otorgado por el conocimiento de nuevas posibilidades constructivas para imaginar cómo articular de acuerdo con un tipo de organización. Posiblemente, este componente estructural, por epidérmico, es el que soporta las miradas inevitablemente. Es la forma la que emerge entre el cielo y la tierra. El objeto que descansa en la superficie y se eleva para mostrarse. Sin embargo, esta exposición es hiperbolizada por la luz: "estas formas son reveladas por la luz" (Norberg-Schulz, 1981, p. 21). Las formas concretas son, dice este autor, el muro (pared) y cubierta (techo), a las que llama los *confines* espaciales. Citando a Heidegger, "un confín no es el límite donde una cosa termina sino, como ya lo comprendieron los griegos, ese límite a partir del cual una cosa comienza a venir a presencia" (1981, p. 21). Articular esos

confines con el “alzar” (hacia el cielo), el “estar” (asentado en la tierra) y el “abrirse” (el encuentro con el entorno) implicarían el dominio de la forma arquitectónica incorporando la expresión del material, su textura, color que, en resumen, materializa “lo que quería ser”, en palabras de Kahn.

Figura 4

El cerramiento, muros y techo como cobertura espacial en busca de la forma



“La forma sigue a la función”, afirmaba Sullivan, mientras Arnheim (2001) consideraba que la expresión era un atributo ineludible de la forma (p. 199). Concebir una forma que manifieste esa expresión es una de las preocupaciones del proyectista. El peligro de lo morfológico radica cuando deja a un lado lo topológico y tipológico. Ocurre que la tentación de la forma es frecuente y puede distorsionar la concepción integral del proyecto y, posteriormente, la identificación de un estilo, puesto que lo morfológico es solo lo epidérmico y es indispensable para “leer” la totalidad del proyecto, considerar todos estos aspectos en su diseño.

2.3.4. La tipología

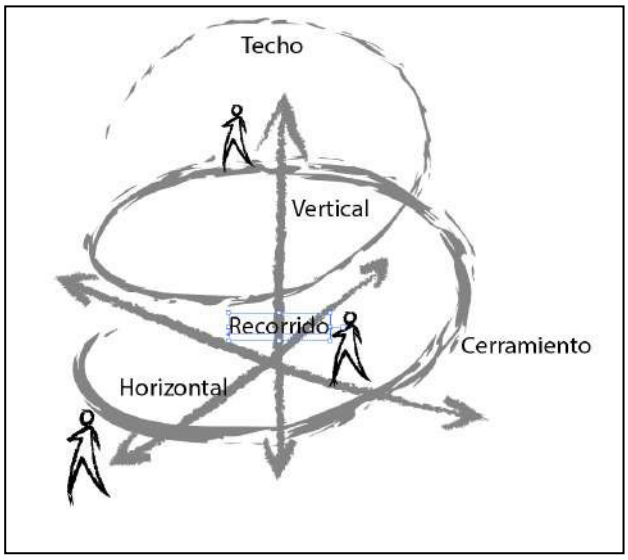
Este componente completa la base general del lenguaje de la arquitectura. No es el principal, es más bien a través del cual se podría decir que la arquitectura cobra sentido por la convergencia de los hombres en un espacio único, concebido con un sentido identitario como sostenía Kahn, citado por Norberg-Schulz (1981): “Con la creación del ámbito de espacios se da vida a la institución” (p. 22).

La afirmación de una tipología da lugar a la institución. Su presencia en el ámbito de la ciudad implica la conexión con otras como la escuela, la casa, el parque, que “reunidos” constituyen los lugares. El lugar, visto de este modo, cobra vida con la

presencia del hombre, con el uso que de ella hace. Un nodo o hito, como describía Lynch (2012), puede ser consecuencia de la presencia de una institución en la trama urbana y, necesariamente, el habitante se conecta con él a través de los bordes, calles, parques, lo que convierte a la ciudad en lugar de reunión. Esta descripción del funcionamiento de la ciudad en un pequeño ámbito representa lo que Norberg-Schulz (1981) resalta con su ensayo del *Genius Loci,* que, en este caso, refuerza la importancia del lugar como el ámbito de las reuniones.

Figura 5

La presencia del hombre en el recorrido: arriba-abajo, izquierda-derecha, dentro-fuera



El concepto *genius*, teniendo en cuenta su origen, se convierte en la forma de valorar el papel de la institución en la construcción de la identidad. Explica este autor que en la antigua Roma había la creencia de que todo tenía su *genius*, su espíritu protector, y que era algo que lo acompañaba desde el nacimiento hasta la muerte. Esta creencia ha perdurado, afirma, aunque sin nombrarlo, en el escenario de la vida urbana, y se ha transformado progresivamente en un fenómeno que se caracteriza por imprimirle una identidad, un carácter a la ciudad, el espíritu de la ciudad, el *Genius Loci.*

Cuando Kahn dice que el edificio "quiere ser" expresaría el deseo de los habitantes como manifestación de su identidad y se revela, de esta manera, "el significado del lugar". Se subraya que "las estructuras existenciales reunidas por un lugar constituyen su *genius*, y que el reunir corre a cargo de la arquitectura" (Norberg-Schulz, 1981, p. 23). Estos

componentes a los que se ha hecho referencia están muy relacionados con aquellos elementos de la cultura que contribuyen a crear ese espíritu de la ciudad a través de su manifestación en cada edificación alzada. La conexión entre topología, morfología y tipología se orienta a crear objetos coherentes no solo en su dinámica propia, sino proyectada en el tiempo y adecuada al cambio futuro con características "de la máxima elasticidad y ligereza, que utilizase para ello todos los elementos recién desarrollados en la construcción" (Sant'Elia, citado en Giedion, 2009, p. 443).

2.4. El estilo en arquitectura

En los orígenes de la arquitectura la ornamentación apareció antes de que se pueda concebir la espacialidad del hábitat. En un proceso en el que la búsqueda del refugio era primordial antes de pensar en una valoración estética del mismo, una pequeña saliente era suficiente para identificar una posibilidad de protección, pero también una hendidura podría haber sido esa posibilidad. Eran las condiciones de la naturaleza las que se aprovechaban para la supervivencia. Progresivamente, empezó el dominio del espacio con la artificialidad en la elaboración de elementos que lo complementaran como consecuencia del paso al sedentarismo, cuya permanencia en el lugar y la repetición de las acciones permitía perfeccionar las condiciones, crear nuevas herramientas pasando a nuevas maneras de vivir.

El acto de la decoración podría ponerse en la cúspide o, por lo menos, cerca de ella, de la pirámide de Maslow, si se considera que la satisfacción de las necesidades básicas en esos momentos de la historia de la humanidad, así lo sugerirían; pero, de acuerdo con esa misma teoría, en la que la seguridad está inmediatamente después de las necesidades básicas, se podría aceptar, considerando que en la pintura rupestre hubo un componente mágico-religioso para invocar el alimento (necesidad básica), que los caminos hacia le expresión artística se encontraban ya en el pensamiento humano. Lukács (1965, p. 95) señala cómo es que determinadas construcciones como una muralla, por ejemplo, no solo se vinculan con el objetivo de la seguridad, sino que sus características de altura, masa, etc., manifiestan una "apariencia visual" que conllevarían a un desencadenamiento de emociones provocadas por la espacialidad de la arquitectura y que constituiría el momento del salto cualitativo a lo estético.

De acuerdo con lo anterior, la manifestación del arte cruza todos los niveles de las necesidades y, en el caso de la arquitectura, más bien lo que está en la discusión con Hegel es la definición del momento en que esta aparece y, al respecto, Lukács (1965) sostiene:

> Todos los momentos extra-estéticos de la arquitectura —tanto la necesidad de un espacio que ofrezca protección contra las fuerzas de la naturaleza y contra todo enemigo en general cuanto el conocimiento acerca de la estructura adecuada de un espacio encontrado o construido para esos fines, así como los medios para su elección o producción— han tenido que existir y obrar durante muchísimo tiempo antes de que pudiera aparecer la premonición siquiera de un espacio arquitectónico, estético. (p. 89)

Agrega a esta afirmación que las otras artes no tienen su origen, inicialmente, en necesidades estéticas, aunque una vez descubiertas se les reconoció elementos de carácter estético. Incluso, en lo primitivo que pueda haber sido concebida la mímesis en las artes, estas han debido tener esos elementos estéticos y, subraya el autor, que no se repite este fenómeno cuando se empiezan a satisfacer las necesidades en el campo de la construcción. Considera que, una vez que el ser humano se asienta, adapta el lugar, incluso construye con un fin netamente utilitario en el que la aparición de la decoración solo tiene un carácter ornamental, pero no adquiere una "totalidad arquitectónica". Vitruvio (2018) afirma que "obtendremos la belleza cuando su aspecto sea agradable y esmerado, cuando una adecuada proporción de sus partes plasme la teoría de la simetría" (p. 739) o señala que la utilidad, la función (utilitas) no es suficiente para determinar la existencia de la arquitectura.

El salto estético del que habla Lukács (1965) en el que las emociones cumplen la función de resorte para esta ocurrencia en la que la belleza (venustas), el otro factor que menciona Vitruvio (2018) se suma para consolidarlo y que esta sería la génesis de la arquitectura debido a diversas fuentes que están basadas en su función social. La tríada vitruviana se estaría completando cuando esa construcción evidencie la solidez constructiva (firmitas) para dar sentido a la plenitud del salto cualitativo mencionado. Estos fundamentos llevados consciente o inconscientemente a la proyección de la edificatoria en la historia de la arquitectura permiten reconocer características particulares con referencias relacionadas entre determinadas edificaciones que se podrían llamar de identidad, que se han ido consolidando en determinados períodos.

2.4.1. Estilo y tipo

Diferenciar estilo de tipo es indispensable para los fines de este estudio. Ortiz (s.f.) define el tipo como la estructura formal que sirve de referente para el desarrollo de un proyecto, un referente que tiene un carácter conceptual y no físico u objetual. Esa

característica es esencial y envuelve a un conjunto de objetos que están referidos a él; sin embargo, no tiene relación de manera individual con ninguno de ellos y concluye que, de esta manera, tipo e identidad adquieren una relación evidente.

Vera, citando a Steingruber, afirma que "la palabra tipo […] es la idea abstracta que se obtiene de un grupo de objetos de los que se han abstraído cualidades genéricas" (p. 6) y que se pueden concebir obras que pertenecen al tipo no se parecen a pesar de que son sus referentes y que, en cierto modo, son difusas (Vera, s.f.).

En cambio, el estilo es la materialización del objeto en un determinado contexto de la historia en la que por su propia naturaleza se vincula a los recursos tecnológicos y técnicas constructivas que se presentan en una determinada fase.

El tipo, entonces, tiene un carácter diacrónico, atemporal y permanente, mientras que el estilo es sincrónico y se desarrolla en un determinado momento de la historia y del espacio teniendo como referencia al tipo.

Una casa, un templo, una biblioteca es un tipo. Un templo gótico es una edificación con un estilo. Una casa podría tener diversos estilos, pero el tipo es uno, el tipo casa. En esta misma dirección, Steingruber[8], como se cita en Vera (s.f.), considera que, aunque el tipo puede modificarse y llegar a límites de su capacidad transformativa, aún se pueden reinventar. Son importantes estas definiciones para los fines de sistematización de los tipos y estilos en este estudio.

Cabe mencionar que estos conceptos, también, son confundidos con el de modelo arquitectónico; por lo tanto, es necesario precisar que el uso de este concepto debe ser restringido a su significado específico que es, como afirma Alonso (2012), citando a Quatremére de Quincy, plantea que "un objeto que se debe imitar, repetir tal cual es" (p. 72) a diferencia del tipo donde los objetos pueden diferenciarse entre sí. Que en el modelo todo es específico, preciso, no así en el tipo donde todo es menos definido, vago. El tipo arquitectónico es opuesto al modelo arquitectónico, porque no es algo para imitar como si fuera una regla ideal.

La tríada vitruviana surge como una necesidad para afirmar a la arquitectura como objeto de arte. Cabe indicar aquí, casi de rutina, que la propuesta de Vitruvio ha sido ya reconocida como una teoría de la arquitectura que, despojada de toda veneración, en el decir de Alonso (2012), en los tiempos actuales cobra interés especialmente lo referido a

[8] Johan Steingruber es un arquitecto y constructor del siglo XVIII creador del Alfabeto arquitectónico. Alfredo Vera cita a este autor de *Arquitectura morfológica,* donde expone las plantas de los edificios con las formas del alfabeto.

los componentes de eso que se considera la esencia de la arquitectura, su *firmitas*, *utilitas* y *venustas*, es decir, la firmeza, la utilidad y la belleza del objeto arquitectónico. Refiriéndose a la obra arquitectónica, Vitruvio (2018) afirmaba que:

> Tales construcciones deben lograr seguridad, utilidad y belleza. Se conseguirá la seguridad cuando los cimientos se hundan sólidamente y cuando se haga una cuidadosa selección de los materiales, sin restringir gastos. La utilidad se logra mediante la correcta disposición de las partes de un edificio de modo que no ocasionen ningún obstáculo, junto con una apropiada distribución ―según sus propias características― orientadas del modo más conveniente. Obtendremos la belleza cuando su aspecto sea agradable y esmerado, cuando una adecuada proporción de sus partes plasme la teoría de la simetría. (p. 73)

Alonso (2012) destaca la necesidad de la presencia obligatoria de cada uno de estos elementos en la concepción del objeto arquitectónico. La ausencia de uno de ellos invalidaba al conjunto (pp. 70-71). La estabilidad, firmeza, solidez de la edificación se evidencia con bastante claridad en estos tiempos en los que la tecnología ofrece nuevas posibilidades en el desarrollo de los proyectos que influyen de manera significativa en crear nuevos niveles de confortabilidad, entre otros aspectos que hacen que este elemento se encuentre con los otros. La función, como menciona Alonso (2012), impensable en los tiempos de Vitruvio, también, adquiere gran relevancia al ver la importancia social de la arquitectura donde las nuevas concepciones programáticas con la incorporación de nuevas funciones producto de los cambios sociales plantean retos para atender el bienestar humano, es decir no solo útil como objeto físico, sino su comportamiento para la vida misma de los que lo habitan, en buena cuenta la razón de ser de ese objeto.

Mientras la *venustas*, su morfología, su espacialidad, son aspectos esenciales en la arquitectura, no deja de advertirse que son parte de las preocupaciones del proyectista, donde lo estético no solo es entendido en la percepción de la superficie inmediata, sino, también, la presencia de la belleza en su espacialidad interior y es, precisamente, en el estilo donde se encuentran todos estos elementos y con los que se manifiesta la singularidad del proyectista. Sin embargo, como bien resalta Alonso (2012), no solo no debe faltar ninguno de estos elementos en la concepción de la obra, sino que tampoco debe haber un exceso de ellas. La justa medida de los ingredientes vitruvianos es el ideal de todo proyectista. El equilibrio y las dosis adecuadas de cada uno de estos elementos se han ido plasmando en cada uno de los proyectos que han quedado como símbolos de

las distintas corrientes que hoy se reconocen como sus referentes y que se trata de desvelar algunos de ellos.

2.4.2. Estilos arquitectónicos

Se propondrá un breve recorrido por los distintos estilos arquitectónicos y se enfatizan los aspectos o elementos que visibilizan con mayor claridad su identidad. De acuerdo con los criterios señalados, en párrafos anteriores, los cerramientos, la cobertura (topología), las formas que se derivan de esto (morfología) y su utilización por parte del hombre que pone de manifiesto la relación con el mundo exterior (tipología), son los que llevarán a comprender la sistematización de esas identidades donde el arco, la bóveda, la columna, el arbotante, el crucero, la textura de la piedra, el hormigón, el hierro, el acero, el ladrillo, el vidrio y todas esas tecnologías y materiales han ido configurando nuevos lenguajes en la arquitectura y se expresan en estilos.

Dónde se manifestaron estas obras, quiénes las realizaron, cuándo se concibieron y a qué agrupamiento estilístico pertenecieron son los aspectos que se tratarán de dilucidar. La línea de tiempo es muy nutrida y se plantearán referencias de los principales estilos que generalmente se han establecido como los ejes para su identificación a lo largo de la historia de la arquitectura.

La referencia principal se ha tomado desde el compendio realizado por John Julius Norwich en *Gran Arquitectura del Mundo* publicada en 1975. Esta publicación fue respaldada por Nikolaus Pevsner, personalidad importante de la historiografía mundial. Se hace eco de lo mencionado por Pevsner en el prólogo: “un texto sin imágenes o unas imágenes sin texto no pueden tener éxito” (Norwich, 1975, p. 7). De este modo, se refiere al valioso aporte que incluye en su compendio cerca de 800 ilustraciones entre plantas, cortes, perspectivas, etc.

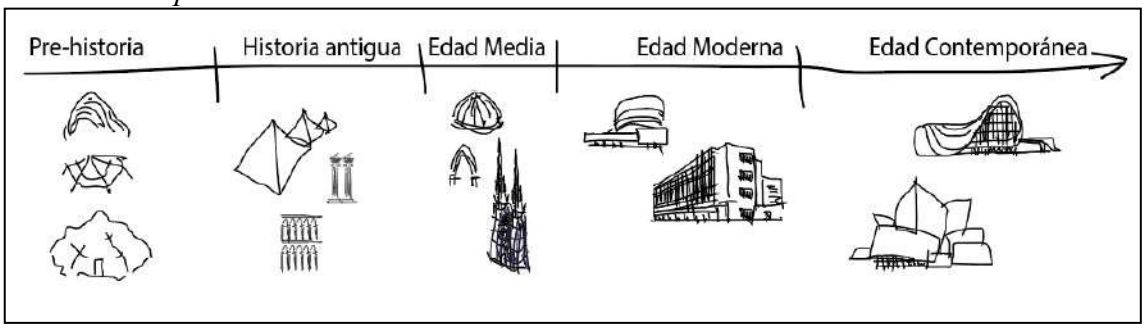
Para Norwich (1975), la arquitectura nace en el momento en que el hombre descubre la agricultura y empieza su sedentarismo que le permite una permanencia en determinados lugares. Progresivamente a base de error y ensayo, va creando maneras de manejar el espacio, inventar herramientas, descubrir materiales y, con la reflexión, diseñar su camino a lo largo del tiempo. Añade que, para disfrutar la arquitectura, es necesario comprenderla. De eso trata este capítulo, comprender al menos algunos de los hechos arquitectónicos más importantes referidos en ese estudio.

Este autor propone una línea de tiempo que, en general, ha sido aceptada para un mejor entendimiento de la arquitectura europea y sus referentes. Es deseable que se cuente con las fechas, autores, lugar de las edificaciones y su contexto social.

El esquema tradicional de la historia universal, prehistoria, historia antigua, edad media, edad moderna y contemporánea ayudará a ubicar los principales grandes períodos de la arquitectura universal.

Figura 6

Línea de tiempo tradicional de la historia universal



Se decía, anteriormente, que el esquema de Norwich (1975) parece, por su didactismo, más propicio para tener una mirada panorámica no solo en el ordenamiento temporal, sino en el agrupamiento que hace por estilos y una aproximación geográfica para entender algunas influencias, como la española después del descubrimiento de América.

Por un lado, en la edad antigua, China, Japón, India y el mundo precolombino se consideran como referentes de determinadas influencias propaladas a lo largo de los años. La arquitectura arquitrabada característico estilo oriental, manifestado en dinteles rectos y vigas, a diferencia del arco, sumado a las ménsulas de los aleros, es algo que hasta la actualidad se reconoce como referente de dicho estilo.

Con respecto a la arquitectura precolombina, para los fines de este estudio, interesa observar los patrones establecidos en América del Sur, que se abordarán con más detalle en secciones más adelante. Sin embargo, es necesario dejar constancia que la herencia centroamericana en las ciudades mayas y aztecas con la monumentalidad en sus pirámides y el decorado en piedra de sus cerramientos expresaron un sentido estético, distinto a los de las edificaciones y las ciudades del imperio incaico. Se verá, luego, que

en las culturas preíncas hubo elementos importantes que se consideraron tanto en la arquitectura, en la ornamentación y en el urbanismo.

En el siguiente agrupamiento correspondiente a la historia antigua, destaca Egipto, Grecia y Roma.

En el quinto agrupamiento de la Edad Media, se resalta la arquitectura bizantina, románica y gótica junto a la islámica y el paleocristiano.

Norwich (1975) señala al renacimiento como etapa de transición hacia el modernismo, centrada en el movimiento cultural italiano que fue difundida en Francia y España por la movilidad de pintores y arquitectos promovidos por los propios reyes franceses (pp. 156-157).

Cabe señalar que cada vez es más formal el reconocimiento a un tipo de arquitectura moderna surgida en las postrimerías del siglo XIX y los comienzos del XX y que Norwich afirma al dedicar un capítulo a la arquitectura realizada en este período cuando la revolución industrial, los inventos, la aparición de nuevos materiales produjeron cambios importantes en la concepción de la arquitectura.

> La arquitectura occidental sufrió, en los comienzos del siglo XIX, un cambio radical en su naturaleza y estilo. Coexistieron tres motivos principales interrelacionados: la introducción de materiales y técnicas nuevos; la exigencia de nuevos tipos de edificios para satisfacer las nuevas necesidades sociales; y los cambios del clima cultural y de la naturaleza de quienes encargaban los trabajos, a partir del cual surgió una nueva sucesión de estilos y modas. (Norwich, 1975, p. 202)

A este período denominado de la arquitectura moderna (siglos XIX y XX) y la posterior aparición del aún discutido período de la arquitectura posmoderna (segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días), se ha convenido en señalarlo como Época Contemporánea. Aunque el trabajo de Norwich solo abarca hasta los años 70, se puede comprender que la denominada arquitectura posmoderna y la deconstructivista, aparecidas, posteriormente, siguen siendo parte de un proceso que no ha culminado.

En las postrimerías del siglo XIX, surge un estilo de carácter decorativo, el Art Nouveau, que luego alcanzó a la arquitectura. En simultáneo en Alemania y otros países, se reflexiona sobre la función y la forma y es, en ese contexto, que "puede considerarse como el verdadero comienzo de la arquitectura moderna" (Norwich, 1975, p. 219), sea por la fuerza individual del trabajo de Frank Lloyd Wright o la influencia de la Escuela de Chicago del que surgiría el mundo de los rascacielos. Expresionismo, racionalismo,

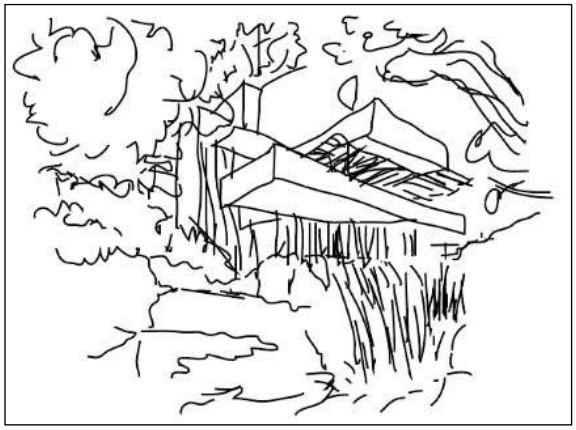
acompañados con nombres propios (Le Corbusier, Lloyd Wright, Horta, Aalto, Sullivan, Johnson, Gropius, van der Rohe, Kahn, etc.) en la que algunos de estos con sus teorías tuvieron gran influencia en este movimiento.

Se prestará un poco más de atención en este período de la arquitectura moderna que va desde la Revolución Industrial hacia lo contemporáneo.

2.4.3. El arquitecto y su obra

La fuerza de la individualidad de algunos arquitectos había marcado influencias importantes. Es el caso de Wright, quien concibió la idea de "la destrucción de la caja". La caja era un planteamiento del *beaux arts* que proponía a la edificación como una conjunción de múltiples cajas. Uno de los mecanismos para lograrlo era atacar el punto de mayor resistencia de la caja: la esquina. Asimismo, "reduce al mínimo las paredes divisorias" (Alonso, 2012, p. 229), logra la transparencia y obtiene mayor visibilidad interior y exterior, y una conexión con la naturaleza. La Casa Kauffman es el referente de este planteamiento. Este planteamiento obtuvo muchos adeptos a lo largo de su ejercicio proyectual y fue fundamental en la concepción de la nueva arquitectura. Más adelante se verá, también, este fenómeno de la influencia del autor, como es el caso de Koolhaas, Foster, Johnson, los deconstructivistas y otros, de quienes, a partir de sus obras, luego se han sistematizado algunos de sus planteamientos teóricos.

Figura 7
La casa Kauffman

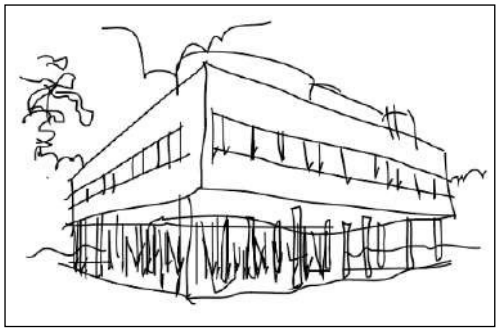


Nota. La casa Kauffman fue diseñada por Frank Lloyd Wrigth[9], la elaboración de este dibujo es del autor de la presente tesis.

[9] Pretendemos, con esta serie de ilustraciones, representar la manera como ha ido transformándose la morfología de las edificaciones con el objetivo de entender la relación de las formas arquitectónicas con la presencia de nuevos materiales y tecnologías constructivas, así como la invención de técnicas para obtener mejor resistencia y lograr mayores alturas en la edificación, con la incorporación del arbotante, pasar del

En los Congresos Internacionales de la Arquitectura Moderna (CIAM), se empiezan a difundir los principios del racionalismo con los estudios de Sigfried Giedion, Nikolaus Pevsner y otros (Alonso Fernández, 2006, p. 267). Es en la cuarta edición de estos congresos que cobra interés el problema urbano y el papel de la vivienda en la ciudad. La discusión sobre la *ciudad moderna,* cuyas conclusiones se fijaron en la Carta de Atenas fueron publicadas posteriormente por Le Corbusier, quien incursionó en el campo urbanístico con su idea de la *ciudad radiante*. Un proyecto urbano importante del francés fue el de Chandigarth en la India; asimismo, influyó en proyectos como Brasilia, y, de manera explícita, Le Corbusier propuso *Cinco puntos para una nueva arquitectura,* que se constituyó en una nueva concepción de la edificación individual expresada en la Villa Saboye.

Figura 8
Villa Saboye. Le Corbusier

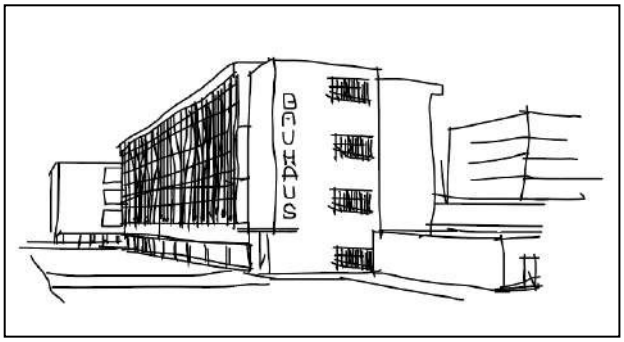


Desde la Bauhaus, "casa de la construcción", Gropius desarrolla un programa de formación artística en la que la arquitectura aparecía en la cúspide del triángulo de todo

dintel (Grecia) al arco de medio punto (Roma), el arco apuntado, las bóvedas de crucería; elementos que van a caracterizar algunos estilos. Posteriormente, la invención del hormigón y luego el uso del acero como recurso para nuevas maneras de estructurar las áreas que contribuyan a nuevos planteamientos en las tipologías, de la misma forma el aprovechamiento del vidrio para modificar los conceptos de interior/exterior y trastocar, al menos formalmente, el fundamento topológico al concebir el cerramiento como concepto, pero manteniendo su función de control del desplazamiento físico del habitante. Junto a estas representaciones de lo morfológico, también se verán los esquemas de plantas y alzados en aquellos donde se pueda advertir la influencia de los aportes de la técnica y las invenciones como es el caso de los pilotes de Le Corbusier, donde las plantas de sus edificaciones responden a esa contribución del acero y posteriormente, en la contemporaneidad, la audacia de las grandes luces y alturas de edificación darán una visión clara de la transformación en la que la morfología es el primer encuentro con el habitante de la ciudad.

el proceso. El espíritu propulsado por Gropius se sintetizó en el propio edificio de la Bauhaus, cuyos maestros como Mies van der Rohe, Hannes Meyer y otros influyeron en el Movimiento Moderno. Cabe señalar que el término Movimiento Moderno es emparejado con el de Estilo Internacional o Racionalismo, el mismo que formalmente es nombrado en la exposición organizada por Philip Johnson en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932, y luego fue avalado por Nikolaus Pevsner en *Pioneros del Arte Moderno.*

Figura 9
Edificio Bauhaus, diseño de Walter Gropius

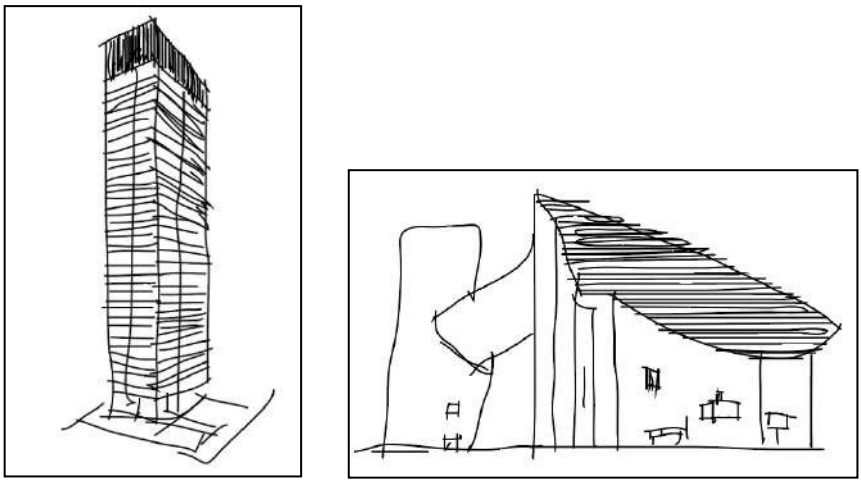


Para Mies van der Rohe, “menos es más”, en contraposición a Le Corbusier, “más es más”. Para este autor, el concepto suponía el dimensionamiento suficiente del espacio dinámico para que ocurran cosas dentro de él. Ejemplo de esto es el rascacielos Seagram en Nueva York. El éxito de su obra arrastró a muchos discípulos a imitar su trabajo (Alonso Fernández, 2006, p. 272).

Una síntesis de racionalismo y expresionismo lleva a Le Corbusier y otros arquitectos a las propuestas del *new brutalism* reflejada en la capilla de Ronchamp (Alonso Fernández, 2006, p. 273).

Un grupo de arquitectos jóvenes irrumpen en el noveno CIAM cuestionando la Carta de Atenas, lo que motiva el final de estos congresos e inaugura una nueva etapa buscando nuevos referentes para su generación.

Figura 10
Edificio Seagram, Mies van der Rohe y Capilla Ronchamp, Le Corbusier.



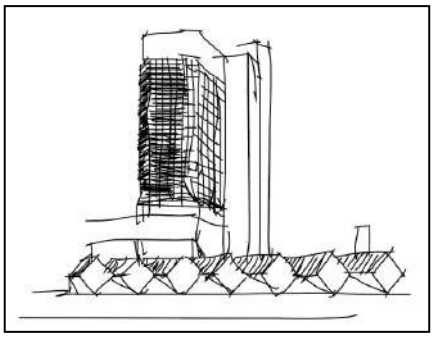
2.4.4. La arquitectura contemporánea

Alonso (2006) afirma que el inicio de la arquitectura contemporánea ocurre luego de las muertes de Le Corbusier, Gropius y van der Rohe unos años antes de 1970. Empieza una crisis con retrocesos en la economía y reacciones hacia la arquitectura tecnocrática. Producto de los cambios tecnológicos, surge una generación contestataria con propuestas "irracionalistas", pero aún con la presencia de defensores que "no renuncian a los orígenes" (Alonso Fernández, 2006, p. 278). Louis Kahn fue uno de esos nuevos maestros que los jóvenes arquitectos buscaban. Un planteamiento básico de Kahn era considerar a:

> *La historia como elemento de proyectación* y como modelo ideal de la forma arquitectónica por medio de la recuperación del pasado, lo cual conduce también al problema de la tipología o de la memoria tipológica. Y surge como postura contraria el recurso a la técnica como elemento de formalización y articulación del organismo arquitectónico. (Alonso Fernández, 2006, p. 279)

En ese contexto, emerge el *high tech* para aprovechar los nuevos materiales y tecnologías, y destaca James Stirling como uno de sus impulsores.

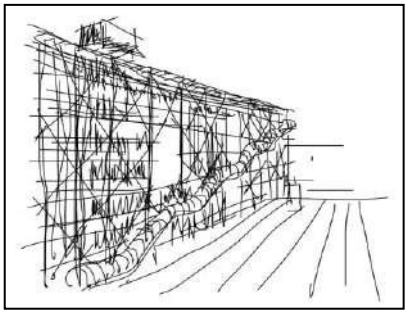
Figura 11
Leicester University. James Stirling.



Renzo Piano con el Centro Pompidou, los estudios sobre la ciudad de Rossi (2013), y de Alexander *et al.* (1980) con el *Pattern Language* siguen como una estela los planteamientos tradicionales; en tanto Álvaro Siza y Rafael Moneo buscan la continuidad ortodoxa de la arquitectura moderna frente a lo posmoderno.

Figura 12

Centro Pompidou. Renzo Piano



Es Robert Venturi, quien, de manera explícita, apuesta por una teoría posmoderna manifestada en sus textos *Complejidad y contradicción* (1966) y *Aprendiendo de Las Vegas* (1972) en una clara confrontación con el Movimiento Moderno, como dice Alonso (2012), el ideal *ético* frente al *estético* (p. 285). La cuestión del gusto, la ambigüedad y el simbolismo se concatenaron en Robert Venturi y Denisse Scott Brown en el desencuentro con el Movimiento Moderno y sus reglas. "¿Por qué los Venturi tienen que ser tan originales y de una manera tan esotérica? Es como si su sensibilidad siguiera siendo moderna, mientras que su teoría fuera pos", según Jencks (1986, p. 88). Quizás esto manifieste la debilidad de la arquitectura posmoderna.

En 1969, son cinco arquitectos (Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier), los llamados *New York Five* encabezados por Peter Eisenman, quienes buscan una reinterpretación de la obra de los grandes maestros,

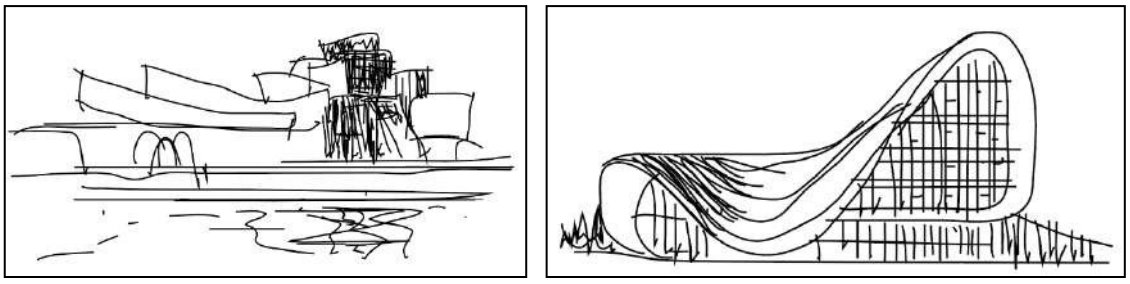
al revisar y depurar el lenguaje (Alonso, 2012, p. 289). Parecía que se gestaba un nuevo devenir en la arquitectura.

> Éramos jóvenes y estábamos muy aburridos de los arquitectos y de los edificios que se erigía. En 1968 eran tiempos de guerras desastrosas, de exploración del espacio y de fiestas salvajes. En la calle reinaba la ira y la fascinación por el poder. Queríamos ver más vitalidad y fantasía en la arquitectura. ¡La fantasía al poder!" (Prix & Himmelb[l]lau, 2010, p. 76)

Así, se expresaba Coop Himmeelblau[10] en 1988 cuando el deconstructivismo ya estaba presentando sus credenciales como un movimiento nuevo. Las discusiones alrededor de los principios filosóficos, semióticos y lingüísticos establecidos por Levi-Strauss, Saussure, Eco y Derrida derivaron en algunas asimilaciones en el campo de la arquitectura a través de las interpretaciones realizadas, especialmente, por Eisenman y asimiladas por un grupo de arquitectos que desarrollaron y aún continúan desarrollando proyectos en esta dirección, tal es el caso de Zaha Hadid, Frank Gehry, Bernard Tschumi, Daniel Libeskind, Coop Himmelblau, Rem Koolhaas. Este grupo presentó en 1988 a la deconstrucción como nuevo estilo internacional (Alonso, 2016, p. 298).

Figura 13

Museo Guggenheim de Bilbao. Frank Gehry y Centro Cultural Heydar Aliyev. Zaha Hadid



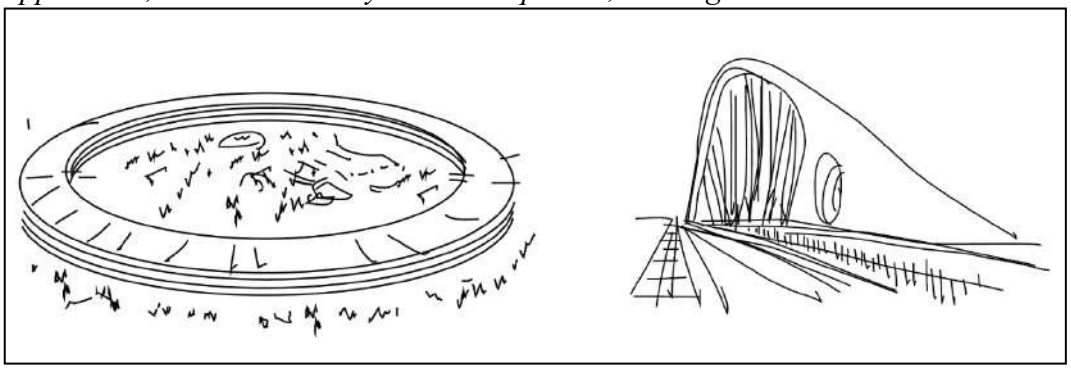
Nuevos caminos en el ejercicio de la profesión del arquitecto se abren con la modernidad y las nuevas tecnologías, los aeropuertos y terminales marítimos, así como las colosales sedes de los gigantes tecnológicos, hacen voltear la mirada, otra vez, a los

[10] "Hasta un determinado momento de 1990, el dúo de arquitectos Wolf D. Prix y Helmut Swicsonsky se denominaban Coop Himmelblau. A partir de entonces, pasaron a firmar como Coop Himmelb[l]lau". (Nota del editor en Wolf D. Prix, Coop Himmelb[l]lau. Himmelblau no es ningún color, 2010, p. 9)

cambios y a la invención humana. Bofill, Rogers, Calatrava, Foster y Piano son algunos de ellos, que están vigentes aún.

Figura 14

Apple Park, Norman Foster y Puente arqueado, Santiago Calatrava



Es interesante la reflexión de Alonso al señalar como pista para conocer el hilo de las "arquitecturas estelares" a los 25 (hoy más de 40) premiados del Premio Pritzker, desde Philip Johnson hasta el ganador de 2022, el africano Diébédo Francis Kéré, quien es una referencia oficial en este ámbito. Sin embargo, se necesita volcar la mirada al arquitecto que Alexander quería: el usuario.

2.5. Tendencias en arquitectura

La historia del descubrimiento de los materiales y la invención de herramientas está asociada a las distintas maneras de cómo el hombre les daba forma a sus construcciones, pero estas formas habrían estado asociadas a la concepción que estos hombres daban a estos objetos a partir del significado que tenían en relación con su sentido de sobrevivencia. Lo sagrado y lo mágico estarían relacionados a las formas expresivas de las aún desconocidas fuerzas naturales que, progresivamente, fueron conociendo y dominando.

> una humanidad superpoderosa tal vez no tendría ya realmente necesidad de artistas. 30,000 años a. C., en la gran indigencia paleolítica, la imagen brota en el punto de encuentro de un sentimiento de pánico y un inicio de técnica… [pasamos del ídolo religioso a la imagen de arte, ese justo término medio de la finitud humana] … [la belleza es siempre terror domesticado]. (Debray, 1994, p. 33)

De la misma manera, Alonso (2012) afirma que las pinturas de las cuevas tenían fines mágicos o propiciatorios y que desde el sedentarismo hacia las cuevas tuvieron cambios en su función: por un lado, de carácter totémico, y, por otro, funerario. Esto

implicó que en construcciones excavadas hayan sido encontradas un tipo de edificaciones donde se erigían grandes piedras o arquitectura megalítica, túmulos que se han mantenido a lo largo de los siglos (2012, p. 22).

Este proceso de descubrimiento, adaptación y, posteriormente, de intervención del espacio es lo que ha venido acompañando a las distintas generaciones en sus distintas maneras de relacionarse con su entorno. Debray (1994) considera que el desarrollo de las técnicas, a la par de las creencias, ha conducido a crear un panorama en la historia de lo visible: lo mágico (creó el ídolo), lo estético (suscitó el arte) y lo económico (lo visual) (1994, p. 39). Aunque Debray (1994) plantea esta idea sobre la imagen, no deja de tener interés por las posibles explicaciones de algunos fenómenos en la evolución de la arquitectura, como la revolución industrial y recientemente la globalización.

Hearn (2003) consideraba que la forma (diseño) el ensamblado (estructura) y procedimiento del diseño (método), este último que implica el uso de un programa, eran las nociones para la concepción de la obra arquitectónica.

Luego de superar la saliente o entrante de una roca o la cobertura de un árbol, se toma la iniciativa de intervenirla a partir de la creación de instrumentos para cortar, tallar, excavar, cavar, construir con tallos, piedras, rocas, ya con un sentido más utilitario y satisfaciendo sus necesidades básicas. Observar que una cobertura plana era menos eficaz para protegerse de la lluvia que un plano inclinado debe haber provocado esas emociones que conducirían al sentido estético y la tendencia natural a la búsqueda del mejoramiento. Esto habría dado lugar a distintas maneras de buscar soluciones más complejas, para tal fin, tenía que haber buscado nuevos instrumentos, materiales, condiciones del lugar, especialmente, cuando se sedentariza.

La búsqueda de elementos más duraderos, resistentes y seguros que el sedentarismo le exigía, también, implicar en el tratamiento criterios para construir, procurar formas que evoquen seguridad del espacio y protección del clima.

Figura 15

Piedras, ramas, tallos, pieles, primeros materiales e instrumentos, descubrimiento del fuego

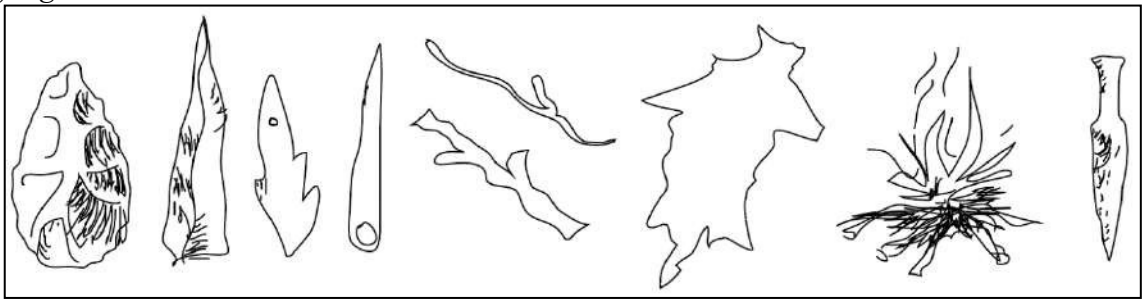
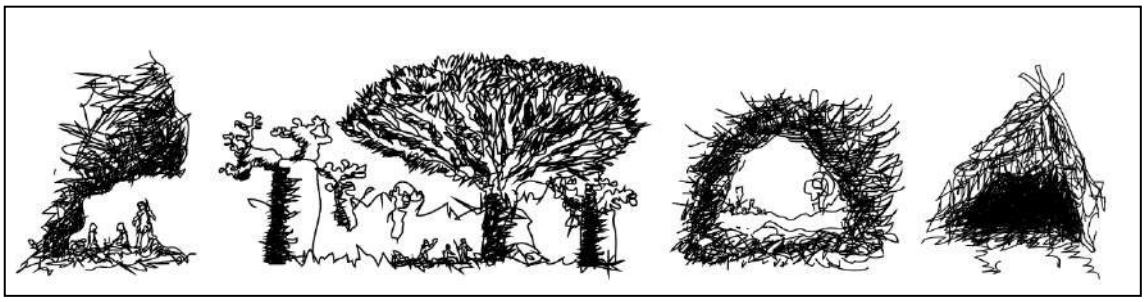


Figura 16

Una saliente, un árbol, una cueva, una cabaña, primeros espacios del hombre



2.5.1. Influencia egipcia y el sello del clasicismo

Las verdaderas tendencias son la continuación de las influencias históricas. El clasicismo emergió del laboratorio egipcio, alimentados por el desarrollo de la geometría y las matemáticas como se evidencia en la construcción de las pirámides; ahí, estarían entonces los fundamentos de la arquitectura, señala Alonso (2012).

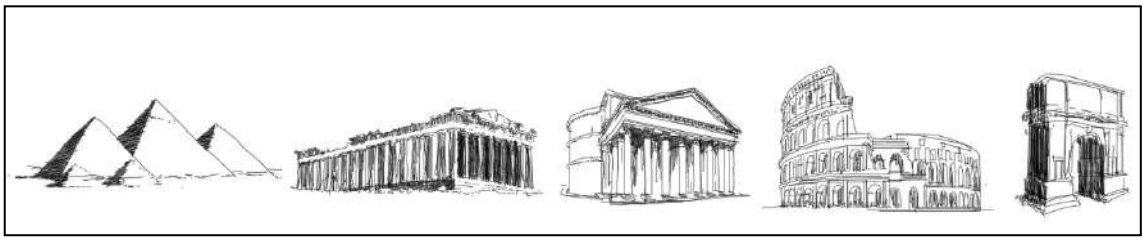
El antropomorfismo manifestado en la Grecia clásica con el encumbramiento del hombre como la escala de referencia para todas las cosas establecía que "si el hombre es la medida de todas las cosas la escala humana determinará la proporción o canon de belleza" (Alonso, 2012, p. 46). Este principio ha regido a lo largo de los siglos en el campo de la arquitectura. Los órdenes son la referencia al hombre "representan los rasgos humanos" (Norberg-Schulz, 2009, p. 73).

¿Qué aportó Roma a la herencia griega? Alonso (2009) señala que el mayor aporte va a ser "*la enorme ampliación y pluralidad del territorio de la arquitectura romana*" (p. 69), representados en termas y basílicas, anfiteatros y circos, acueductos y puentes. Considera, también, que la incorporación de las *nuevas técnicas constructivas* de arcos y bóvedas que modifican sensiblemente la función de las columnas y arquitrabes (dinteles) es otro aporte romano que influye en el tercer aporte, que es su *fecundidad de invención* para el gran desarrollo morfológico y la monumentalidad de esa arquitectura.

Así como el Partenón, se considera al Panteón de Roma por sus elementos espaciales, simbólicos y constructivos como el referente de la arquitectura romana. Es el anfiteatro Flavio o Coliseo junto al Arco de triunfo de Tito o Constantino los característicos de la arquitectura romana.

Figura 17

Pirámides de Egipto, el Partenón, el Panteón de Roma, el Coliseo, el Arco de Tito

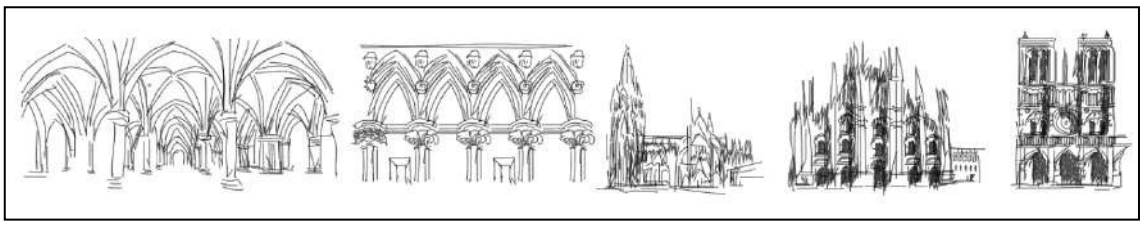


2.5.2. La herencia del esplendor gótico

Después de la influencia del Románico hasta antes del siglo XII sobresale el gótico, en Francia, Inglaterra, y España y la difusión del Bizantino en Rusia y Venecia. Este se caracteriza por un profuso uso de la bóveda y el arco de medio punto y con el uso frecuente del hormigón en Roma. Así, emerge una etapa de amplia duración en la que el arco apuntado, y el juego del arbotante con el contrafuerte empiezan a configurar la identidad de la arquitectura gótica con su verticalidad elongada hacia lo sagrado y la proliferación de las nervaduras que, como comenta Norwich (1975), tuvo un carácter solo estético, ya que se comprobaría después que estos nervios, luego de ser destruidos no provocaban la caída de las cúpulas como se creía (p. 115). Otra característica son las agujas y los enormes contrafuertes que son propios de edificaciones que buscaban alcanzar mayor altura.

Figura 18

Bóvedas, arcos apuntados, Catedral de Colonia en Alemania, Catedral de Milán, Notre Dame



2.5.3. El renacimiento

Si en el medioevo el teocentrismo era el impulsor de las acciones, en el renacimiento, el hombre busca ser el centro de las cosas. Brunellescchi, Alberti, Miguel

Ángel y Rafael encarnan el culto a la personalidad, así lo hace notar Norwich. Estos artistas buscaron recuperar la "buena manera antigua de construir", aunque desplegando su estilo personal como la declarada austeridad de Bramante, y luego Palladio que dejó sus *Cuatro libros de arquitectura* como testimonio del compromiso con el clasicismo. Las cúpulas, como las de la Catedral de Florencia que rinde culto a las cubiertas románicas y góticas o la de San Pedro, son el sello de Brunelleschi y Bramante. La rigidez de las columnas y frontones tuvo que dar paso a una nueva expresión que rompía con la fuerza de la verticalidad-horizontalidad: el barroco.

2.54. La revolución del barroco

En Roma, los arquitectos Bernini, Borromini y la Cortona impusieron este estilo. La retórica, la curva, la opulencia, en medio de nuevas relaciones espaciales, irrumpía como el impacto de la iluminación que las nuevas plantas permitían para realzar la gloria de la Iglesia Católica. Era la búsqueda de la sintonía del poder eclesiástico y político con quienes esperaban que fueran sus adeptos. La escultura de Bernini, la pintura de Cortona junto a la arquitectura de Borromini eran los instrumentos para representar esa revitalización católica. Bóvedas decoradas y esculturas que se integraban a la edificación configuraron el encuentro de estas artes en aras de no solo transmitir de manera distinta sus ideas, sino de producir nuevas emociones que luego llevarían a Asia y América.

El tratamiento de los materiales, la luz, el color y la escultura harían eco en Francia, Alemania y Austria. Esta última fue llamada por Norwich (1975) como "sede natural del barroco", que incursionó en las edificaciones públicas, palacios privados y monasterios (p. 182). España y Portugal con su interpretación propia llevarían el espíritu barroco al nuevo mundo. En la Inglaterra protestante, tuvo presencia tardía este estilo.

2.5.5. Crisis del clasicismo y la tipología

La ideología de la Ilustración difundidos en la Enciclopedia como antecedente de la Revolución Francesa motivaron una nueva visión en la burguesía que impulsó y se benefició de los movimientos que convergieron en la época. Asimismo, emergía una clase obrera que se convertiría en el foco de atención por el problema de la vivienda que se agudizó con la concentración en las ciudades.

La revolución científica e industrial implica cambios importantes que se reflejan también en el campo de la arquitectura, especialmente, en su tradición clásica, debido a los replanteamientos en los principios científicos.

> Situado el clasicismo en su perspectiva histórica, disminuye su universalidad y se descubre el carácter precario de la convención que dominaba desde hace tres siglos la arquitectura. La consideración de las reglas clásicas como modelos contingentes conlleva una revisión y quiebra del clasicismo. Sin embargo, y paradójicamente, esta pérdida de valor absoluto da lugar al fenómeno del neoclasicismo a través de una triple manifestación: revolucionaria, académica y romántica". (Alonso, 2012, p. 180).

Toda esta cultura de la sistematización provocada por la revolución científica en el campo de la biología y la química lleva a la arquitectura a definir los conceptos de tipología, metodologías, programa que serán reflejados en las nuevas edificaciones que derivan de la Revolución Industrial, como hospitales, teatros, cárceles, etc., según Alonso (2012).

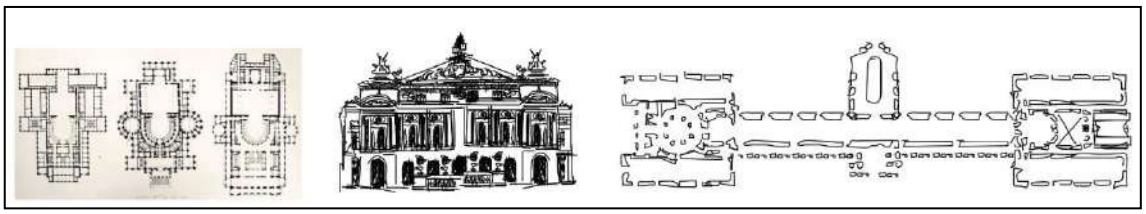
2.5.6. Eclecticismo y vanguardia

En el siglo XIX, las diversas referencias al pasado como manifestación de la adherencia a una corriente muy fuerte como era el clasicismo produce "*sucesivos revivals*": neogótico, neorrománico, neobizantino (Alonso 2012, p. 193). Era una búsqueda que sugería desprenderse de la conexión de lo clásico, desprenderse de ese estilo para proponer su propio lenguaje, lo nuevo en el nuevo contexto. El "revival" gótico fue el estilo con mayor influencia en Inglaterra, de acuerdo con Norwich (1973, p. 214)

El eclecticismo suscitado por la convivencia de estos *revivals* debió encontrar nuevos horizontes en la Revolución Industrial, un eclecticismo simbolizado por la Ópera de París, cuyo autor Charles Garnier, diría sobre su trabajo que "no corresponde a ninguno de los estilos antiguos conocidos: es un estilo nuevo, el estilo Napoleón III", en palabras de Alonso (2012, p. 197).

Figura 19

Plantas de Teatro de Viena, Palermo y Parigi



Nota. Plantas de Teatro de Viena, Palermo y Parigi (Elaboración: U. de Navarra). Ópera de Paris. Planta del Museo del Prado.

El ímpetu de los cambios científicos en los inicios del siglo XX generó una cultura que, en el campo de la arquitectura, dio lugar al Movimiento Moderno, que volteó la mirada a los aportes tecnológicos del momento que se vislumbraron en favor de la vivienda. Uno de esos resultados, señala Alonso (2012), fue "la destrucción de la caja" de Durand, por parte de Wright que, junto a la normalización y mecanización, produjo nuevas expresiones en la arquitectura que luego llevarían a nuevas descomposiciones basadas en la abstracción. Era la vanguardia en escena.

2.5.7. Planta libre, forma abierta. Sullivan, Wright, van der Rohe, Le Corbusier, Gropius

Para Norwich (1975), sin la llamada arquitectura del hierro, no hubiera sido posible el devenir de los rascacielos norteamericanos, luego que Wright y la Escuela de Chicago con Sullivan de la mano se desprendieran del clasicismo. Este nuevo material, el hierro, la mecanización y estandarización sugerían nuevas posibilidades no solo en la construcción, sino también en el diseño. Le Corbusier afirmaba en su libro *Vers une architecture*:

> Se utiliza la piedra, la madera, el hormigón, y con estos materiales se levantan casas, palacios, esto es construcción. El ingenio trabaja. Pero de pronto me conmovéis, me hacéis bien, soy dichoso y digo: es bello. Esto es arquitectura. El arte está aquí. (Norberg-Schulz, 2009, p. 31)

Sin embargo, hay que destacar que la exposición de Weissenhof[11] marcaría el inicio del Movimiento Moderno con la vivienda como punto de partida como lo reconocen Norberg-Schulz (2009) y Alonso (2012), todo ello, precisamente, por los nuevos recursos tecnológicos disponibles. En este contexto, una confluencia de proyectistas, alrededor de la Escuela de Chicago, desarrolló una actividad intensa con nuevas propuestas basadas en nuevos materiales, con enfoques desde la función, lo orgánico, lo espacial y lo serial.

Sullivan, expresaba que "un edificio que sea realmente una obra de arte (y no lo considero otra cosa) es en su naturaleza, esencia y existencia física una expresión emocional" (Norberg-Schulz, 2009, p. 31). Ya en su propuesta espacial, Sullivan

[11] Weissenhof fue una exposición de arquitectura realizada en 1927 que promovió la realización de viviendas unifamiliares en Stuttgart: https://www.urbipedia.org/hoja/Colonia_Weissenhof

concebía la idea de la transparencia en el sentido de ampliar el espacio para generar la atmósfera muy luminosa "aparentemente sin límites fijos y donde gran número de personas puede reunirse e interactuar, es efectivamente una de las experiencias 'modernas' básicas" (Norberg-Schulz, 2009, p 130). Esta idea fue aplicada por Wright en varios de sus proyectos de casas. Sin embargo, este concepto estaba destinado a espacios públicos de envergadura, como las salas amplias en galerías y estaciones que Sullivan aplica en algunos de sus proyectos, lo que otorga a los "hitos" nuevos significados. Por otro lado, indaga un sustento para alzarse al espacio, inicia la "búsqueda de los *principios* que iba a distinguir a la siguiente fase 'moderna' en el desarrollo de una nueva arquitectura pública" (Norberg-Schulz, 2009, p. 143), que se expresaría en la construcción de los rascacielos. En ese proceso de la edificación de oficinas, Sullivan defiende la prevalencia de la función con respecto a la forma, un planteamiento que tuvo una gran influencia en la arquitectura de esos años.

"La arquitectura orgánica", propuesta por Wright, se ve reflejada en su interés por la casa como elemento para la expresión de la naturaleza. La "Casa de la cascada" es el proyecto emblemático de Wright, en el que la intersección de planos verticales y horizontales se entrecruzaban cuidando de dejar abierta la conexión con el exterior, aunque no llega a despegarla del suelo como lo sugerían los pilotis de Le Corbusier. Añadido a esto en su búsqueda por la "destrucción de la caja", Wright no se descuida y se aferra a enlazar la edificación alrededor de algún elemento unificador: la chimenea era este elemento (Norberg-Schulz, 2009, p. 55). Este planteamiento también fue utilizado por Richard Neutra con una utilización del material lo más vinculado con el entorno: la piedra, el ladrillo, y la madera.

Mies van der Rohe, propulsor de la Weisenhoff, exigía de la arquitectura un compromiso con lo creativo más que del aspecto técnico. Cuando se difunde la idea de la planta libre y el espacio abierto de Le Corbusier, Mies lo suscribe enfatizando el uso de los materiales, ladrillo, madera, hormigón; que luego se ve expresado en el Pabellón de Alemania de la Exposición Universal de Barcelona. Wright era muy respetuoso de los procesos. Cuando se le cuestionaba por no usar formas curvas, decía que "los arquitectos barrocos dominaban esas cosas, pero eran la última fase de la evolución" (Norberg-Schulz, 2009, p. 62). El "menos es más" de Wright era la comprensión de la potencia del espacio abierto y del grado de abstracción que la arquitectura moderna favorecía, de acuerdo con Norberg-Schulz (2009), y que, parece ser, condujo a nuevas articulaciones en su estructura, es decir, la evolución a la que se refería Mies. Como una digresión y

engarzando esta idea, ya en 1959, en *Conversaciones con Mies van der Rohe*, este afirmaba lo siguiente:

> Sin embargo, si el uso del edificio cambia […] Por ejemplo, hace un siglo que, por alguna razón, el museo ha pasado a ser […]
>
> Sí, podría ser cualquier otra cosa. No vacilaría en hacer una catedral en el interior de mi Centro de Convenciones. No veo por qué no. Se puede hacer. Así que un tipo, como el centro de convenciones o el museo, puede utilizarse también para otros fines… Ya no se trata de "la forma sigue -o debería seguir- a la función". De todos modos, tengo ciertas dudas sobre estas afirmaciones. Existía una justificación cuando se dijo, pero no puede establecerse una ley a partir de ahí … Podría hacerse sin problemas un edificio de viviendas a partir de uno de oficinas (Puente, 2016, pp. 72-73)

No se puede hablar de Walter Gropius sin tener que referirse a la Bauhaus, una escuela que derivó de la Werkbund, un movimiento que buscó el encuentro del arte con la industria, una integración en la que la estandarización y la normalización hicieron eco en la concepción de la arquitectura para adquirir plenitud en la Escuela de Dessau y, finalmente, en la Bauhaus. Sin embargo, como señala Alonso (2009), ningún miembro de la Bauhaus legó un texto de envergadura, salvo *El arte de proyectar en arquitectura,* de Neufert (1936). Sí se reconoce el papel pedagógico de Gropius y lo decisivo que fue la Bauhaus para la nueva era del diseño moderno en general.

Norberg-Schulz (2009) apunta con convicción que "nadie puede hacerse arquitecto, actualmente, sin conocer a Le Corbusier, Wright y van der Rohe.

Queda implícito que todos estos fenómenos relacionados con la concepción de la vivienda, también, se materializaron en nuevos planteamientos para la configuración de las ciudades, especialmente, si se tiene en cuenta que la vivienda fue uno de los elementos que provocaron una nueva morfología en las ciudades, con nuevos ordenamientos y surgimiento de teorías urbanas, que dieron a entender que la interacción de la unidad edificatoria tenía un compromiso con la complejidad de la ciudad. Aldo Rossi, Kevin Lynch y Christopher Alexander, de los más conocidos, y recientemente Rem Koolhass y Norman Foster se han ocupado del tema.

Un aspecto que se considera importante en este estudio y que se relaciona con la concepción de la ciudad y el significado del "hito", es el de la monumentalidad, aunque no es nuevo el concepto en su aplicación, ya que en la antigüedad su presencia era

inherente a la expresión de poder. Sin embargo, el concepto actual más bien está relacionado, como ya se ha mencionado, con el nuevo significado que ha adquirido en el que los nuevos materiales y las nuevas técnicas lo han sugerido con distintos matices. Louis Kahn fue uno de los que fijó un nuevo sentido al significado de esa palabra. Al respecto, Norberg-Schulz (2009) afirma que:

> Tal vez la palabra "monumentalidad" pueda parecer desconcertante, pero en realidad ofrece una indicación acerca de lo que constituye este tema. En latín *monumentum* significa sencillamente 'cosa que recuerda' o, en otras palabras, cosa que tiene una significación duradera. Por eso no hay que sentir temor a la monumentalidad. (p. 207)

El concepto de monumentalidad de las culturas antiguas fue tomado en cuenta por la arquitectura moderna con una nueva postura en la que debía ser la encarnación de los arquetipos vinculados al entorno, es decir, que esas instituciones debían integrarse con la trama de la ciudad.

2.5.8. Arquitectura contemporánea y tendencias

Los Congresos Internacionales de Arquitectura (CIAM) se crearon, según Giedion (2009) para "establecer el derecho de la arquitectura contemporánea a su propia existencia frente a las fuerzas antagonistas de los círculos arquitectónicos oficiales, que controlaban las principales empresas constructivas" (p. 273). Es ilustrativo lo que el autor refiere, pues los CIAM empezaron al principio del Movimiento Moderno (1928) y terminó en un momento de auge con una arquitectura contemporánea ya consolidada (1959).

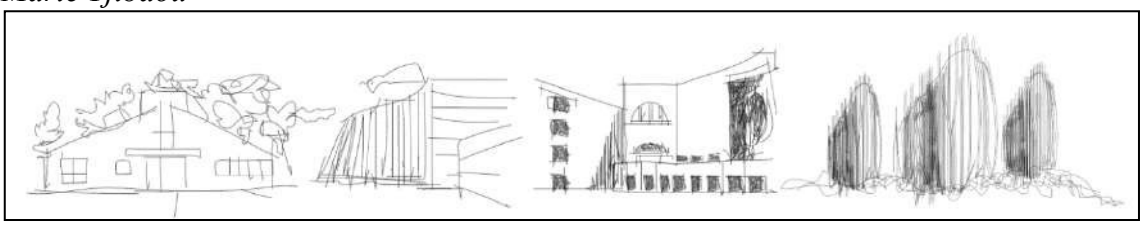
Lo que sigue es la potencialidad del hierro, el vidrio, el acero, la mecanización, la normatividad, como recursos para la expresividad arquitectónica, no sin los recelos expresados en lo orgánico de Richard Neutra, Frank Lloyd Wright, Christopher Alexander, Mies van der Rohe, entre los más resaltantes, que ya eran los pioneros de la arquitectura moderna junto a Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto, Jorn Urtzon. En este contexto, se daría paso en medio de una nueva crisis al Movimiento Moderno, ya que "dentro de esta crisis de la modernidad, los espíritus más despiertos intentan restablecer las bases mismas de ella pretendiendo reforzar los fundamentos disciplinares de la arquitectura por medio de diversos apoyos externos" (Alonso, 2009, p. 278).

Louis Kahn busca llevar a un nuevo derrotero a la arquitectura insuflando otra mirada a la relación de la forma y la función esta vez como elementos integrados y no una tras otra. Otras respuestas se suceden, el *high tech* aparece como una oxigenación al

momento que vive el Movimiento Moderno. Sucesivamente, James Stirling, Renzo Piano y Richards Rogers se presentan con edificios donde el lucimiento del hierro, las nuevas técnicas, con atrevidas exteriorizaciones de las instalaciones eléctricas, sanitarias y calefacción.

Figura 20

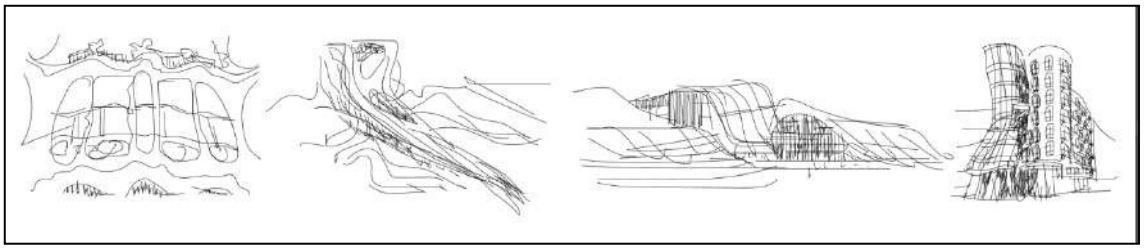
Casa Vanna Venturi, Stirling, La Neuw Staatsgalerie en Stuttgart, Alemania, Kahn, Instituto Indio de Administración en Ahmedabad, Renzo Piano, Centro Cultural, Jean Marie Tjibaou



En ese devenir, Robert Venturi (Alonso, 2012, p. 284) va al rescate de reminiscencias del mundo clásico para untarlos sobre la arquitectura moderna encontrando eco, junto a Denise Scott Brown, en Gaudí, Eisenman, Gehry, Stirling, Rossi, entre los más conocidos. El posmodernismo propugnado por Venturi, con su propia ambigüedad reconocida, no logra asentarse con solidez, pero va dejando obras que siguen dibujando una estela de expresiones como el deconstructivismo. Este juega con la forma y la gravedad aprovechando el avance de la tecnología en la fabricación de elementos para modelar coberturas y cerramientos y, con la resistencia de los materiales, busca crear la ilusión óptica de la suspensión o la envoltura del usuario en el espacio, como las propuestas de Zaha Hadid y los aportes teóricos de Rem Koolhass.

Figura 21

Gaudí, Cas Batiló, Zaha Hadid, Centro de Artes Escénicas, Abu Dhabi, Eisenman, Cidade da Cultura de Galicia, Gehry, Casa danzante, Praga



2.5.9. Tendencias entre un nuevo eclecticismo

Una oleada de arquitectos está buscando nuevos horizontes en los que los retos del avance de la virtualidad permiten estar inmersos en los procesos. La experimentación que permite el BIM (Building Information Modeling) quizás distrae lo esencial de la arquitectura, que es la proyectación; sin embargo, no deja de valorarse, salvado lo anterior, el trabajo de esa generación consolidada: Bofill, Calatrava, Foster, Piano, Rogers, Zaera, Jean Nouvel, para quienes la disciplina ingresa, también, a nuevos campos como los aeropuertos o los puentes.

Alguien decía que la atmósfera del eclecticismo podría significar el surgimiento de algo mayor. Alonso (2012), con cierta premonición, comenta que:

> La gran capacidad de comunicación de estas arquitecturas estelares puede resumirse en los 25 años de premios Pritzker. De Philip Johnson (1979) a Tom Mayne (2005) con figuras tan destacadas como Niemeyer o Tange, Stirling o Roche, Rossi o Venturi, Meier o Gehry, Piano o Foster, Siza o Moneo". (p. 310).

Ciertamente, en esa lista, faltan los últimos 16 años en los que se puede leer que la mirada de la producción arquitectónica ha surgido en lugares con alto desarrollo tecnológico, mientras las preocupaciones por el estudio social de la arquitectura recién toman interés frontal, como lo que expresa el último Pritzker otorgado a Francis Keré en la que el aspecto social relacionado con los materiales y recursos del entorno han sido explicitados en su reconocimiento por la elaboración de una arquitectura no monumental, pero si calurosa para el habitante, algo que Alexander et al. (1980) siempre alentó.

Otro aspecto que la arquitectura de estos tiempos empieza a tomar en cuenta es el del medio ambiente. La edificación verde no solo en su expresión formal, sino en su componente urbano y la optimización de recursos energéticos en la producción y resultado de la obra es una tendencia que se observa ya en la academia.

2.6. Síntesis del capítulo

Vincular el descubrimiento de materiales, la invención de herramientas y técnicas con la materialización de la arquitectura lleva a entender que el lenguaje con el que se manifiesta puede permitir una identidad basada en esa relación de elementos visibles y tangibles, pero también la contextualización proporciona la comprensión de esas formas expresivas. El hecho arquitectónico es consecuencia de esos factores y las referencias son inevitables, pero no son acumulativas. Desde que se pudo superar la cueva pasando por la monumentalidad de la edificación egipcia, el esplendor de la estética grecorromana de

los órdenes, la reverencia del gótico, el perfeccionismo renacentista, la revolución del barroco, la búsqueda del retorno en medio de los importantes cambios sociales y tecnológicos era inevitable abrirse a la modernidad. Esta llamada edad del hierro, cuya presencia junto al acero, el vidrio y las técnicas que se crearon a partir de sus características de solidez, transparencia y resistencia, permitió nuevas expresiones como las plantas libres y las grandes alturas, en un período no muy amplio, pero muy intenso que atiende las urgencias sociales mediante la estandarización-normalización, sin dejar de conceptualizar y humanizar, la proyectación.

Se crea un antes y un después de los pioneros de la arquitectura moderna. Ese después es al que estamos asistiendo sin horizontes claros. La llamada arquitectura posmoderna que se ha reconocido junto a otros movimientos, como el deconstructivismo, no han sido suficientes para consolidarse. Las tendencias se orientan cada vez más en el marco de la aldea global y es que la preocupación por el medio ambiente hace volcar la mirada a la gran casa, la ciudad, como el centro de atención en la que los hitos buscan convertirse en testimonios de esas tendencias que se manifiestan en los materiales sencillos y las obras discretas, tal como se deduce de los motivos para reconocer el trabajo de los arquitectos de esta generación.

CAPÍTULO III

LA IDENTIDAD QUE REFLEJA LA ARQUITECTURA DE LOS MUSEOS PATRIMONIALES EN EL PERÚ

3.1. Introducción

El presente capítulo recorre las expresiones arquitectónicas de la historia del Perú en tres períodos importantes: prehispánico, virreinal y republicano, así como el panorama de la edificación de museos principalmente de los últimos 20 años.

Los procesos de transformación de estas expresiones no han estado exentos de la influencia de los recursos que la propia naturaleza proveía, como la piedra, la tierra, el sillar y la madera. Las técnicas constructivas eran sugeridas por las mismas condiciones ambientales y recursos disponibles, el tamaño de las piedras y los adobes, la invención de la quincha y, más adelante, la incorporación de las técnicas y procesos constructivos traídos del viejo mundo, el arco, la bóveda, la columna, el tratamiento de las plantas derivados del interés por la persuasión religiosa junto a los acabados manifestados en la decoración de fachadas e interiores particularmente de las iglesias. El uso del acero, el vidrio y el hormigón vislumbró importantes cambios en la concepción del espacio como en las plantas con grandes luces, nuevos conceptos del interior-exterior, la transparencia en el tratamiento de los cerramientos y, particularmente, la gran altura de las edificaciones.

Este tránsito no proyecta con claridad un nuevo período en la arquitectura peruana. En una retrospectiva se perciben vaivenes en la búsqueda de una expresión propia y universal a la vez. La academia, la gestión pública (políticas públicas), la institución profesional (los colegios) aparecen débiles frente a la dinámica social. Se ve que la

individualidad de los estudios de arquitectura impulsa incipientes iniciativas en este quehacer profesional.

3.2. Panorama de la arquitectura del antiguo Perú

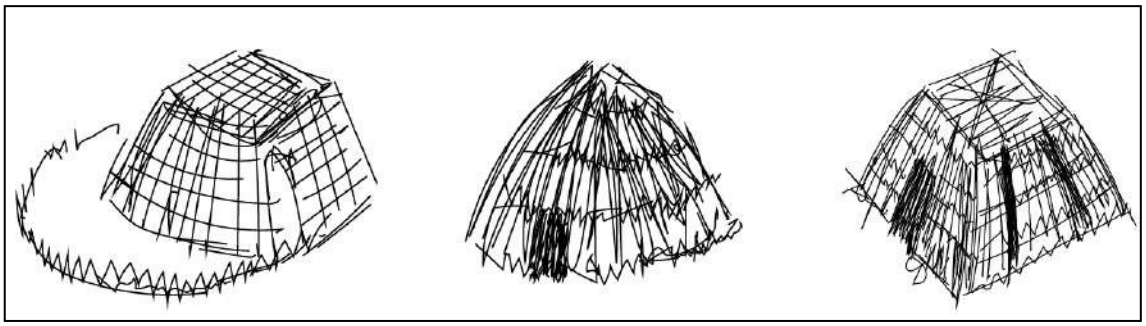
El campo específico que se tratará es el de las manifestaciones arquitectónicas de la zona suramericana. Se abordará la herencia del Perú antiguo como propone llamarla Leopoldo Lituma Agüero[12].

La geografía, el clima, el suelo, las creencias, lo social y su devenir histórico son los factores que Velarde (1978) considera como influencias definitivas en la arquitectura (p. 11) y que pueden contribuir a la comprensión de las construcciones que se han realizado en el Perú antiguo. Se verá por ejemplo que Luis Lumbreras le dará un énfasis al aspecto social para comprender la historia del Perú antiguo a diferencia de John Rowe que observa la producción alfarera para comprender la historia. Desde la perspectiva arquitectónica, es inevitable pensar que los materiales, su accesibilidad y valoración como recurso para la manifestación de poder y protección serán uno de los factores para la comprensión de las edificaciones.

Las formas de asentamiento son similares en diversos lugares, la cueva, las chozas y pequeños espacios semisubterráneos para luego dar lugar a la progresiva formación de estructuras habitacionales (Piquimachay, Chilca, Huaca Prieta) en base a los recursos del entorno en el tránsito del lítico (15 000 a.C.) al arcaico temprano (8000 a.C.) para empezar a erigir en el arcaico tardío las primeras construcciones que se conocen hasta el momento (4000 a. C.).

Figura 22

Esquemas de chozas



Nota. Esquemas de chozas basados en gráficos de Canziani (2022, p. 49) y Agurto (1984).

[12] En 2017, el Arq. Leopoldo Lituma Agüero sostiene en un evento del Colegio de Arquitectos esta idea haciendo referencia al educador Sebastián Lorente. https://www.youtube.com/watch?v=d4iyqZqe5hI (min. 14)

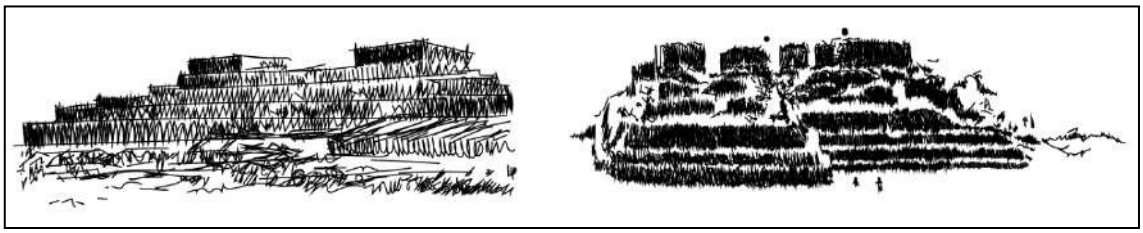
Es el caso de edificaciones como el templo de Kotosh, el templo en el complejo (3500 a 1800 a. C.) con una estructura de plataformas superpuestas y muros de piedra. Tal como afirmaba Velarde (1978), lo religioso tuvo una influencia importante. Quizás se explica por el valor que se le otorgaría a lo sagrado para la supervivencia, similar a como se ha considerado también a la manifestación del arte rupestre en Europa.

3.2.1. Plataformas superpuestas, patios hundidos, plantas en U

Para Velarde (1978) las características de la arquitectura de la etapa Formativa van a ser permanentes en el Perú antiguo, con una carga racionalista basada en lo que la naturaleza le confería en materiales y armonía con ella misma donde la monumentalidad estaba relacionada con el poder y las necesidades de supervivencia expresadas en templos, palacios, tumbas, plazas y corrales en los que "un sentido arquitectónico definido se halla en el fondo de todos estos trazos" (Velarde, 1978, p. 19). destacando la pirámide escalonada y truncada comprometida con la accesibilidad al material.

Figura 23

Esquema de plataformas superpuesas en El Paraíso



La forma piramidal, las plataformas, las escalinatas, la simetría y la conjunción con la plaza circular hundida como centro de atención de la organización urbana se ven plasmadas en la ciudadela de Caral (5000 a. C.). Estas plataformas también aparecen en Chavín de Huántar y la plaza hundida de forma cuadrada. El uso de la piedra destaca en la construcción de las pirámides truncas junto al granito y la piedra caliza. Los muros con hileras horizontales armoniosamente superpuestas en ritmo alternado, según Velarde (1978, p. 23), dejan protagonismo al portal basado en columnas y grandes piedras. La concepción del tratamiento de los espacios interiores y exteriores, de manera muy particular, se ven en este complejo Chavín. El interior con galerías, escalinatas, conductos, canales, habitaciones, pasillos curvos sin ventanas y pisos con desniveles sin salida se asemejan al esquema en Cajamarquilla y Puruchuco con los laberintos y pasillos

sin salida con el objetivo de controlar alguna incursión enemiga. Mientras, en el exterior, se empieza a afirmar las plataformas escalonadas y la tendencia al cerramiento de las plazas en forma de U, patrón que se va a reiterar en posteriores edificaciones.

Garagay (1500 d. C.) parece seguir el patrón de Chavín, según Velarde (1978), ya que utilizan la pirámide de terrazas escalonadas, el patio hundido y los templos con planta en U. Tantaleán y Leyva (2011) publican un detenido estudio de estas plantas en U advertidos en la costa norcentral, específicamente en Huaura.

Estos autores consideran que "de la definición y análisis de este patrón arquitectónico han devenido una serie de explicaciones de las sociedades que lo construyeron" (Tantaleán & Leyva, 2011, p. 459). El esquema de dos pirámides alargadas a los lados de una central de tamaño mayor se localiza en Huaura, Chillón, Lurín y, específicamente, en Lima. Canziani estudia El Paraíso, La Florida, Garagay y Cardal, según Cortés (2015). En una descripción muy detallada de uno de dos de los seis templos más importantes de Caral, Canziani corrobora el patrón en U en el "templo del Anfiteatro", el patio circular hundido con plataformas escalonadas (forma) con muros de piedra enlucidos con pintura blanca y amarilla (materiales) y su conexión con otras estructuras del complejo (espacialidad externa). Todo este patrón se reitera en el "templo Mayor" (Canziani, 2022, p. 75).

Antes en 1980, Agurto (1984) se habían encargado de estudiar este patrón evidenciando su gran valor tipológico.

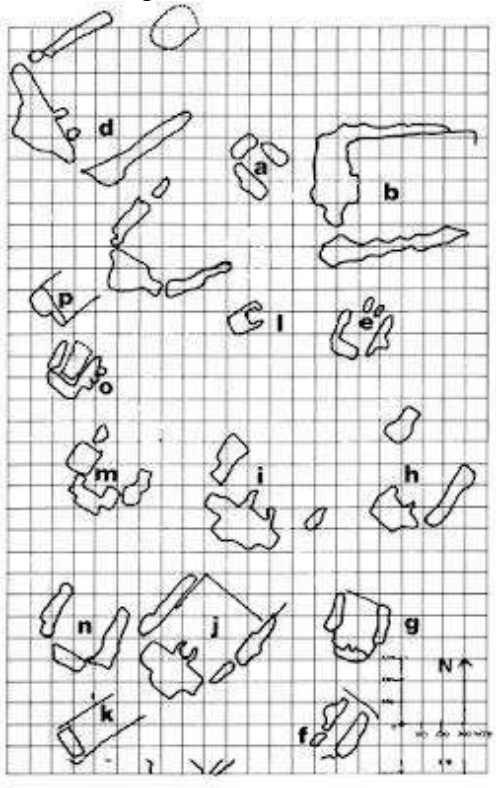
> Las Huacas o monumentos religioso-administrativos de la cultura Lima son, esencialmente, pirámides escalonadas de planta rectangular y sección trapezoidal, Están conformadas por varios cuerpos tronco-piramidales que se enciman uno sobre otro, en orden volumétricamente decreciente, de manera que establecen un juego de terrazas perimétricas y producen la impronta que es característica de los monumentos Lima.
>
> Los volúmenes de esos cuerpos son siempre largos y achatados, siendo la superposición de varios de ellos la que origina la monumentalidad del conjunto. Esta se acentúa cuando en alguno de los lados de las pirámides los volúmenes parciales no se retiran para formar terrazas escalonadas, sino que se ordenan de acuerdo con la inclinación de la pared de la base formando un impresionante talud de muchos metros de altura. Frecuentemente de la masa piramidal, de planta sensiblemente rectangular, se proyectan unas cortas y bajas plataformas, a veces

muy amplias, que parecen ser atrios de ingreso al monumento o escenarios para la realización de actos rituales. (Agurto, 1984, Cap. III.4).

Agurto (1984) hace una descripción minuciosa de esta arquitectura; incluso, describe la unidad constructiva "adobitos" (18h x13a x 8e) y el modo de construcción de las edificaciones de la Cultura Lima (Agurto, 1984).

Figura 24

Dibujos de templos en U realizados por Carlos Williams 1980



Nota. Carlos Williams recoge en este esquema varios patrones de este tipo de plantas.

Así como estas referencias a las plataformas superpuestas, el patrón en U y la primacía del adobe realizadas por varios autores, Velarde destaca (1978):

> El signo escalonado que se inicia en Tiahuanaco como la ornamentación más característica de la arquitectura y hasta del arte del antiguo Perú, probablemente no sea tan solo, como se cree, la expresión simbólica y contemplativa de la tierra, de los andenes de cultivo y graderías escalonadas de los andes, sino el signo de la inteligencia de toda una estructura original y el índice gráfico de toda una civilización. (p. 38)

Figura 25

Plataformas superpuestas y plaza circular en Caral

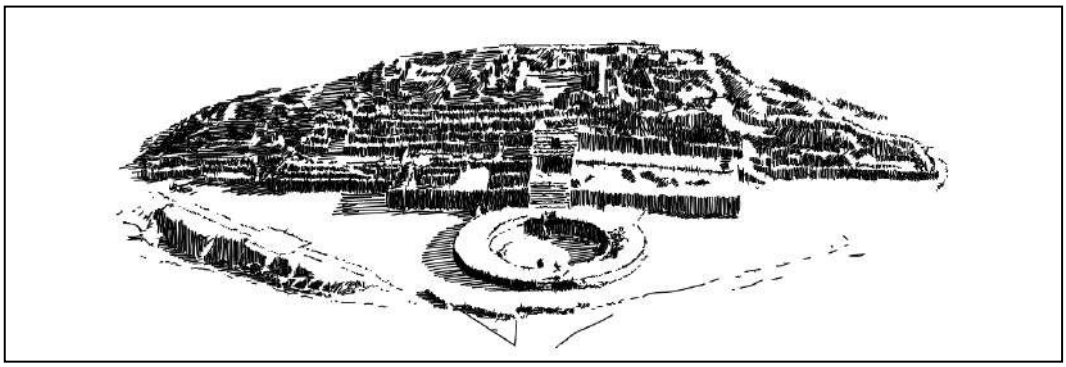
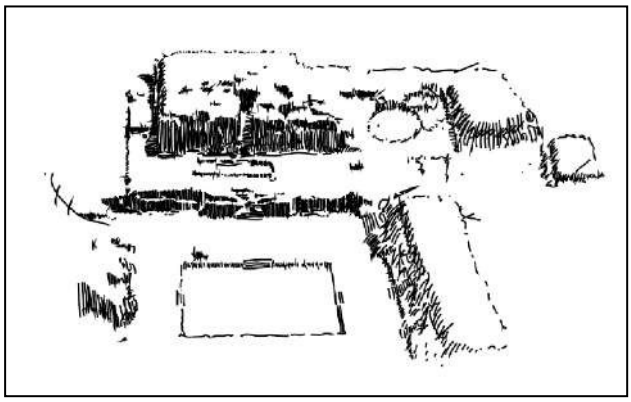
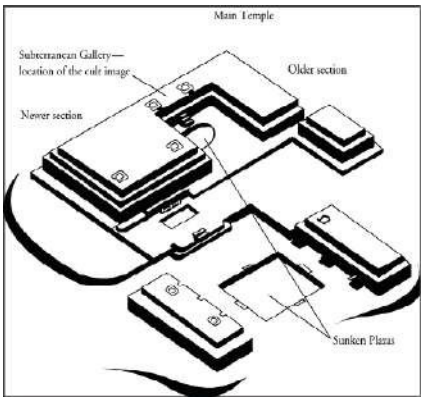


Figura 26

Complejo Chavín





Nota. En la figura, se muestra un dibujo basado en fotografía del complejo Chavín, encontrado en sus inicios; a la derecha, reconstrucción hipotética en https://www.latinamericanstudies.org/chavin.htm

Figura 27

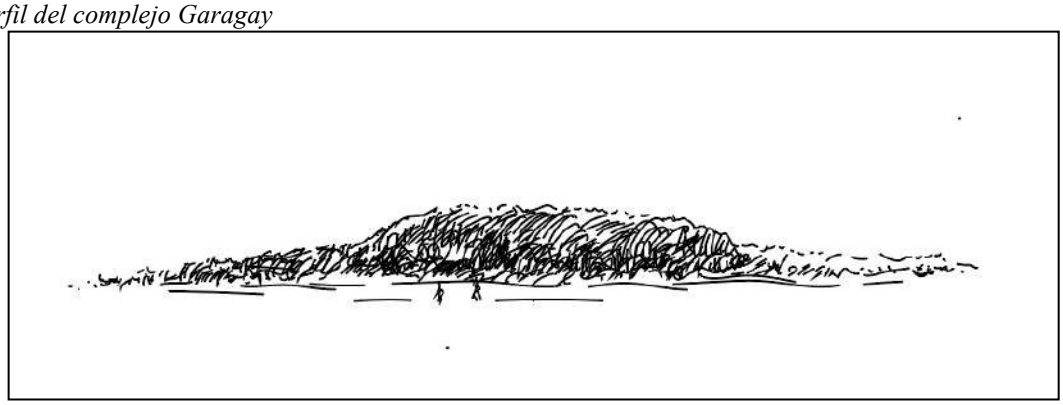
Reconstrucción hipotética del templo en U en Garagay



Nota. Carlos Enrique Guzmán, FAUA-UNI, Lima, Perú, en mapas de Google Maps, en: https://www.youtube.com/watch?v=ODMQE7oYv4U

Figura 28

Perfil del complejo Garagay



Nota. Este es considerado el más importante complejo arqueológico del Valle del Rímac. Estructurado con terrazas superpuestas y los brazos laterales formando el patrón en U.

3.2.2. Adobes, adobitos y adobones

Hacia un poco más de la mitad del siglo I, los Nasca edificaron construcciones que afirmaban el perfil de los cerros, Cahuachi, su capital, muestra las edificaciones de adobe que se erigieron en base a plataformas que se alzaban sobre los cerros en una notoria evidencia del carácter sagrado que se les daba a estas edificaciones. En el tránsito de 100 a.C. a 800 d.C. surgen los Moche con el adobe como material privilegiado en sus construcciones. Las pirámides construidas, a diferencia de las realizadas en Chavín o Kotosh, estas fueron erigidas en valles de superficie plana manifestando su monumentalidad con millones de adobes empleados en estas construcciones. Como se sabe, la poca resistencia del adobe sucumbió a los fenómenos de la naturaleza. Túcume, Las Huacas del Sol y de la Luna son la muestra de la monumentalidad de estas pirámides donde no es difícil imaginar la percepción de los dominios desde estas edificaciones especialmente por el amplio horizonte hacia todos los puntos cardinales pues los cerros estaban muy alejados de estas. Una característica notoria de las construcciones Moche es el revestimiento cromático, así como el decorado de los muros con dibujos en relieve o pintados con el espíritu de la dualidad en todas sus expresiones.

Figura 29

Plataformas superpuestas en Cahuachi, capital de la Cultura Nasca

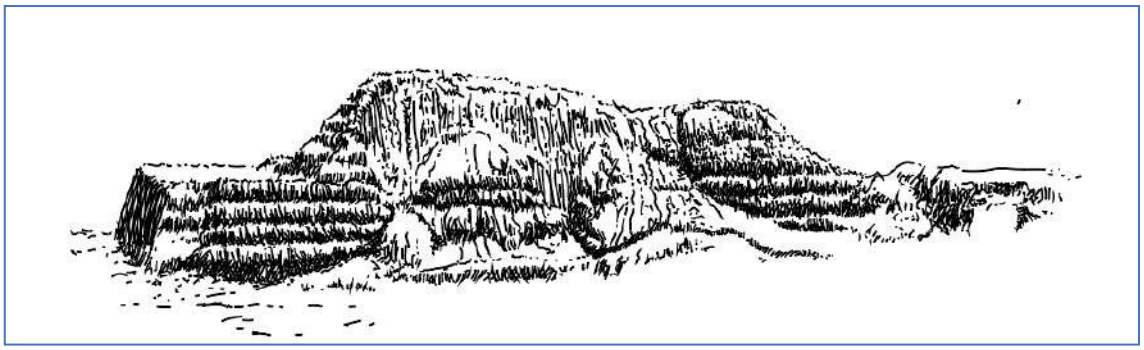


Figura 30
Pirámides de Túcume en Lambayeque



Nota. Más de 25 pirámides en un valle con un horizonte plano y a pocos metros sobre el nivel del mar. El adobe constituyó el material de sus construcciones.

Figura 31
Plataformas superpuestas en Huaca del Sol, Moche, La Libertad



Entre 600 d. C. y 900 d. C., florece Tiahuanaco, entonces perteneciente al Tahuantinsuyo, y sobresale el templo de Kalasasaya, con sus pirámides escalonadas, grandes en el que se encuentra la Puerta del Sol, hoy en territorio boliviano. En este complejo, se nota el templete semisubterráneo a cielo abierto, donde las estructuras son de sillar y arenisca. Todas estas estructuras son de carácter religioso.

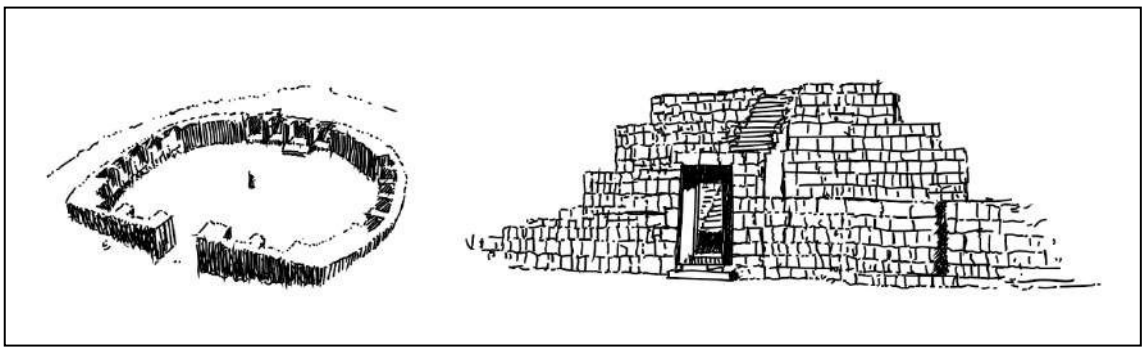
3.2.3. Espacialidad exterior, espacialidad interior

En este contexto, irrumpe Wari (550 d. C. a 1000 d. C.) como una confluencia de culturas que incluían a Tiahuanaco, y abarcaba desde Cajamarca hasta Moquegua (Schereiber, 2012, p. 18). La jerarquía imperial que le reconoce Lumbreras, aunque Schereiber (2012) sugiere que "fue un experimento temprano de formación de un imperio" (p. 18), era de esperar que su aporte al urbanismo debía ser importante. Como lo corrobora el arqueólogo Sulca (2019), los Wari planificaban y organizaban la ciudad

utilizando tejidos o quipu y probablemente el uso de maquetas. La presencia de patrones sugiere la presencia organizada de arquitectos o alguien que normara las edificaciones.

Figura 32

Mausoleo Wari con planta en D y Santuario en piedra en el complejo arqueológico Wari

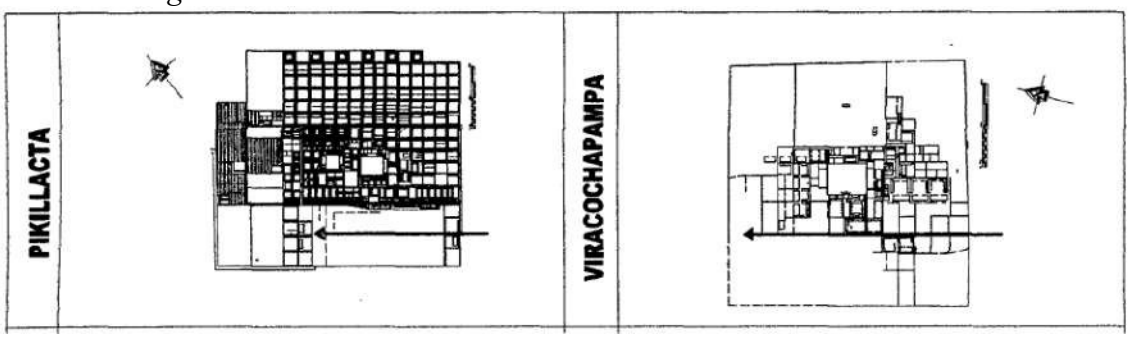


Nota. En la figura, se muestra el Mausoleo Wari con planta en D y piedra labrada, patio hundido, galerías subterráneas (Mincul, 2015); a la derecha, se observa el Santuario en piedra en el complejo arqueológico Wari.

Utilizaron la piedra recubierta con yeso blanco. En su desarrollo urbano, hay presencia de plazas circulares hundidas y trazado ortogonal de la trama urbana y una organización de caminos, que luego se afirmaron en el imperio incaico.

Figura 33

Trazado ortogonal en dos sitios Wari



Nota. Tomado de Balbin (Darwin, 2013)

Parece ser que no hubo un centro urbano jerarquizado, aunque se sugiere que podría tener características importantes el sitio de Ñawinpukyo, como lo señala Leoni (2017, p. 431). Coincidiendo con esta sugerencia, Schreiber (2012) suscribe la postura de Lumbreras que

> No parece que haya existido un solo centro de gran tamaño que pueda ser interpretado como una capital política, aunque el sitio de Ñawinpukyo (Ayacucho) puede haber tenido una importancia especial como centro religioso que se mantuvo durante el Horizonte Medio. (p. 4)

Nuevos estudios afirman la existencia de patrones, el sitio (Conchopata), indica Schereiber (2012), "incluye estructuras domésticas, algunas formalmente planificadas, otras de diseño irregular y arquitectura religiosa, incluidos varios templos en forma de D" (p. 14).

Entre 1000 d. C. y 1470 d. C., la cultura Chimú, una vez que el imperio Wari decae, establece Chan Chan como capital en una extensión amplia donde residía el gobernante principal, la nobleza y la población. La zona del gobernante era dominada por muros amurallados de gran espesor. La Huaca Toledo es la primera de las estudiadas en su arquitectura

> Es un edificio escalonado de más de veinte metros de altura y noventa metros por lado, construido con un sistema diferente al de otros sitios ceremoniales de la costa norte, ya que su núcleo está formado por celdas de piedra y gravilla, enchapado con adobes para obtener escalones finamente enlucidos. (Mincul, 2017, párr. 2)

La pirámide y el patrón en U y el uso del barro como material básico y los enlucidos con frisos y bajos relieves caracterizan a Chan Chan, ciudadela poco estudiada. El tratamiento de los adobes en su disposición con fines decorativos identifica a la arquitectura de este vestigio Chimú.

Velarde (1978) reconocía en los tejidos, refiriéndose a los Paracas, su influencia en la decoración:

> como si en estos tejidos estuviese toda la luz y la vida de toda esa arquitectura subterránea. Es tal la intensidad decorativa de los tejidos de Paracas que sus colores y motivos perduran como una técnica latente en la ornamentación de la alfarería y hasta en la arquitectura". (p. 25)

Figura 34

Característico adosamiento de adobes en la ciudadela Chan Chan, Chimú (La Libertad)



En la transición al surgimiento del imperio incaico, hubo nuevos aportes a la arquitectura que menciona Velarde (1978): la importancia que se le dio a la entrada a los recintos a través de las formas trapezoidales, una distinción que se conservó durante el nuevo imperio y que dio lugar a una de las formas más identificables de esta arquitectura: el vano trapezoidal que se manifiestan en Chiprac, Añay en Lima. Velarde da explicaciones no solo estéticas, sino técnico-constructivas estructurales, donde el material impone su presencia (1978, p. 27).

3.2.4. Monumentalidad, solidez y poder simbólico de la piedra

Al declive de los chimús, "el Valle de Lurín hereda la rica tradición arquitectónica" (Velarde, 1978, p. 55) simbolizada por el santuario de Pachacámac (200 a 600 d. C.) completado más adelante por los incas. La repetición rítmica de sus vanos trapezoidales caracteriza a esta edificación que fue seguida por otros centros ceremoniales de la región. El adobe de uso generalizado en estas construcciones fue reemplazado por el "adobón", material reconocido en Cajamarquilla y Puruchuco como elementos de identidad junto a los laberintos como unidades de contraste a las amplias plazas de posible uso administrativo y, en cierto modo, de lugar de avistamiento para prevenirse de los ataques enemigos, como entendía Jiménez Borja en testimonio personal a este autor durante una investigación en Puruchuco.

Figura 35

Recorridos amplios en el urbanismo Pachacámac

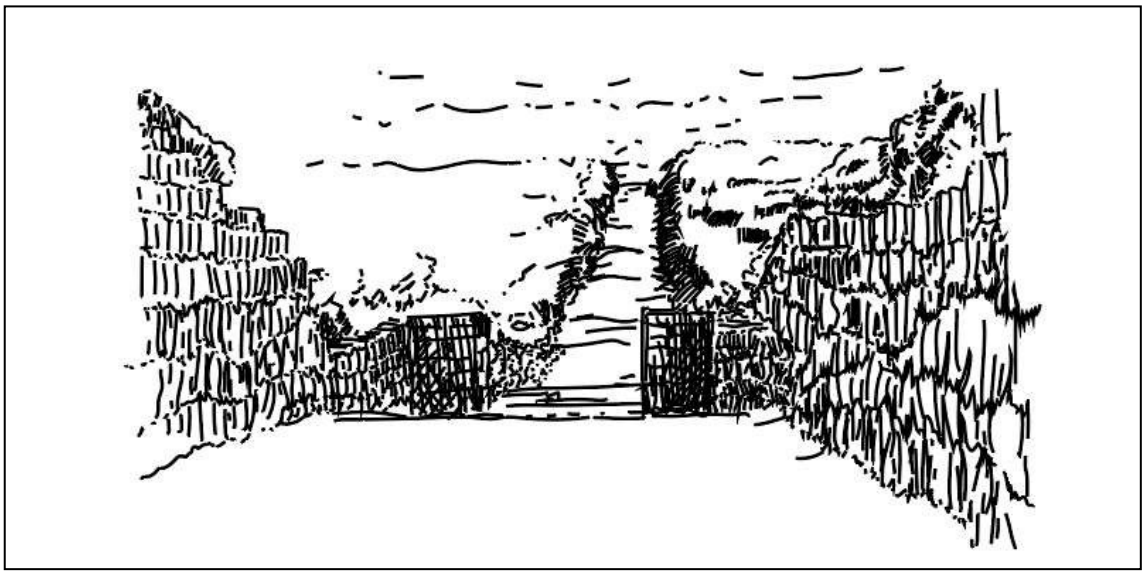
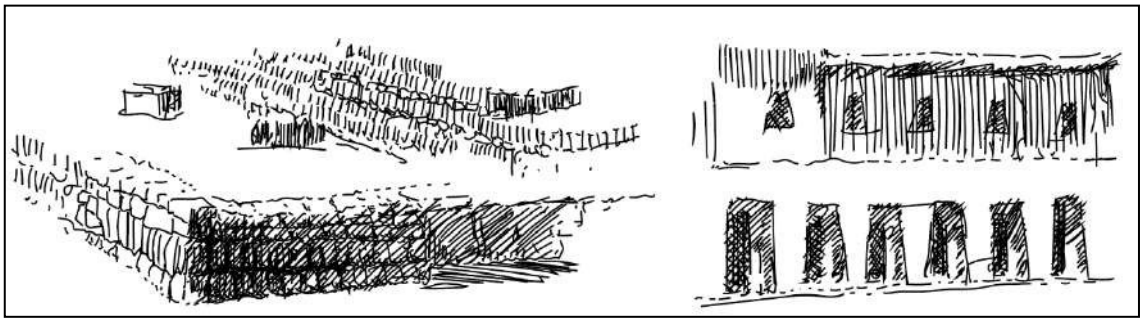


Figura 36

Uso del adobe como material visible en Pachacámac. Las hornacinas trapezoidales con un juego rítmico generalizado en Pachacámac



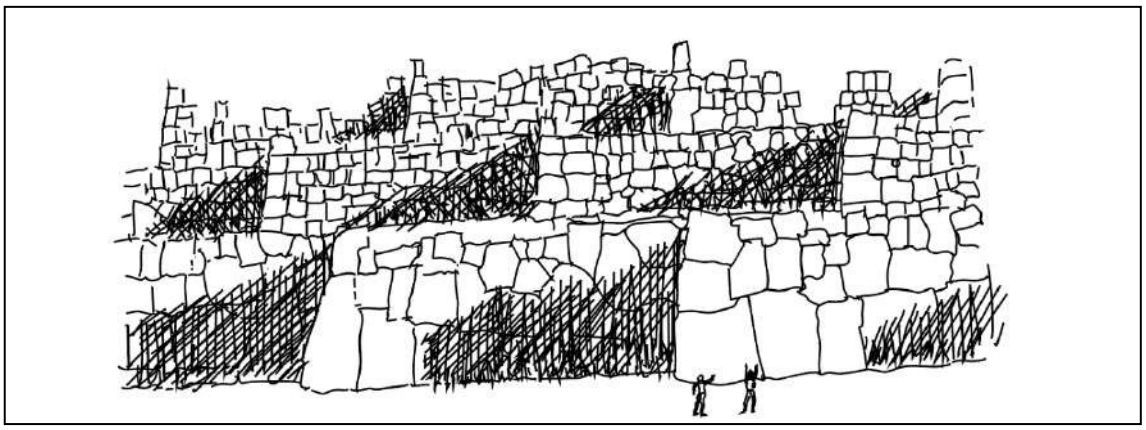
Según Velarde (1978), el imperio de la piedra, su monumentalidad y la aún incógnita manera de labrarla, expuesta en Sacsayhuamán y Ollantaytambo, así como la concepción urbana del Cusco desarrollada por los incas, cierran un proceso continuo de dominio de las terrazas, plataformas, los vanos trapezoidales, la presencia del material como expresión de poder plasmados en los palacios, templos e incluso en discretos lugares alejados del centro administrativo, pequeños pueblos en todo el Imperio.

Diversos factores hacen de Machu Picchu un centro de mucha atención. Su ubicación estratégica, monumentalidad, estética, espíritu sacro, cuyo carácter de recinto

natural desconectado de cualquier jerarquía lo convierten en un objeto arquitectónico de particular autonomía.

Figura 37

Sacsayhuaman



Nota. Arquitectura inca, monumentalidad, solidez y poder.

3.3. Panorama de la arquitectura colonial

En una publicación de 1965, Kauffman afirmaba, respecto a las edificaciones de Huamanga en Ayacucho, lo siguiente:

> ciertos aspectos de la arquitectura incaica no son un fenómeno circunscrito a Huamanga por lo que, probablemente, muchos de los muros considerados en el Cuzco como de legítima prosapia incaica no han sido fabricados durante el periodo que marca el reinado de los emperadores Incas, sino posteriormente, como en Ayacucho, en tiempos posteriores a la Conquista. (p. 3)

Las características incas que se aprecian en las construcciones de estos lugares llevaron a Kauffman a indagar por las circunstancias en que se erigieron estas casonas que, aunque no son numerosas, no dejan de tener importancia especialmente, porque se observan en las principales ciudades andinas del sur.

La tarea desarrollada por Kauffman interesa para la comprensión del devenir de las edificaciones en el proceso de transición al virreinato en el que la idea de una arquitectura mestiza se diferencia de una arquitectura de estilo inca aún prevaleciente en los inicios del período virreinal. Cabe señalar que Kauffman (1965) hace una distinción de las edificaciones que tenían "expresiones de gran pureza estilística y técnica —tan

"incaicas" por su tipo que se hace difícil deslindarlos de las de legítima prosapia prehispánica— y su unión a los conjuntos arquitectónicos españoles no fue estrictamente de fusión como es la arquitectura "mestiza", sino de ensamble o acoplamiento" a diferencia del Coricancha o Santo domingo, por ejemplo, que fueron edificaciones de superposición (p. 9).

Es interesante la distinción que señala Kauffman (1965) porque resalta que es recién en el siglo XVII en que aparece la llamada arquitectura "mestiza" que él considera que más bien se sostiene en la ornamentación que fue acogida por la introducción del barroco de gran influencia en aquellos tiempos y que la "psicología particular peruano-indígena" influyó como expresiones no "incaicas sino folclóricas". Por otro lado, identificar las técnicas de la arquitectura inca que cruzaron el tiempo para supervivir en los inicios de la época virreinal fue una de las motivaciones de nuestro autor, y son el muro, las ornamentaciones y la puerta trapezoidal los elementos básicos de estudio. Desde el punto de vista de este estudio, cobra interés observar los elementos que Kauffman considera para identificar la pertenencia de las edificaciones. Se verá más adelante cómo es que el proceso de mestizaje en la arquitectura se empezó a expresar cuando "los maestros constructores y arquitectos del virreinato peruano adquirieron […] originalidad creadora en la interpretación de las formas tipológicas, constructivas y ornamentales de la época" incluyendo a maestros españoles que ya radicaban en el Perú (García Bryce, 2004, pp. 76-79).

Al respecto, Mujica (2016), citando a García Bryce, hace una analogía de la manera cómo los vocablos quechuas se superponían al castellano sin transformar su estructura (p. 152); es decir, se fusionaba, de acuerdo con Kauffman (1965), y daba lugar a esa nueva manera de concebir la arquitectura, la mestiza por lo menos en los primeros momentos de la transición. Sin embargo, el proceso de surgimiento de la arquitectura colonial progresivamente fue imponiéndose como expresión de poder de los españoles, manifestado particularmente en la arquitectura religiosa, quienes al fundar las ciudades en el territorio conquistado también impusieron los patrones de la arquitectura barroca, una corriente artística que, por sus características, fue utilizada para atraer adeptos al catolicismo:

> La arquitectura religiosa durante el virreinato en el Perú está vinculada a la evangelización cristiana en el Nuevo Mundo. La arquitectura colonial católica que edificaron los españoles en la Ciudad de los Reyes y en otras ciudades del vasto

> territorio del antiguo Tahuantinsuyo, repetía esencialmente modelos hispanos permeados por varias influencias. (Mujica, 2016, p. 152)

Los lugares de adoración de los conquistados fueron reemplazados, literalmente, por edificaciones de la nueva religión, aunque esta práctica también fue realizada por las culturas anteriores como forma de sometimiento. Los centros ceremoniales, así como los espacios emblemáticos como los palacios de los gobernantes incas, debían ser sustituidos por expresiones del nuevo poder.

> La Iglesia de Santo Domingo se erigió sobre el Qorikancha o Templo del Sol, eje sagrado del Tahuantinsuyo desde el cual se direccionaban los demás santuarios […] La Catedral del Cusco se construyó sobre el Palacio de Huiracocha, la Iglesia de la Compañía sobre el Palacio de Huayna Cápac, el Monasterio de Santa Catalina sobre el Acllahuasi o Casa de la Vírgenes del Sol, el Palacio de Pachacútec se transformó en el de Francisco Pizarro y el del Inca Yupanqui en el de Diego de Maldonado el Rico. (Mujica, 2016, p. 177)

Las edificaciones religiosas que se empezaron a llamar iglesias o catedrales cundieron por todo el ya conquistado imperio como manifestación de la presencia del conquistador. La Corona española debía presentarse como la representación de la divinidad y "la idea de unidad política del Imperio español debía basarse en la propagación de la fe cristiana" (Mujica, 2016, p. 152). Su compromiso con la contrarreforma orientaba estas políticas en las ciudades. Las construcciones debían expresar la grandeza divina por lo que la monumentalidad, la exuberante ornamentación y la concepción tipológica de estas encontraban en el barroco el recurso ideal para provocar ese sentimiento de adoración. Velarde (1978) reconoce al factor religioso como uno de los influyentes en la concepción histórica de la arquitectura. El virreinato no solo no fue la excepción, sino que constituyó un poder a través del cual se podía controlar a los conquistados.

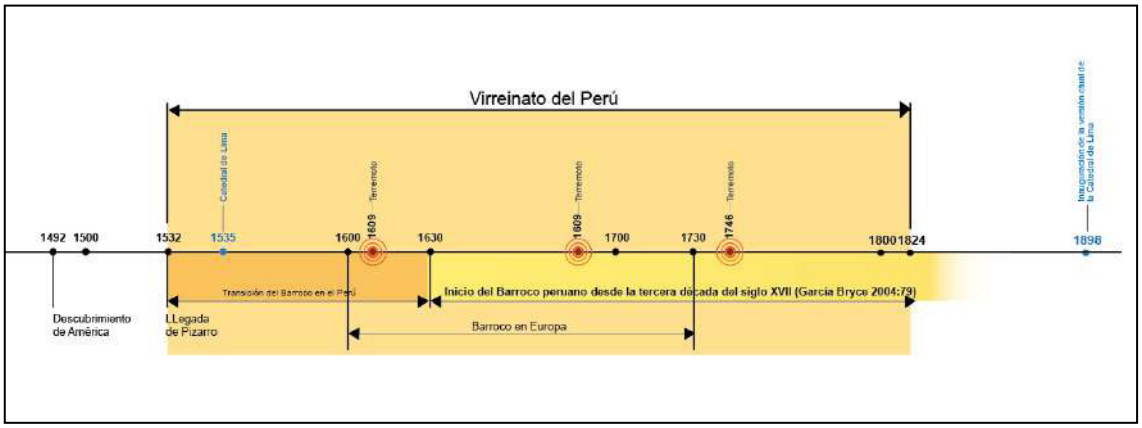
Las iglesias fueron una de las manifestaciones de la llegada de los europeos y ellas fueron parte de la organización de las ciudades que, junto a los palacios o centros del poder político, se encontraban generosas plazas como lugar majestuoso alrededor del cual se jerarquizaba la ciudad. Las propias iglesias tenían sus espacios de formación que eran los conventos, lugares que también tuvieron cierta presencia en el plano arquitectónico, como San Francisco, Santa Catalina, La Merced y otros, como elementos integrados a estas edificaciones. Las casas de los funcionarios que, de acuerdo con su jerarquía

ocupaban diversos espacios de los centros urbanos, también han quedado como referentes de valor arquitectónicos de este período.

Esta manera de concebir la organización de las ciudades fue replicada en diversos lugares del territorio. Lima, Cusco y Ayacucho tuvieron esa atención. La edificación de iglesias en todo rincón del espacio conquistado tenía que ser realizado. Ayacucho es, quizás, el ejemplo más visible de esta preocupación con sus decenas de iglesias en la ciudad.

Figura 38

Línea de tiempo de la arquitectura virreinal en el Perú



Nota. Los terremotos en Lima supusieron una superposición y traslape de estilos en la Catedral de Lima.

3.3.1. Catedrales, conventos, palacios y plazas

La monumentalidad expresada en las edificaciones religiosas fue concebida desde la experiencia europea: “en las catedrales españolas del siglo XVI, lo gótico y lo renacentista confluyeron y, en el siglo XVII, incluyeron el barroco en las fachadas exteriores y en los retablos interiores. Esta característica se manifiesta en las catedrales de Lima y el Cusco, construidas tomando el modelo de la Catedral de Sevilla” (García Bryce, 1980, como se cita en Mujica, 2016, p. 30).

Por supuesto, se suma a la necesidad de la expresión de dominio por lo que importaron los patrones de la arquitectura europea. Sin embargo, como se verá, en la etapa de transición del siglo XVI al XVII, afirma García Bryce (2004), “los maestros constructores y arquitectos del virreinato peruano adquirieron … originalidad creadora en la interpretación de las formas tipológicas, constructivas y ornamentales de la época”. (p. 79)

Este hecho quizás ha sido el resultado de la permeabilización que el mestizaje inducía. Mujica (2016) señala que Juan Tomás Tuiru Túpac, notable alarife (así le llamaban a los arquitectos o maestros de obra de la época) fue el encargado de la edificación de la Iglesia de San Pedro en el Cusco. Esta iniciativa fue a instancias del Obispo Manuel de Mollinedo y Angulo, quien hace el encargo a este talentoso artista que pertenecía a la *panaka* real de Túpac Inca Yupanqui y que tenía una visión integradora con las ya construidas iglesias de la Catedral y la Iglesia de la Compañía (p. 188). Mujica (2016) también reseña un caso similar: la Iglesia de San Sebastián, edificado por el alarife indígena Manuel de Sahuaraura (p. 190).

Desde estas experiencias es que la arquitectura virreinal fue incorporando, de acuerdo con García Bryce (2004), esos elementos con una concepción original en su invención, así como en el aspecto formal y constructivo, los que, también, fueron expresiones inevitables por el uso de materiales propios de algunos lugares, como es el caso del sillar en Arequipa, y las condiciones climáticas que permitían el uso de determinados materiales como el adobe en la costa y la piedra en las zonas andinas. Así, San Cristóbal (1993) afirma que "consiste primariamente en reconocer sin reservas que al menos la arquitectura virreinal peruana a partir del segundo tercio del siglo XVII estuvo en condiciones de ser protagonista primario, privilegiado y autónomo de su propio desarrollo" (p. 164).

Cusco, Lima, Cajamarca, Ayacucho, Puno, entre otras regiones, aparecen como referentes para un estudio estilístico en el que lo cronológico no ayudaría a visibilizar identidades en la forma de estas arquitecturas. La explicación radicaba también en la organización de la orden religiosa que administraba las diversas regiones del territorio y se presume que sus iniciativas para el mapa geográfico no necesariamente coincidían con el mapa de la transformación estilística en el tiempo. Por esta razón, San Cristóbal (1993) considera que el estudio por división en períodos, grupos o escuelas no deja de contribuir a darle consistencia a la identidad de la arquitectura virreinal peruana (p. 181). La Catedral del Cusco trazada en 1560 y terminada de construir en 1649, según Mujica (2016), citando a Velarde, "el poder espiritual y el poder terrenal" un poder que será el referente urbano para las demás iglesias que se construirían en la ciudad del Cusco (p. 185).

El hito como símbolo de poder, en este caso, no solo era en términos de significación espiritual, sino plasmado en la escala física urbana. Con un carácter intencional jerárquico se edificaron las torres, los grandes portales y el muro interno

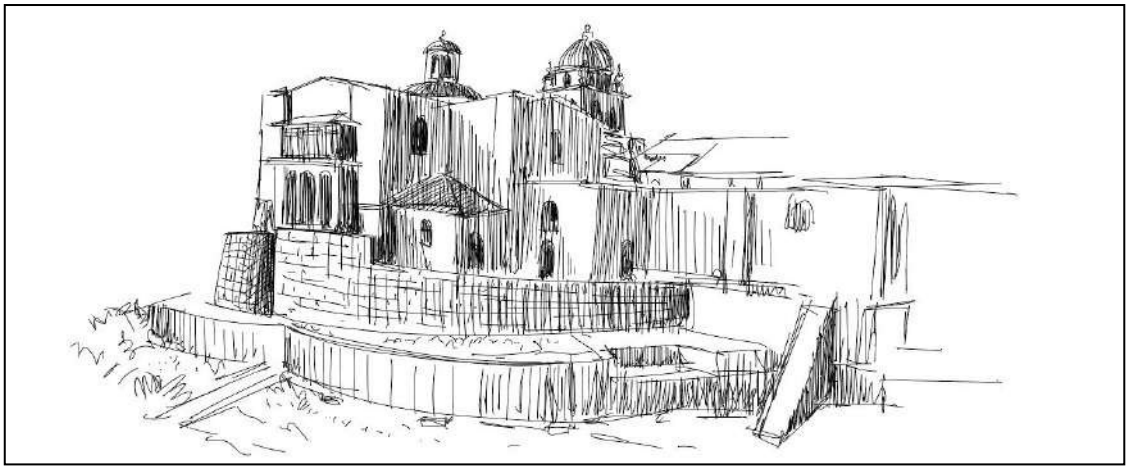
posterior. Estos aparecen como el umbral que hay que cruzar para ingresar al mundo divino. Recordaba Mujica (2016) que el significado del retablo en el exterior de las iglesias que constituían la antesala del ingreso como una reminiscencia de la manera cómo en el rito prehispánico solo tenían acceso al interior de los templos "los sacerdotes y algunos elegidos"; es decir, así se evidenciaba la separación de lo divino de lo terrenal (p. 190).

El interés por sobresalir, incluso urbanísticamente, llevó a los jesuitas a "hacer algo más hermoso que la Catedral", cita que recoge Mujica (2016, p. 188). En ese afán, la Iglesia de la Compañía se erige como una de las más importantes obras de la arquitectura barroca del virreinato. Destaca la autora que la planta de esta edificación sirvió de referente para los templos católicos que se construían en el virreinato. La cruz latina como signo de esta creencia fue recogida para afirmar el carácter sagrado de estos recintos. Por otro lado, enfatiza que tanto la Iglesia de la Compañía como la Iglesia de San Pedro fueron erigidas como elementos de reconciliación con la Catedral. En ese contexto, es que, como ya se mencionó, se le encarga al alarife indígena Juan Tomás Tuiru Túpac la edificación de la iglesia de San Pedro.

En San Pedro, las naves de piedra, las bóvedas de ladrillo, la planta en cruz latina y el retablo de la portada van caracterizando la arquitectura de este periodo (Velarde, 1978, p. 135). Es el caso de la Iglesia de San Sebastián, equiparada a las anteriores y que también fue construida por el alarife indígena Manuel de Shuaraura, refiere Mujica (2016, p. 191). Velarde destaca a esta iglesia como "la expresión más hermosa y ornamental del mestizaje arquitectónico cusqueño de fines del siglo XVII" (1978, p. 150)

La iglesia de Santo Domingo es quizás la más visible físicamente de las edificaciones que manifiestan el dominio de los conquistadores. Según Velarde (1978), "bajo su planta está íntegramente la cimentación y parte de las murallas del Templo del sol […] toda la evolución de la arquitectura cusqueña está simbolizada en este valiosísimo templo" (pp. 146-147).

Figura 39
Emblemático templo de Coricancha sobre el cual se edificó el Convento de Santo Domingo



En otros lugares de la ciudad, se erigieron iglesias en las que la presencia mestiza era más explícita. Parece ser que el radio de influencia de la ciudad se debilitaba para dar paso a la presencia rural e indígena con sus propios recursos, incluso materiales como el caso de la ermita de Santa Ana hecha de adobe, así como en Urubamba, Huaro, Chincheros y otros (Velarde, 1978, p. 151).

3.3.2. Lima, la nueva protagonista

Una vez que se decide instalar el centro de la gobernación del virreinato en Lima, la mirada deja de concentrarse en el Cusco; sin embargo, parece ser que la gran atención que había tenido esta ciudad no se ve repetida en el nuevo lugar. Esto se manifiesta en el peso que adquieren las construcciones de las iglesias en Lima. Quizás los materiales como la piedra no eran fáciles de obtener, por lo que se imponen el adobe y la quincha, y las decoraciones con materiales traídos de Europa o Centroamérica, como azulejos o madera.

El planteamiento urbano se originó a partir del establecimiento de la Plaza Mayor como zona de origen del damero que se extendería dibujando una jerarquía de poder y privilegio. Posteriormente, se establecieron el Palacio de Gobierno, el Cabildo, la Catedral, los centros administrativos y progresivamente la ocupación de las casas por los conquistadores, privilegiados llegados de España, acaudalados, criollos y una gradación social que iba ocupando los márgenes de la ciudad, aunque señala Velarde (1978) “el

señor, el artesano, el sirviente y el esclavo formaban como una densa, suave y pintoresca armonía social" (p. 160).

A partir de esta estratificación urbana, es que la configuración de la ciudad adquiere esa identidad muy característica de Lima. Velarde (1978) refiere que "era como estar en una ciudad musulmana", ver balcones que emergían sobre las fachadas dotando de un aire árabe sumado a las rejas, el colorido de las fachadas, entre otras características, hacían de esta ciudad un lugar muy particular.

La tipología interior a partir de uno o más patios alrededor de los cuales se ubicaban los espaciosos y altos cuartos con corredores y arquerías, especialmente en mansiones. El material de construcción recurrente era el adobe y la quincha, el ladrillo y, excepcionalmente, la piedra; este último más con carácter estético (Velarde, 1978, p. 169). Aplicados en bóvedas, muros gruesos, arcos y portadas que también se ven en la edificación de los templos, El Palacio de Torre Tagle, la Casa de Pilatos, la Quinta Presa, la Casa de Osambela son testimonios de este tipo de arquitectura residencial.

Figura 40

La Casa Osambela en Lima



Nota. Edificación de casonas en adobe y quincha con ventanas largas y rejas a la calle y balcones en madera en la Casa Osambela en Lima.

La Catedral de Lima, en el contexto de la arquitectura virreinal, a diferencia de las iglesias del Cusco, resulta disminuida. No podía competir con la piedra y tuvo que compensar con anchos muros de adobe y ligeras bóvedas de quincha. Velarde (1978) hace hincapié en la "ingenuidad estructural" y le concede a esa "humildad estructural" su

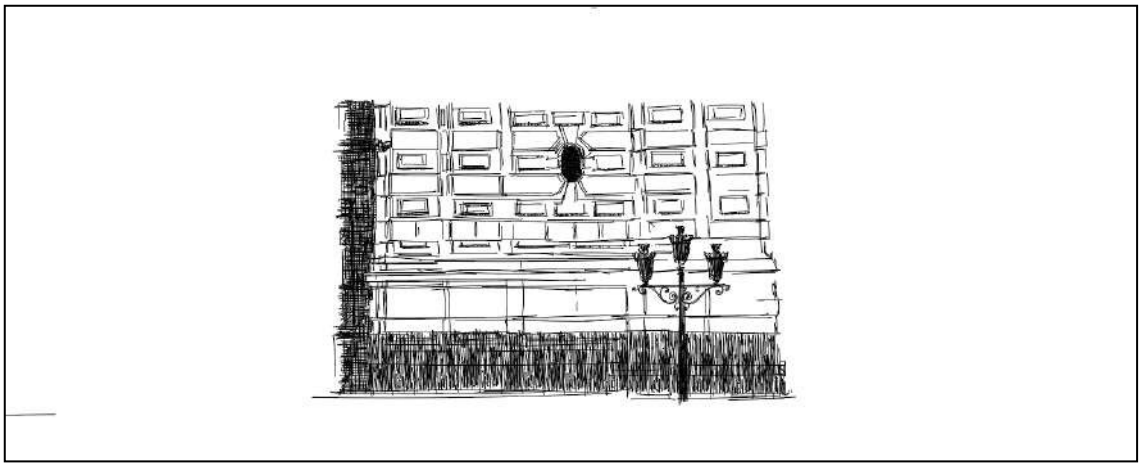
amabilidad, porque pese a la tipología impuesta a la planta jesuítica los constructores locales se las arreglaron para engrosar los muros de adobe, bóvedas de quincha, almohadillados trabajados a mano, pilares de ladrillo, etc. Por otro lado, el templo debía tener una proporción que permita su magnificencia (p. 198).

Los sismos ocurridos en 1609, 1687 y 1746 ocasionaron daños que motivaron sucesivos cambios en los sistemas constructivos, materiales y la multiplicidad de estilos que se "traslapan y superponen", según García Bryce (2004, p. 78). Como se puede apreciar, estos eventos afirmaban estilos y se reafirmaban en los siguientes como una especie de error y ensayo a largo plazo. De acuerdo con García Bryce (2004), los materiales como la piedra y ladrillo usados en las iglesias mayores de la sierra no eran posibles usarlas en la costa, solo excepcionalmente en las portadas en base a piedra canteada y labrada, como en San Francisco y San Agustín.

Repiten estos patrones tanto en la tipología de las plantas jesuíticas como en el uso de materiales, el decorado y tratamiento de las fachadas como de los retablos interiores, de las llamadas iglesias mayores San Agustín, San Francisco, Santo Domingo, San Pedro y La Merced, así como de las menores como Las Nazarenas, Jesús María, La Magdalena y otras.

Figura 41

Detalle del almohadillado en San Francisco, Lima



3.3.3. Las tendencias regionales

Se mencionarán como parte del universo de la arquitectura virreinal a la arquitectura arequipeña como una de las tres más importantes junto a las del Cusco y

Lima, a las que se añadirán las del sur, como Puno y Moquegua, entre otras, y las del norte, como Trujillo y Cajamarca. La utilización del adobe y la quincha en la costa del Perú fue el material privilegiado. Las características geográficas lo condicionaban, incluso desde el Perú antiguo. Como se ha referido, las casonas e iglesias fueron construidas principalmente con este material. Muros y bóvedas fueron resueltos de manera creativa por los alarifes, lo que constituye la llamada arquitectura mestiza:

Es así como el Convento de Santa Catalina resalta como un pequeño conglomerado urbano en el que se impone el uso del sillar, material identitario de la región. Los patios y pasadizos acompañados de arcos sucesivos en su recorrido, así como el color particular, configuran un espacio que se envuelve con los contrafuertes de la piedra blanca. La llamada arquitectura del mestizaje se ve expresada en la decoración libre, como se da en los retablos y en las portadas con tallados planos de características barrocas, un estilo que no es estricto en la volumetría o la espacialidad interior, como es el caso de la trayectoria constructiva de la Catedral de Lima.

La naturaleza puso su cuota en la transformación de la morfología edificatoria. Los fuertes terremotos en Cusco, Lima y el propio Arequipa incidieron para fortalecer las construcciones. Por ello, se usaron bloques de piedra volcánica para fortalecer los muros. Sin embargo, estos también permitieron la expresión plástica por ser un material apropiado, por lo que se incluyeron su moldeado para aplicarlos en bóvedas y cúpulas que le dan al perfil urbano de la ciudad un carácter muy propio. Las iglesias de la Compañía, San Agustín, La Merced y otras de Arequipa mencionadas por Velarde permiten que estas se vean resaltadas por el material de sus cúpulas (1978, p. 287).

Destacan, en los templos del Altiplano, las portadas con sus arcos de piedra con la presencia del santo que, luego, será representado en madera en el interior. No es desdeñable la riqueza arquitectónica de Puno, donde otra vez el material, como en Arequipa, es protagonista del escenario urbano. Lampa “es conocida como la Ciudad Rosada, por el color de sus antiguas casas de adobe y sillar y sus tejas en los techos” (Mujica, 2016, p. 249).

Las numerosas iglesias en Ayacucho quizás compensen sus dimensiones físicas y la sobriedad de sus acabados que, según refiere Mujica (2016, p. 245), fue debido a que en este lugar ya estaban asentados los españoles con la fe católica consolidada, por lo que parece ser que no había necesidad de magnificar las edificaciones. Esa presencia se debía a que, según señala Velarde (1978, p 286), Ayacucho era una suerte de conexión política entre Lima y el Cusco en el virreinato, que se expresaría en la concepción de la Catedral

que adquiere las influencias de las Catedrales del Cusco y Lima. Prosigue el autor destacando siempre que, en la arquitectura de este lugar, está la presencia de la piedra como material y la discreción de su concepción (Velarde, 1978, p 293).

Figura 42

Templo de Santa Teresa, Ayacucho



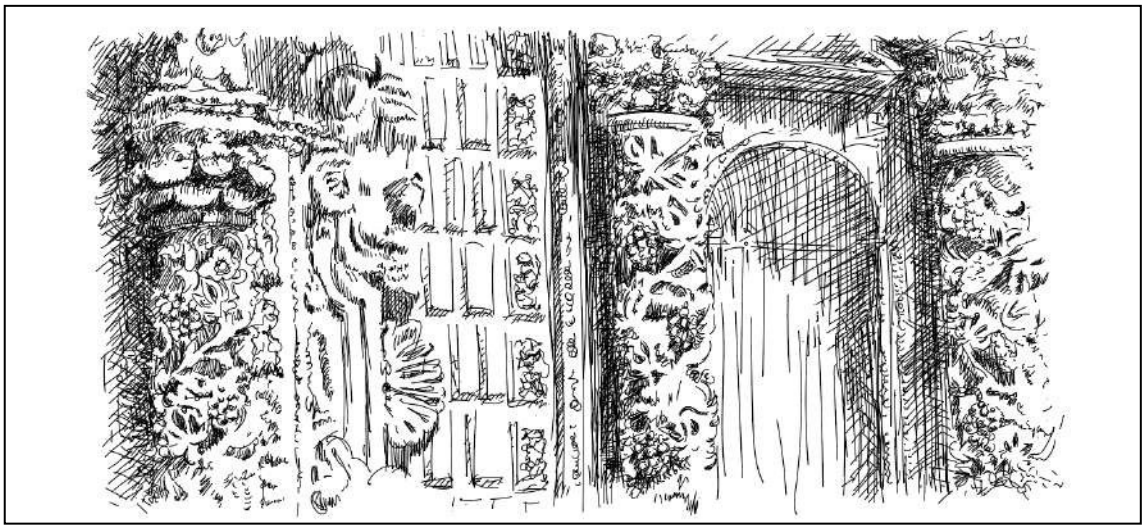
Nota. La discreción de las volumetrías en las iglesias era compensada con la profusa decoración interior: púlpitos, retablos y pinturas. Templo de Santa Teresa, Ayacucho.

Precisamente, el material a la mano como la piedra sirvió para dotar a Cajamarca de un tipo de arquitectura como la Iglesia de Belén y su rica ornamentación en el imafronte a diferencia de las iglesias en Trujillo, donde se aprecia la sencillez de su trazo externo y el uso de material propio de la costa peruana.

Velarde (1978, p. 306) reconoce que la arquitectura de este lugar como otros de la sierra peruana tiene más influencia española que indígena; en el caso de Cajamarca, esa presencia es mayor. Consecuente con sus planteamientos de la influencia del aspecto climatológico, geográfico, geológico y otros, Velarde (1978) no deja de resaltar la cercanía de Cajamarca con la selva peruana y a la costa a la vez, así como la presencia española, en la particularidad que adquiere su arquitectura, como los detalles florales en las fachadas de sus casas que, a pesar de no ser de grandes dimensiones, sí emanan soberbia en sus portadas.

Figura 43

Detalle de portada de la Catedral de Cajamarca



Nota. Flores, hojas, almohadillados en la decoración. Detalle de portada de la Catedral de Cajamarca.

El recurrente detenimiento a observar aspectos centrales de la arquitectura, como sus portales, torres, el tratamiento almohadillado de los muros, los arcos, bóvedas o cúpulas; obliga a no desdeñar otros que, en el caso de Trujillo, se convierten en factores de identidad como las ventanas de reja, que, de acuerdo con Velarde (1978, p. 324), a diferencia de las de Lima, son más elegantes, "grandes, largas y bajas".

Como en lo prehispánico, el adobe y la quincha impone su presencia, y sugiere Velarde (1978) alguna reminiscencia del labrado mochica en sus frontones; sin embargo, es en el interior donde se encuentra la magnificencia de las casas e iglesias, los altares, púlpitos y ornamentaciones interiores. Son destacables en San Agustín, San Francisco, pero llega a la cúspide este asombro cuando Velarde exclama refiriéndose a la iglesia del Carmen: "Allí todo es oro. El templo parece en llamas cuando los rayos del sol entran por sus ventanales … uno de los conjuntos barrocos más notables del Perú" (1978, p. 336).

La arquitectura virreinal de Lambayeque, Ica, Moquegua y Huancavelica solo confirman la sólida presencia de los conquistadores y su unidad con el poder eclesiástico en todo el territorio. Pero, también, quedan evidente los esfuerzos del conquistado por dejar sus rastros en todo este proceso de cambios en el que la arquitectura es una de sus manifestaciones ayudados por las condiciones de las que hablaba Velarde (1978) donde el material y la geografía moldearon el aporte de sus regiones sin dejar de incorporar la

herencia prehispánica, como en Trujillo, Cajamarca o Puno, así como las huellas del mismo proceso, como queda afirmado en el Coricancha, entre otros.

3.4. Panorama de la arquitectura republicana

A diferencia de la arquitectura desarrollada en la época virreinal que fue abrupta e impuesta con la llegada de los españoles y luego su mestizaje en la arquitectura republicana, hubo un proceso de transición que se prolongó hasta los inicios del siglo XX. En esta etapa de transición del virreinato a la república, se mantuvieron algunos tipos arquitectónicos y métodos constructivos, pero también surgieron nuevos sistemas constructivos, así como nuevos materiales, señala García Bryce (1981, p. 93). Citando a Basadre, añade que, en los primeros años de la República, permanecieron la simbología colonial, costumbres, estilos de vida que en el caso de la arquitectura se evidenciaba a través de la casa colonial.

Figura 44

Línea de tiempo de la arquitectura republicana en el Perú

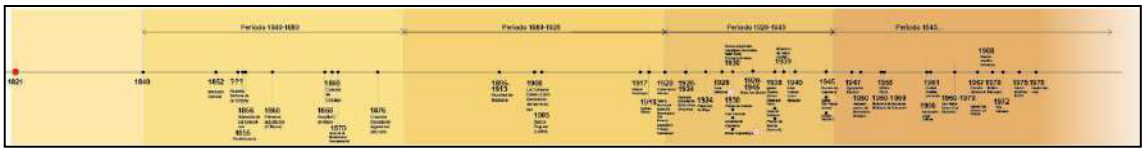
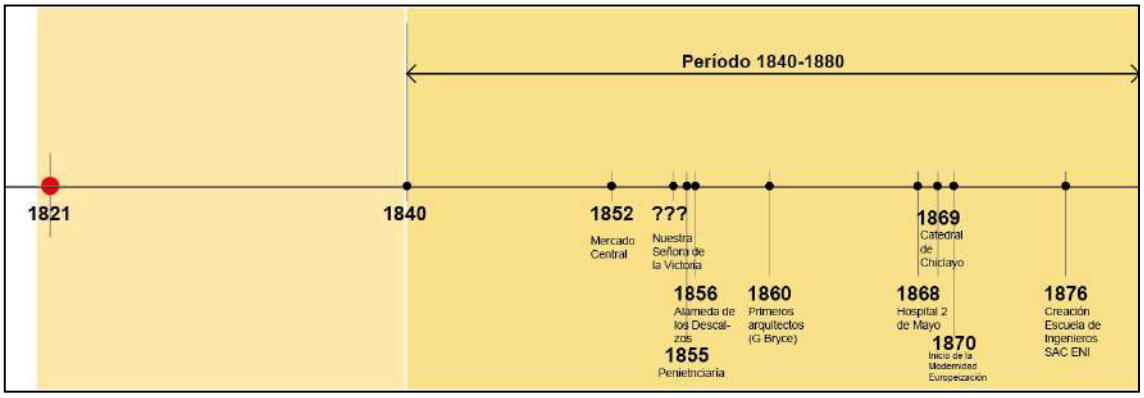


Figura 45

Periodo 1840-1880 de la arquitectura republicana en el Perú



Como es previsible, el centralismo político y religioso hizo que en el resto del país el proceso fuera aún más lento y cuantitativamente más discreto. Es desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX donde se manifiesta “los espacios más representativos

del periodo de consolidación de la República y del impulso sostenido de la modernización de la arquitectura" (Beingolea del Carpio, 2012, p. 7).

En este panorama general, García Bryce resalta tres edificaciones públicas realizadas entre 1860 y 1870: la Penitenciaría (1855-1862), el primer edificio moderno construido con ladrillo y piedra); el Palacio de la Exposición y el Hospital Dos de Mayo (1868-1875), todos en Lima. (García Bryce, 1967, p. 51). Al respecto, Cuadra (1989) menciona también que lo particular que fue asumir esta construcción en un medio en el que la madera y el barro eran los materiales naturales y hubo que "instalar canteras, obreros especializados e instalar una línea férrea de la cantera a la obra" (p. 16).

Las construcciones de iniciativa pública fueron para atender necesidades propias del nuevo estado, como el Mercado Central en 1852, que luego de haber colapsado por un incendio en 1964 tuvo que ser reemplazado por el que se conoce en la actualidad, la Alameda de los Descalzos y otros, mientras algunas iglesias seguían edificándose en ciudades como Chiclayo (1869), Arequipa, Callao. Sin embargo, en el plano urbano no existía planificación para la vivienda popular.

La atención a la planificación urbana con una mirada a la vivienda masiva se vería más adelante recién con un sentido sistemático a partir de las propuestas fundacionales del Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM). La edificación de las casas de iniciativa de los estratos altos continuó en esta transición que progresivamente fue dejando las formas virreinales, como el uso de los balcones cerrados que, posteriormente, por decreto fue prohibida su construcción en 1872 por considerar que era un peligro García Bryce (1980, pp. 97-98). Hacia finales del siglo XIX, prácticamente se había establecido "la desaparición definitiva, de la centenaria tradición de la casa colonial con zaguán, patios, y específicamente en Lima, balcones cerrados…", luego que las fachadas sufrieron una transformación de cara a la modernidad, refiere García Bryce (1980, p. 20).

3.4.1. Transición, escena política, cimientos de la academia (SAC ENI)[13]

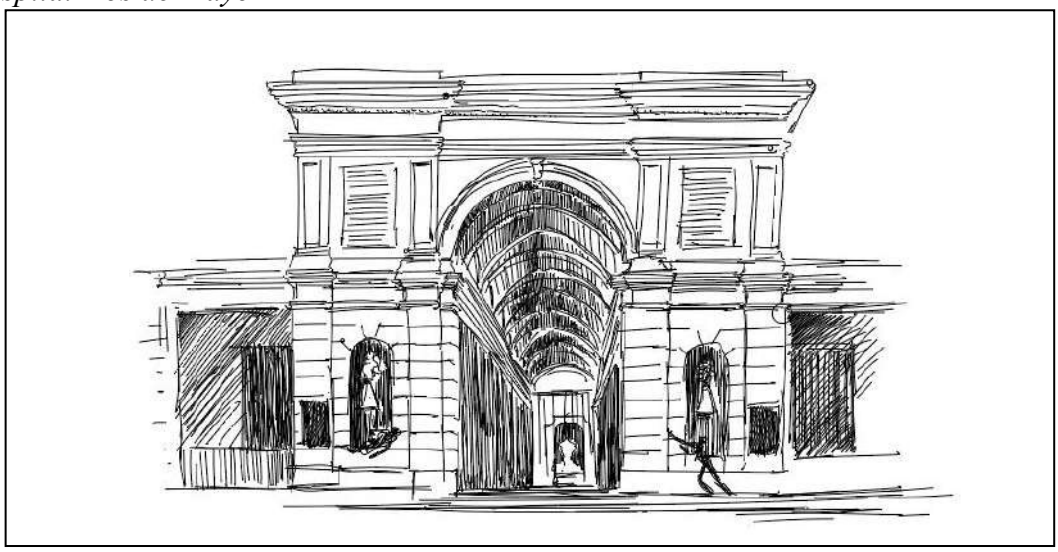
La pérdida de influencia de las corrientes españolas en favor de las francesas e italianas provoca nuevos aires en la arquitectura, como las fachadas neorrenacentistas y el influjo del eclecticismo, parece haber ocurrido como consecuencia de la búsqueda de un desarraigo de la herencia colonial que, refiere García Bryce, se trasladó también fuera de la capital:

[13] Sección de Arquitectos Constructores (SAC), Escuela Nacional de Ingenieros (ENI)

> El abandono de las formas tradicionales -el caso del balcón en Lima. La bóveda en Arequipa-, la transformación de las fórmulas de fachada y la influencia de lo italiano, el francés o lo inglés le restaron hasta cierto punto originalidad y carácter propio a la arquitectura, constituyendo una de las más perceptibles manifestaciones del proceso de "europeización". (García Bryce, 1980, p. 99)

La vigencia de la arquitectura religiosa que fue de más de tres siglos empezó a ser rechazada y devino en favor de lo neoclásico. Lo sagrado y lo religioso dio paso a la desacralización de la arquitectura del siglo XX (Mujica 2016, p. 275) en la medida que el culto a Dios viró al culto a la patria.

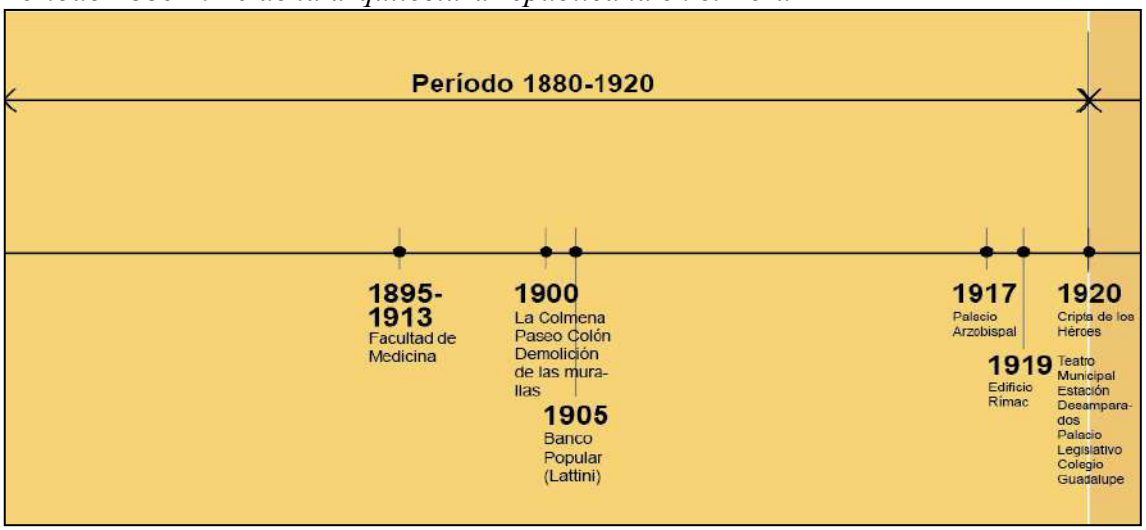
Figura 46
Hospital Dos de Mayo



La construcción de la Penitenciaría, (1855-1862) hoy demolida, así como el hospital Dos de Mayo han quedado como representativos de los cambios en esta transición junto a la Casa de la Moneda, la Escuela Militar de Chorrillos, el hospicio Santa Sofía (hoy Politécnico José Pardo). La creación del Parque de la exposición y la construcción del Palacio de la Exposición durante el periodo de José Balta suman a esta transformación de la ciudad con influencias del uso de materiales en el ámbito internacional como el hierro y el vidrio.

Figura 47

Periodo 1880-1920 de la arquitectura republicana en el Perú



La bonanza provocada por la explotación del guano en la que emergieron propietarios con una prosperidad económica generó un tipo de casa que ostentaba esa condición social por su extensión, tipología y ubicación: el rancho. La Guerra del Pacífico, como hecho significativo en la vida nacional, insufló iniciativas para la reconstrucción, algunas primeras obras conmemorativas y otras relacionadas con la nueva configuración de la ciudad como la demolición de la Murallas de Lima (1900) que, refiere García Bryce (1981, p. 108), simboliza la transformación de Lima. Sin embargo, también marca una nueva etapa que deja atrás la apariencia colonial aún presente durante Castilla y Echenique.

Junto a este proceso es necesario resaltar también el surgimiento de la academia. García Bryce (1981) indica que hacia 1852 un grupo de ingenieros europeos organizaron la Comisión Central de Ingenieros Civiles. Más tarde, se fundaría la Escuela Especial de Ingenieros de Construcciones Civiles y Minas que formó profesionales que empezaron a reemplazar a los constructores tradicionales. Junto a ellos, se incorporaron los arquitectos que enseñarían en la nueva Escuela de Ingenieros en 1876 (p. 103).

La influencia francesa y del academismo de la Escuela de Bellas Artes de París tuvo su efecto en edificaciones como la Facultad de Medicina, la Cripta de los Héroes y el Palacio Legislativo.

En estas circunstancias, García Bryce critica "la falta de corrección en la aplicación de las normas de composición", pero a la vez comprendiendo el numeroso encargo de obras a constructores poco preparados debido al reducido número de profesionales formados en arquitectura (1980, p. 123). No deja de tener importancia resaltar algunos nombres como Ricardo de Jaxa Malachowski, Gonzalo Panizo, Rafael Marquina, Claudio Sahut, De Lattini, Harth-Terré y otros, todos ellos autores de edificaciones como la ya mencionada estación del Ferrocarril Central, de Desamparados, el Palacio Legislativo, la tienda Oechsle en la Plaza de Armas, el Colegio de Nuestra Señora de Guadalupe, el Teatro Segura, el Teatro Colón, el edificio del Banco Popular, etc.

Malachowski llegó también para encargarse de la Sección de Arquitectos Constructores de la Escuela Nacional de Ingenieros SAC ENI con un manual bajo el brazo *Teoría de la Arquitectura*, que detallaba la gramática de la arquitectura. Sin embargo, en los orígenes, la formación de los arquitectos estaba impregnada por la dependencia de la ingeniería. Pese a los esfuerzos de Malachowski, Marquina y Velarde en 1932 no se pudo concretar la pretendida idea del carácter artístico de la arquitectura, algo que empezó a plasmarse años después en el contexto de la reforma universitaria que permitió la llegada de profesores como Luis Miró Quesada, Paul Linder, Fernando Belaunde, así como la metodología desarrollada en la Bauhaus; sin embargo, parece ser que, incluso, los cambios posteriores no han sido suficientes para establecer con claridad el deseo de "sustraer la formación del ámbito tecnológico para llevarlo al campo del arte", subraya Beingolea del Carpio (2012, pp. 41-44).

El fin de la guerra con Chile impulsó la reconstrucción que motivó la intervención urbana de influencia europea con calles anchas del tipo "boulevard" con la idea de que a través de las conexiones de estas avenidas (hoy la Colmena y Paseo Colón) con las plazas donde se erigían los monumentos al combate de 2 de mayo, el monumento a Francisco Bolognesi, la proyectada plaza San Martín. De esta experiencia, se dice que la herencia colonial no fue tomada en cuenta en las casas de la alta burguesía.

La transformación de la casa colonial se manifestó también en las regiones. Es en ese contexto (1895-1913) de cierta estabilidad con sucesión continua de gobiernos civiles en que se construyen los antes señalados edificios de la Facultad de Medicina, la Cripta de los Héroes, el Teatro Municipal y la Estación de Desamparados (García Bryce, 1981, p. 121)

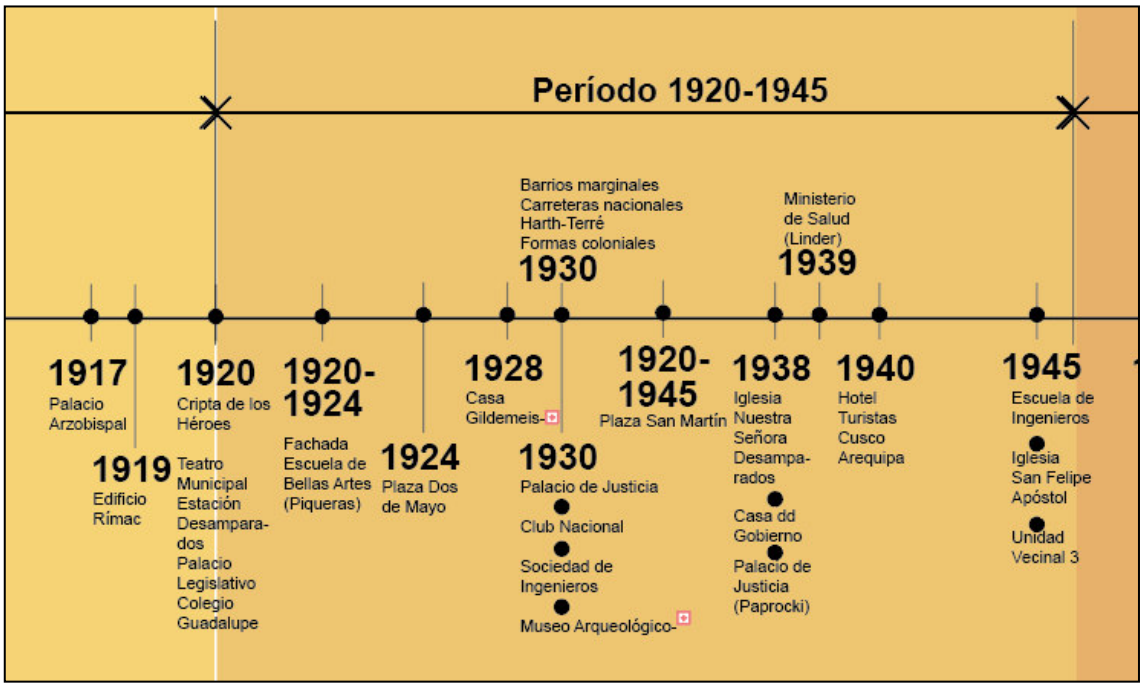
En la europeización, el Art Nouveau tuvo mucha incidencia entre 1910 y 1920, año en que se extinguió. Quedó como testimonio el acabado de los capiteles en el Teatro Segura, la casa Barragán, la fachada del estudio Courret, entre otros, en sus ventanas, puertas, vitrales, rejas, etc. Este estilo alcanzó algunas ciudades del interior, como Chiclayo, Lambayeque, Trujillo y Arequipa; en general, su presencia fue discreta.

3.4.2. Un periodo significativo

Un cambio significativo en la correlación comercial donde la presencia de los Estados Unidos empieza a ser más relevante frente a la de Inglaterra. Junto a este fenómeno, en el campo de la arquitectura, el sector privado edifica bancos, sedes comerciales, mientras el Estado dotaba de infraestructura vial nacional y local (av. Venezuela y av. Arequipa) con la llegada del automóvil. Se suma a esto la aparición de los barrios marginales que empezarían a constituirse en la nueva problemática que atender al ser parte de la dinámica económica que la modernidad le tiene reservada.

Figura 48

Periodo 1920-1945 de la arquitectura republicana en el Perú



Hacia 1890, apunta García Bryce (1985, p. 131), se dan medidas en las que se proscriben el adobe y la quincha como materiales de construcción. Es a partir de 1920

que se generaliza el uso del concreto armado que, para las construcciones de envergadura, tuvo, como era previsible, impacto estilístico y artístico que significaría el paso definitivo a lo moderno por lo menos en la inversión en proyectos institucionales y comerciales, así como de infraestructura. Así, los edificios de la Compañía de Seguros Rímac, el Palacio de Justicia, el Club Nacional, entre otros, fueron la expresión del cultivo del estilo Beaux Arts.

Figura 49
Palacio de Justicia



En este conjunto de realizaciones, la Plaza San Martín se constituye en una de las más importantes desde el punto de vista urbanístico al tratar el propio espacio que le da sentido a su función, así como al conjunto de edificios que lo rodean acompañados de los portales y edificios simbólicos, como el Club Nacional, el Teatro Colón, el Hotel Bolívar (García Bryce, 1985, pp. 132-135). No se hace mención a la arquitectura de la vivienda en los sectores marginales que, por lo menos, un gran sector ocuparía las casas de adobe y quincha que iban dejando sus antiguos dueños que ahora migraban a los balnearios u otros sectores de la ciudad con mejor infraestructura.

Pero la añoranza hispana se ve reconfortada con el *Spanish Revival*, un estilo que venía utilizándose en los Estados Unidos que luego se aplicaría, según recuerda García Bryce (1985), en el centro histórico, los que serían los antecedentes del estilo neocolonial y que luego fue acogido para las casas de sectores medios y altos de Lima. Lo neocolonial (1910-1920) ya adquirido por Marquina y Malachowski se asienta en este periodo. La fachada del Palacio Arzobispal diseñada por Malachowski, dice Cuadra (1989), que es de las primeras manifestaciones del neocolonial en la que se expresaría la tendencia de base

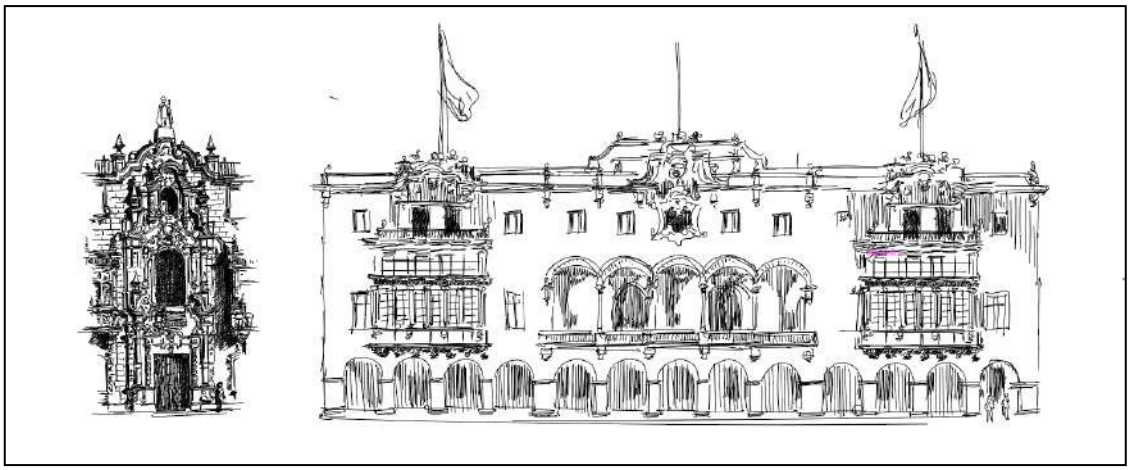
academista: “refleja el uso de reglas de composición académicas, que no tenían que ver mucho con lo colonial” (p. 26).

En este contexto, también, aparece la tendencia a utilizar elementos decorativos prehispánicos. Manuel Piqueras interviene la fachada de la Escuela de Bellas Artes (1920-1924) con esta corriente que se denominaría el “neoperuano”; Piqueras intensifica esta propuesta con el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Sumado a esto, el edificio de la Municipalidad de Lima (1939-1944) diseñada por Harth-Terré y Álvarez Calderón son considerados como grandes ejemplos del neocolonial. (Cuadra, 1989, p. 28). Es a fines de 1930 que Harth-Terré retoma elementos de la colonia, incaicos y preincaicos de la misma forma. Tanto Sahut como Malachowski presentan proyectos de esta tendencia con motivo del concurso para el Museo Arqueológico Larco Herrera (García Bryce, 1981, p. 143).

Ambas corrientes, lo neocolonial como la indigenista conviven en los cuadros de los pintores indigenistas y en el neoperuano, en la arquitectura comercial, residencial, institucional, hoteles como el de turistas del cusco, los palacios municipales de Lima y Miraflores. Velarde, Harth-Terré, Morales, Marquina proveyeron de las bases teóricas, levantamientos de monumentos y la impartición de conocimientos en el Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros, sin dejar de mencionar que, como es natural, las ordenanzas municipales que buscaban sostener la identidad de las edificaciones en el centro histórico contribuyeron también a afirmar esta influencia neocolonial.

Figura 50

Fachada del Palacio Arzobispal y del Palacio Municipal



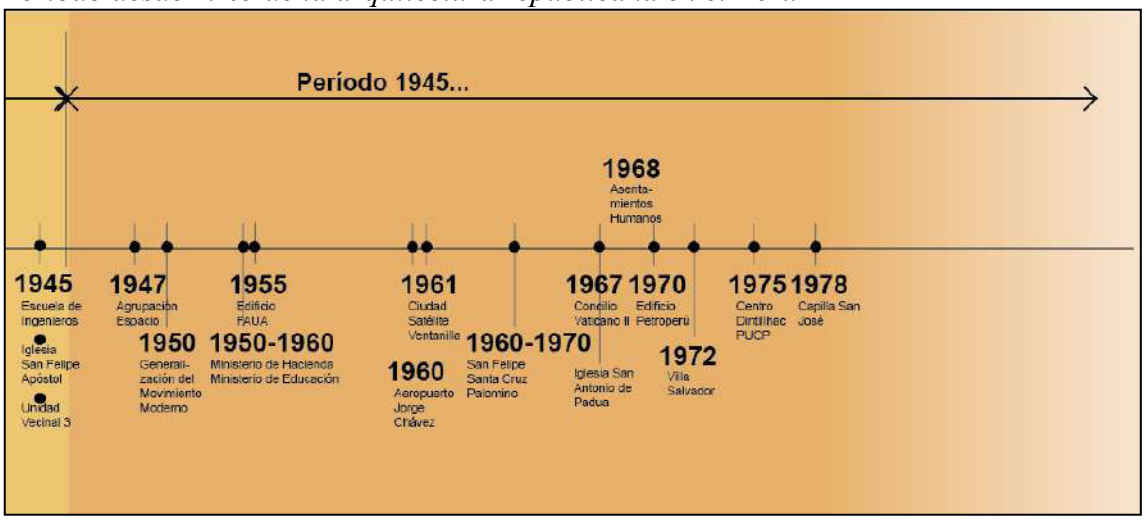
Nota. A la izquierda, frontis de la fachada del Palacio Arzobispal, a la derecha, fachada del Palacio Municipal.

3.4.3. La nueva transición y el impulso de la modernidad

Entre 1940 y 1945, se produciría la transición de la arquitectura neocolonial a la arquitectura moderna. Es Enrique Seoane el representativo de este proceso. El hecho de que las clases acomodadas dejaran el centro de la ciudad, cuyas casas fueron tomadas en alquiler por familias más modestas, permitió que se pueda conservar los predios en las condiciones originales. La altura de las edificaciones fue discreta y su uso principal de tipo comercial.

Figura 51

Periodo desde 1945 de la arquitectura republicana en el Perú



En 1939, se alza el Ministerio de Salud Pública con la tendencia vertical promovida por la arquitectura norteamericana. En esos mismos años, se levanta la iglesia, con características modernas y el uso del concreto armado, Nuestra Señora de los Desamparados en la avenida Venezuela.

La fuerza de la arquitectura internacional, así como las propuestas vanguardistas de la planta libre, el manejo del espacio interior-exterior, la transparencia, la sensación de ligereza otorgada por los nuevos materiales y la concepción del "espacio mínimo vital". como expresión del carácter funcionalista, fue sentida por la generación de arquitectos como una posibilidad de cambio importante. Así, en 1947, se propala el Manifiesto de la Agrupación Espacio en una postura frontal con lo renacentista y lo colonial que coincide con la reforma de la enseñanza de la arquitectura en el Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros. Al respecto, señala García Bryce (1981), que la falta de rigor no contribuyó positivamente en el desarrollo de la arquitectura moderna (p. 154):

> el nivel promedio de la calidad de la arquitectura comenzó a descender notablemente, fenómeno este que se ha acusado especialmente en la arquitectura hecha por empíricos o profesionales no arquitectos. En los periodos precedentes, existía una cultura arquitectónica que alcanzaba a estos y permitía; mediante la aplicación de normas de composición y diseño muy elementales y que obedecían a una suerte de sentido común arquitectónico, elevar edificios técnica y estéticamente aceptables … esta tradición comenzó a debilitarse hacia 1920-1930 y, desde 1950 en el caso de Lima, ha entrado en una franca decadencia. (García Bryce, 1981, p. 155)

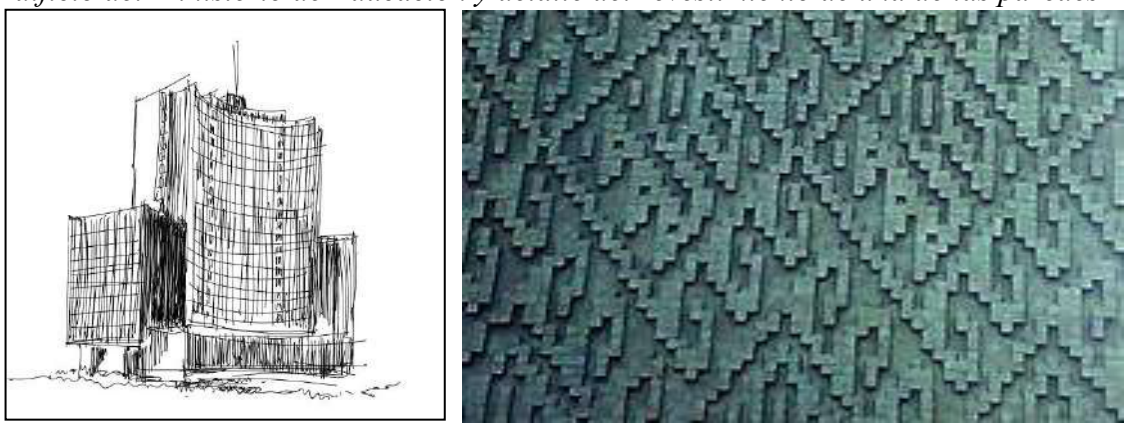
Quizás había más de emoción que de razón en la propuesta de la Agrupación Espacio en la medida que la repercusión fue sobre todo en el campo de la arquitectura pese a la presencia de algunos pintores y poetas, pero mayoritariamente conformada por arquitectos, hizo que se convirtieran en la cara visible de la Modernidad de la arquitectura, subraya Mujica (2016, p. 287).

Desde inicios de 1950, el movimiento moderno cobra impulso. Representativo de estos años es la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.
La geometría, la regularidad de la repetición de los elementos, el "muro cortina" son los recursos expresivos de esta arquitectura que se erigió por iniciativa privada. Obras como el Ministerio de Educación de Seoane, las Grandes Unidades Escolares. el Ministerio de Hacienda confirieron cierto grado de monumentalidad a las edificaciones impulsadas por el Estado.

La monumentalidad del edificio del Ministerio de Educación (1955) buscaba simbolizar la prosperidad económica, así como la intención de Seoane de dejar indicios que refieran a lo nacional, aplicando decoración con elementos de formas prehispánicas que fueron absorbidos por la escala de la edificación, comenta Cuadra (1989, p. 30).

Figura 52

Edificio del Ministerio de Educación y detalle del revestimiento de una de las paredes



Nota. Edificio del Ministerio de Educación (izq.). A la derecha, detalle del revestimiento de una de las paredes. Imagen. Fragmento tomado de la portada del libro de José Bentín *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas*.

La irrupción, desde los años 40, de las barriadas ubicadas en los alrededores de la ciudad tejieron un nuevo ordenamiento de esta. Múltiples desplazamientos se empezaron a producir y afirmaron "enclaves", dice García Bryce (1981), de la alta burguesía limeña, especialmente en San Isidro y Miraflores (p. 157). La vivienda fue percibida como objeto de interés por parte del Estado. La construcción de las unidades vecinales pretendió atender estas necesidades provocadas por el crecimiento de la población. La concepción integral de sus programas no armonizó con las posibilidades reales de los futuros habitantes; es decir, no resolvió el acceso a este servicio. La Unidad Vecinal n.°3 (1946) es un ejemplo de esto. Cuadra menciona que la Agrupación Angamos (1948) y el Conjunto Habitacional Palomino (1968) pretendieron cubrir un estrato más diferenciado, lo que configura una nomenclatura sociológica también diferenciada: barrio obrero, unidad vecinal. conjunto habitacional, conjunto residencial (Cuadra, 1989, p. 53).

En 1965, se desarrolla el Proyecto PREVI (Proyecto experimental de vivienda) como una forma de expresar la preocupación del estado por mejores condiciones en la vivienda popular. PREVI fue un proyecto que convocó la atención de importantes proyectistas internacionales. El experimento no culminó. Hoy sigue siendo un motivo de estudio en el ámbito académico. Hacia 1972, emerge Villa Salvador, un asentamiento que se originó por iniciativa de la población urgida de vivienda: "fue fundada por el gobierno militar reformista de Juan Velasco" (Cuadra, 1989, p. 57).

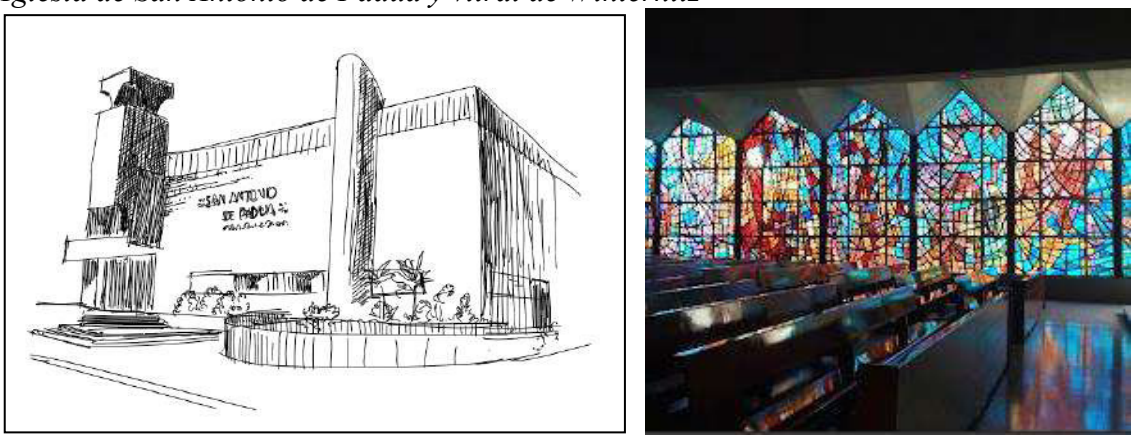
Cobra interés, también, ver lo que sucede en la arquitectura religiosa. Esta se ve influida de la Modernidad. Había que cambiar el discurso virreinal y adaptarse sin dejar

de lado ese espíritu por lo sacro que seguía en el pensamiento por el pasado imperial. Mujica (2016) busca los enlaces del carácter sagrado heredado con la nueva orientación de la Iglesia Católica en una forma de separar el culto reservado a Dios de la veneración a los héroes muy enraizado en los primeros años del fin de la guerra.

En este contexto histórico, se desarrollan proyectos desde la iglesia de Los Desamparados, La Capilla Santa Úrsula (1950), San Felipe Apóstol (1945), San Antonio de Padua (1968), Santa Rita de Casia, Iglesia de la Santa Cruz, Iglesia de Ciudad Satélite de Ventanilla, Capilla San José en La Victoria, Iglesia de Nuestra Señora de la Reconciliación luego las más recientes como la Capilla de la Piedra. Muchas de ellas respondieron a la invocación del nuevo horizonte promovido por el papa Juan XXIII durante el Concilio Vaticano II (1959) que, en el plano del diseño arquitectónico, "…propició un retorno a la sencillez y a los contenidos simbólicos de la iglesia cristiana en sus inicios" (Mujica 2016, p. 308).

Figura 53

Iglesia de San Antonio de Padua y vitral de Winternitz



Nota. Iglesia de San Antonio de Padua, Jesús María (izq.). A la derecha, vitral de Winternitz en el interior de la iglesia. Fuente: Facebook de la Parroquia San Antonio de Padua

En una digresión histórica, se podría decir que, junto a estas nuevas propuestas, en la arquitectura, tuvo su momento protagónico el trabajo de Adolfo Winternitz con la incorporación del vitral en algunas de estas edificaciones de la modernidad. La Iglesia de San Antonio de Padua es un ejemplo de esta conjunción artística.

Surgen los edificios de gran altura, el uso del concreto armado, el vidrio. En 1970, se construye el edificio de Petroperú y, en 1975, el Centro Dintilhac de la Universidad Católica.

Sobre finales del siglo XX e inicios del XXI, se suceden múltiples edificaciones públicas importantes, como la nueva sede de la Biblioteca Nacional, el Gran Teatro Nacional, el edificio del Banco de la Nación, etc., y otros de iniciativa privada como el edificio del Interbank, BBVA, diversas torres de oficinas y hotelería como Westin, Central Tower Lima, etc.; de la misma manera, se produce el *boom* en el sector inmobiliario, y se observa una preocupación, aún discreta, por la estética de estas edificaciones.

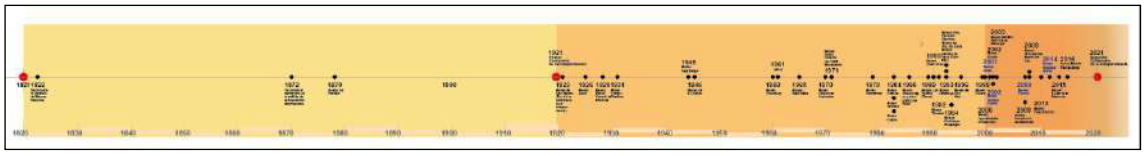
Desde los hallazgos en Sicán, Sipán, la iniciativa estatal incrementó la edificación de museos en diversas partes del país, aspecto que se verá más adelante en este estudio.

3.5. Arquitectura de museos nacionales de 2000 a 2020

Ya se había señalado que, en 1822, un año después de declarada la independencia nacional se propuso la creación de un Museo Nacional (Mincul, 2021, pp. 6-7); posteriormente, esta iniciativa tuvo diversos momentos de posibles concreciones con la participación de personajes, como Rivera y Ustariz, Uhle, Tello, Rafael Larco, Luis E. Valcárcel. Lumbreras, Jiménez Borja, entre otros. Este proyecto recién se haría realidad en 2020, fecha en que se culminó la edificación ubicada en el distrito de Lurín.

Figura 54

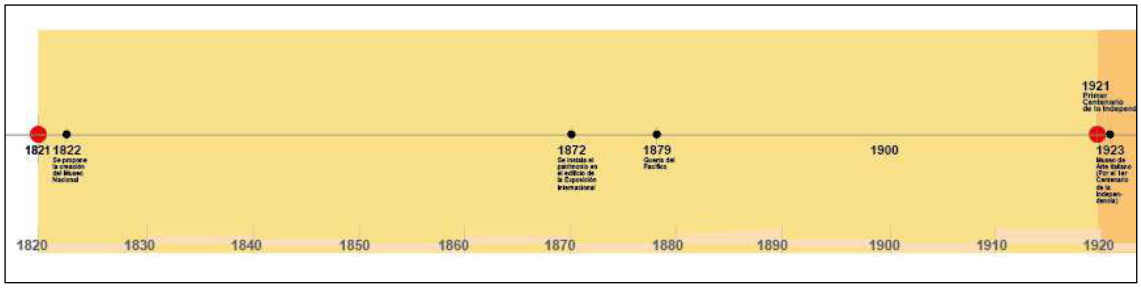
Esquema general de la línea de tiempo de la creación de museos en el Perú desde 1821 hasta 2020



Nota. Elaboración propia con datos del sitio web del Ministerio de Cultura del Perú

Figura 55

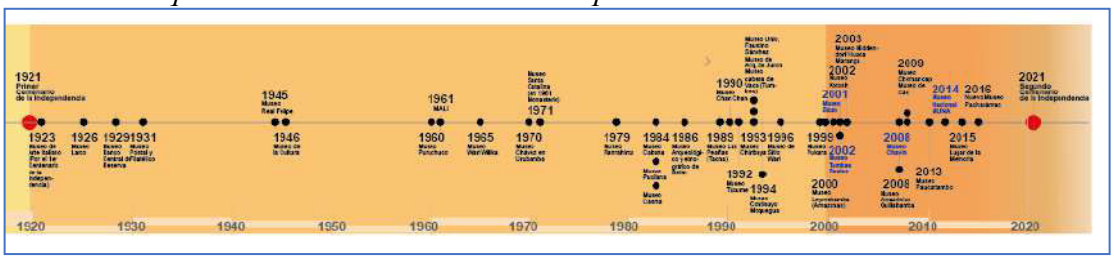
Detalle del esquema: 1.° Centenario de la Independencia



Nota. Detalle del esquema: 1.° Centenario de la Independencia

Figura 56

Detalle del esquema: 2.° Centenario de la Independencia



Nota. El esquema visualiza el énfasis de construcciones vinculadas al patrimonio en determinados períodos. Elaboración propia

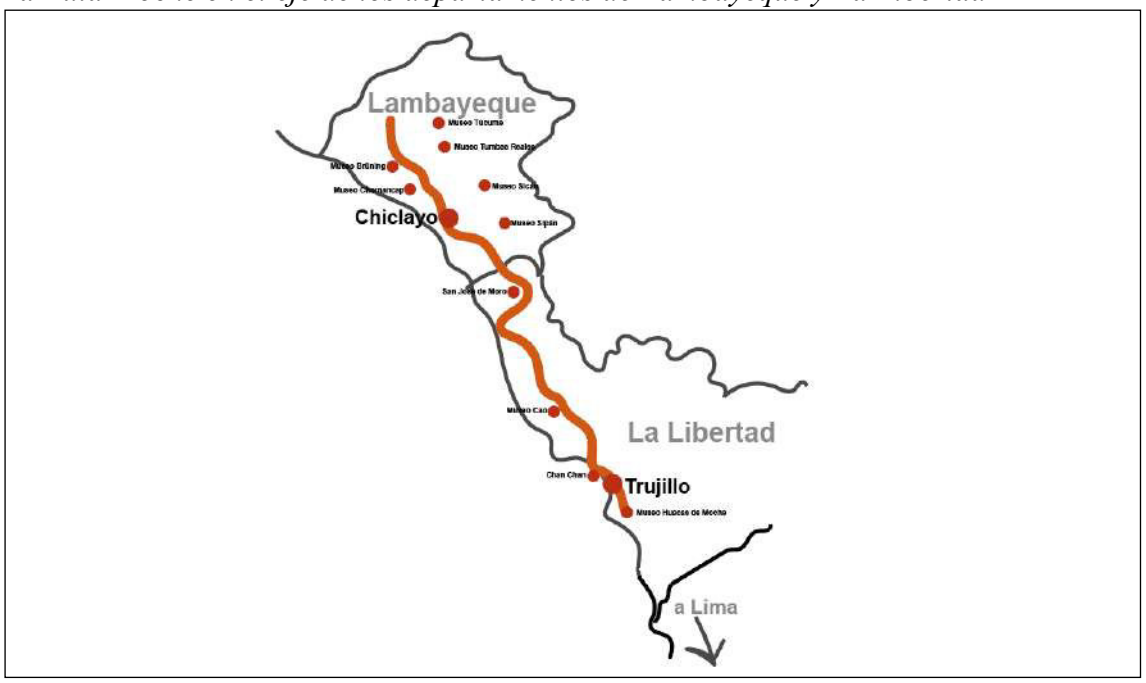
3.5.1. Desenterrando para preservar

Se señala que el descubrimiento de las Tumbas Reales del Señor de Sipán en julio de 1987 tuvo un impacto mediático de gran envergadura. Las sucesivas investigaciones alrededor de este hecho dieron lugar a la creación de una atmósfera nueva en la historia de las culturas prehispánicas. Nuevas conexiones geográficas de la cultura Mochica empezaron a cobrar presencia frente a las ya existentes en las Huacas de la Luna y del Sol en Trujillo. Lambayeque se convertía en nuevo centro de atención al comprobarse que las representaciones que se habían observado en la cerámica eran hechos de la realidad. Los vestigios ahí descubiertos, que eran parte de una Cultura que había tendido su influencia en grandes extensiones del territorio prehispánico, tenían escrito iconográficamente su historia. Las características de la sociedad Moche se veían comprobadas en los distintos lugares que se iban explorando. La arquitectura, la iconografía, los tejidos, las obras de arquitectura e ingeniería, la cerámica, la orfebrería, la tecnología en el tratamiento de los metales y la verificación de escenas significativas de la vida política, militar, así como del ritual y la propia actividad diaria del hombre Moche, daban señales inequívocas de que se estaba ante una cultura sólidamente organizada con elementos de identidad expresados en los distintos lugares, donde se ejerció la presencia del poder Moche.

En la actualidad, la configuración de la llamada Ruta Moche, desde el punto de vista arqueológico y arquitectónico, expresa una unidad basada en el uso de los materiales (adobe, caña), la decoración, uso de colores, iconografía, los temas, la morfología y la monumentalidad (pirámides). Todas estas características se manifestaban en toda la región de manera unitaria como signos de una sociedad políticamente organizada.

Figura 57

La Ruta Moche en el eje de los departamentos de Lambayeque y La Libertad



Nota. Esquema basado en esquema de Gesler Cueva. Fuente. Facultad de CCSS de la Universidad de Trujillo

En general, los nuevos hallazgos en diversos lugares del país solo servían para alentar los afectos regionales. No se vislumbraba una perspectiva nueva. Las decisiones políticas en el plano económico seguían teniendo peso en el carácter extractivo primario. No se percibía el interés por cambiar la visión del país por una economía diversificada. Recién, en 2016-2018, se empieza a plantear, aunque de manera declarativa, la posibilidad de incorporar al sistema productivo los servicios relacionados con el potencial del patrimonio nacional y que, quizás, se podría afirmar que esas propuestas se formalizarían con el establecimiento de las Políticas Culturales aprobadas en 2020.

La cultura de conservación del patrimonio, después de la primera iniciativa del Museo Nacional, recién empezó a tener atención cien años después de la independencia. Antes, en 1872, se procede a instalar el patrimonio en el edificio de la Exposición Internacional de Lima (MALI, 1961).

3.5.2. Búsqueda de la memoria milenaria

En 1923, la comunidad italiana donaría en el centenario de la independencia el edificio del actual Museo de Arte Italiano. Es a partir de estos años que se suceden diversas iniciativas para la creación de museos (Ministerio de Cultura, 2022): Museo Larco (1926), el Museo Postal y Filatélico (1931), el Museo de la Cultura Peruana (1946) en un edificio expresamente creado para ello, así como el Museo Puruchuco, hoy denominado Arturo Jiménez Borja (1960); se formaliza la creación del MALI (1961) en la misma edificación de la Exposición. Sobre los años 65-70, se edifican algunos museos en algunas provincias del país. Más adelante, en los 80, se crean museos en Cabana y Casma y, luego, Pucllana en Lima (1984), el museo Las Peañas en Tacna y el Museo Arqueológico y Etnográfico del Conjunto Monumental Belén en Cajamarca; varias de ellas fueron instaladas en edificaciones ya existentes.

En 1992, se construye el Museo de Túcume en el lugar del mismo nombre, un complejo que, pese a albergar personajes importantes como el del último representante en este lugar de la élite inca, así como el estar rodeado de una numerosa cantidad de pirámides (26) que manifiestan su gran influencia, cede a las expectativas que concita lo hallado en Huaca Rajada. Sin embargo, el museo logra ser erigido conservando la riqueza patrimonial del sitio. Cabe destacar que los materiales de su construcción son los tradicionales del lugar; adobe, caña, estructura a base de horcones de algarrobo, así como algunos elementos decorativos como una forma de evocar sus orígenes.

Figura 58

Texturas en fachada, piso, cercos en diversos museos



Nota. Texturas en fachada, piso, cercos en diversos museos, todos ellos relacionados con formas y referencias prehispánicas. Imágenes: web del Ministerio de Cultura

Hacia 1993, se crean los museos de Chiribaya en Ilo, el Museo de la Universidad Faustino Sánchez Carrión, el de Arqueología de Junín, Cabeza de Vacas en Tumbes, lo

que evidencia, de esta manera, el interés de las propias regiones por la preservación de su patrimonio. No hay signos de que hubiera una planificación para la realización de estas edificaciones, aunque sí es conocido el sentimiento regionalista por cada hallazgo donde el orgullo se impone como una forma de autorreconocimiento basado en la grandeza de los antepasados.

Museos como el del Real Felipe en 1945, el Museo del Banco Central de Reserva en 1924, el Museo de Arte de San Marcos en 1970, la Casa Riva Agüero, la Casa Marina Núñez del Prado, la Casa Miguel Grau, el Museo de Historia Natural de la Universidad de San Marcos, la Casa Mariátegui y otros son creados en infraestructuras ya existentes. En 1996, se crea el Museo de Sitio de Wari en Ayacucho, una edificación pequeña que emula con la apariencia de los materiales a las propias edificaciones y el entorno geográfico de este complejo.

Figura 59

Museo de Sitio Wari



Nota. Web del ministerio de Cultura

3.5.3. El empuje de la modernidad

Desde el 2000, empiezan a construirse edificaciones de mayor envergadura. Estos son los Museos Nacionales. No se conoce, nuevamente, una proyección planificada de estas edificaciones. Se deja entrever que el impacto del hallazgo en Huaca Rajada permite avizorar el valor futuro de la creación de estas infraestructuras dentro de una visión de tipo económico con una plena justificación de aprecio por el patrimonio, razones que se han esgrimido de manera elemental.

Figura 60

Museos de Sicán, Tumbas Reales, Chavín y MUNA



Nota. Web del Ministerio de Cultura: https://museos.cultura.pe/museos

En 2001, se edifica el Museo Nacional de Sicán con el apoyo de la Cooperación Japonesa. Para este tiempo, ya se había registrado el hallazgo en Sipán. En 2002, al igual que el Museo de Wari, se construye el Museo de Sitio de Kotosh, que es una edificación pequeña; sin embargo, el valor histórico del sitio constituye un punto de parada necesario por ser uno de los primeros asentamientos prehispánicos.

Figura 61
Museo de Sitio de Kotosh



Nota. Captura de imagen de: https://youtu.be/1mcAEiid2GE

Museos, como el de Ernest W. Middendorf ubicado en los linderos del Parque de las Leyendas en Lima, son edificados sin mayor interés por su morfología; en este caso, pese a que este museo es el acervo cultural de un complejo tan significativo en la costa central, como Maranga, no hace eco a su pasado arquitectónico y urbanístico.

El Museo Amazónico Andino Qhapaq Ñan en Cusco (Quillabamba), creado en 2008, es arquitectónicamente sin mayor relevancia, aunque insinuando solo algunas líneas de la estética inca, pese al hecho de preservar una importante y una diversa colección de vestigios prehispánicos.

El Museo de Chornancap y el Museo de Cao, creados en 2009, son dos museos que albergan los hallazgos de los restos de las Sacerdotisas del mismo nombre. A partir

de la ubicación de estos personajes, como el de Túcume o Sipán, es que estos museos cobran interés pese a ser de dimensiones discretas. El primero de los mencionados es una edificación pública de características arquitectónicas discretas, sin mayor preocupación estética pese a su intencionalidad de querer reflejar identidades al utilizar formas en la decoración de la fachada o el tratamiento de su cerco, mientras el segundo es una edificación privada con mucha preocupación en su diseño, materiales, entorno, etc., aunque de dimensiones discretas el edificio no deja de hacer honor a lo más importante que tiene que son los restos de la sacerdotisa y los elementos con los que fue hallado. La simbología utilizada en la identidad del sitio se ve conectada a lo largo del recorrido museográfico.

Figura 62

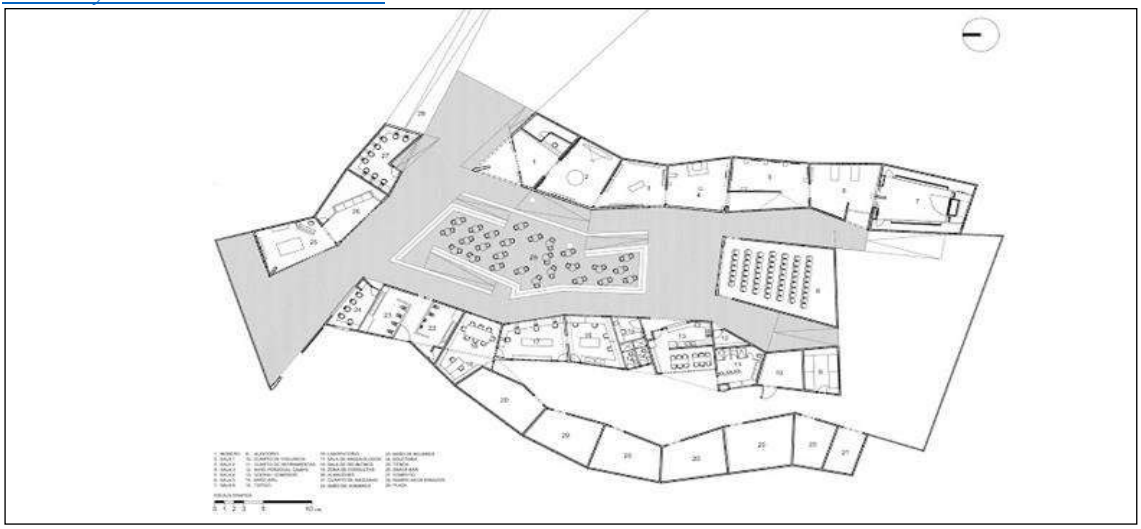
Museo de Sitio Chornancap y Museo de Sitio de Cao

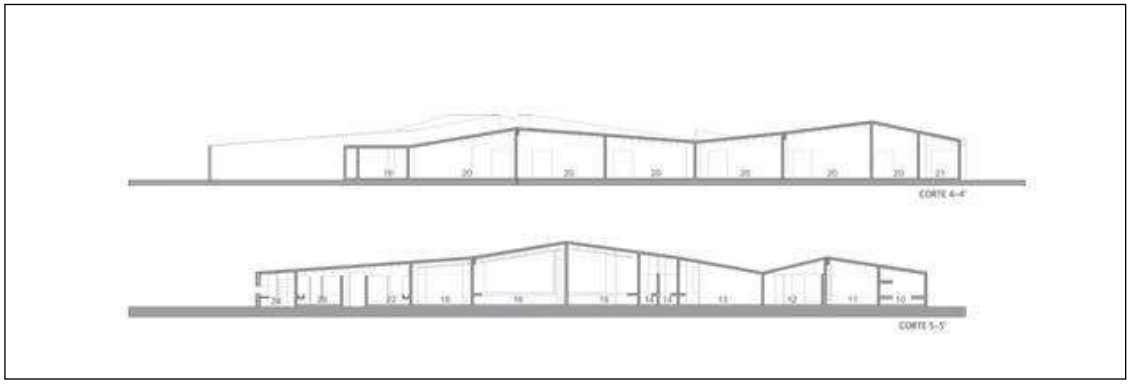


Nota. Izq. Museo de Sitio Chornancap. Fuente: Ministerio de Cultura. Der. Museo de Sitio de Cao. Fuente: https://habitar-arq.blogspot.com/2012/11/museo-de-sitio-cao.html

Figura 63

Planta y corte. Museo de Cao



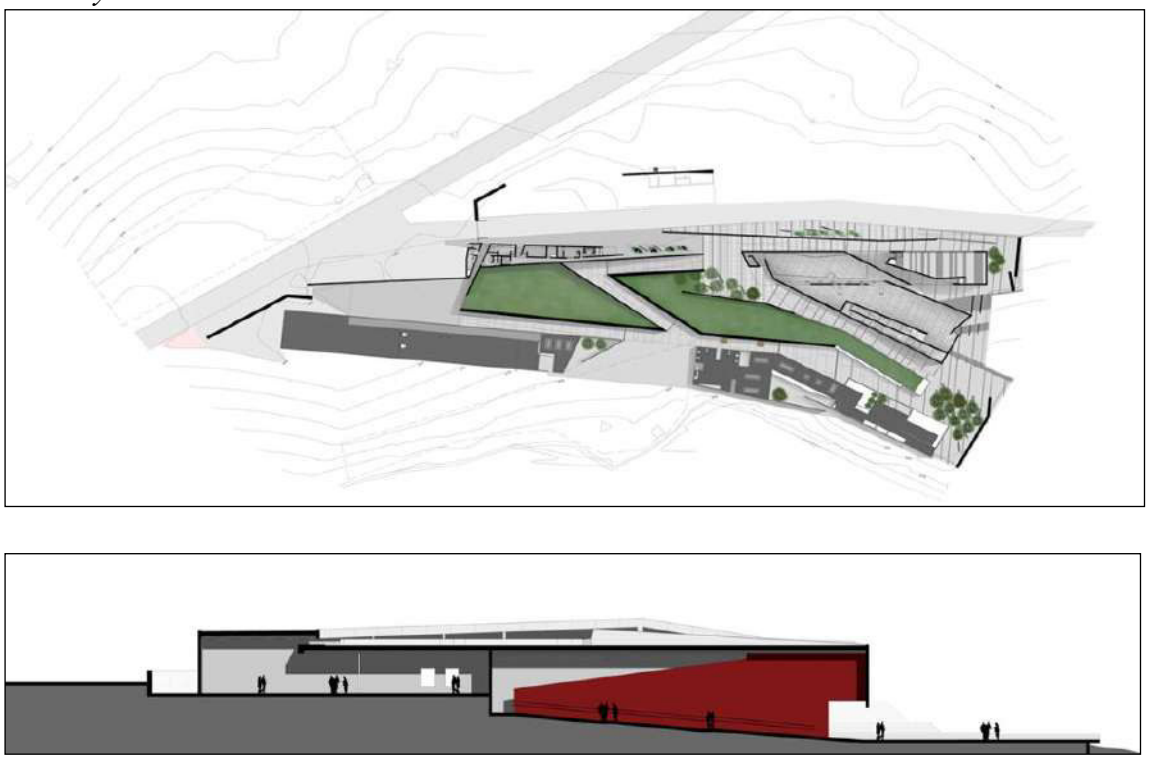


Nota. El planteamiento de las sinuosidades en la edificación parece pretender insertarse en el entorno geográfico de la costa norteña. Fuente: https://habitar-arq.blogspot.com/2012/11/museo-de-sitio-cao.html

El nuevo Museo Pachacámac, construido en 2016, que fuera fundado en 1965 por Arturo Jiménez Borja, constituye también una de las aproximaciones a una nueva arquitectura que propone un acercamiento al lugar y su historia, resumidos por sus autores (Llosa Cortegana Arquitectos, en *ArchDaily*, 2016) como emulación a un lugar de culto y a la espacialidad generosa del lugar con "recorridos en rampa, asociados a las calles prehispánicas por donde los peregrinos se aproximaban a sus templos", refieren los autores de este proyecto.

Figura 64

Planta y corte del Museo de Sitio Pachacámac

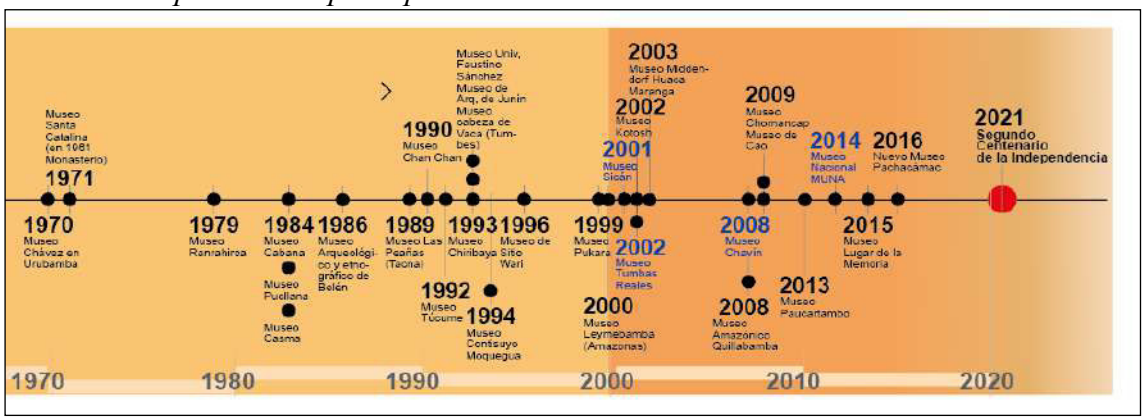


Nota. Archdayli (2016).

El contexto en el que se edificaron estos lugares puede hacer comprender la necesidad de que estas acciones debieron ser políticas públicas y no iniciativas aisladas, espontáneas o voluntades que requieren de respaldos planificados, como es el caso de las políticas culturales establecidas recientemente por el Estado peruano, además de la recuperación de los concursos públicos para la edificación de obras del Estado en este campo.

Figura 65

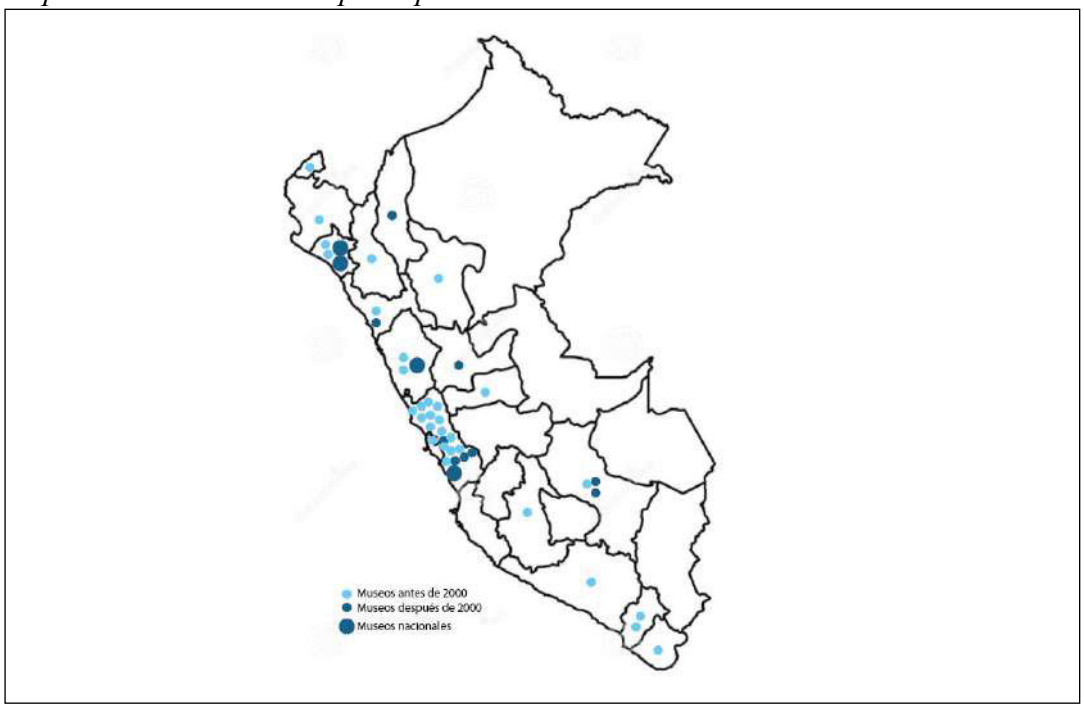
Línea de tiempo. Museos principales desde 1970 a 2021



Nota. Elaboración propia con datos del sitio web del Ministerio de Cultura. Se visualizan los proyectos de Museos Nacionales en el Perú.

Figura 66

Mapa de ubicación de los principales museos en el Perú



Nota. Elaboración propia con datos del sitio web del Ministerio de Cultura

Tiempo y espacio dejan visualizar la dinámica de los museos en el Perú en los gráficos que anteceden. El primero como el antes y después de la historia: lo prehispánico, la independencia, la Guerra del Pacífico y la riqueza material, la valoración del patrimonio y las políticas de Estado. El segundo dibuja el centralismo, pero también manifiesta la fuerza de la riqueza del patrimonio en las regiones. Ambos gráficos no están en capas distintas; por el contrario, confluyen para hacer conocer lo promisorio de esta sociedad.

3.6. Síntesis del capítulo

Una vez más, observar los factores señalados por Velarde resultan útiles para entender la formación de una arquitectura. La diversidad de esos factores en el ámbito de nuestro estudio permite reconocer rápidamente la relación de esos factores en las construcciones observadas. “Cuanto más notables y definidos sean estos factores, más originalidad y carácter tendrá la arquitectura” (Velarde, 1978, p. 11). Pertenecer a una zona sísmica implicó también en la configuración de las edificaciones en el tiempo, reconstruir, aplicar nuevas técnicas y procesos constructivos, así como la búsqueda de materiales para adaptarlos a la geografía que no podía proveer como la aridez del desierto limeño o aprovechar la naturaleza como el sillar volcánico de Arequipa, o el simple contacto con la vegetación como Cajamarca o Amazonas. Por otro lado, la accesibilidad a la tierra como recurso principal para las construcciones de la costa que derivaron en la diversidad de adobes que se han constituido en elementos de identidad, como en Chan Chan, Pachacámac, Túcume y otros.

La instauración del virreinato no significó un corte en la concepción de las edificaciones. Hubo una transición que implicó, al menos, desde la observación retrospectiva, dos maneras de entender ese proceso. Al respecto, Kauffman (1965) considera que habría una arquitectura continuada desde la prehispania con sus características estructurales y ornamentales propias y otra que respondió al deseo de integrar la herencia milenaria a la nueva concepción traída de España a la que se denominaría “mestiza” (p. 9). Como es comprensible, en esta parte del estudio, se ha hecho una división de los periodos de la arquitectura peruana, pero se sabe que los procesos se traslapan e incluso se vuelven a conectar en el tiempo para dar lugar a los “neos”, algo que se observa en las edificaciones republicanas y modernas.

Lugares, como Cusco, Pachacámac, Sipán, Chavín y otras sedes del poder prehispánico, vuelven a recuperar el protagonismo, aunque, desde otra perspectiva, en un mapa, no solo de la visibilización o puesta en valor del patrimonio, sino también empiezan a constituirse en parte del mapa económico.

La asociación de los hechos sociales, como el término de los conflictos territoriales, la explotación de recursos naturales y el desarrollo de la industria a partir del fenómeno europeo han configurado cambios importantes en la configuración de las ciudades y el surgimiento de instituciones que su propia dinámica exigía, como la Escuela de Ingenieros y, particularmente, la Facultad de Arquitectura, y luego los movimientos, como la Agrupación Espacio en el ámbito local y los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM)

CAPÍTULO 4

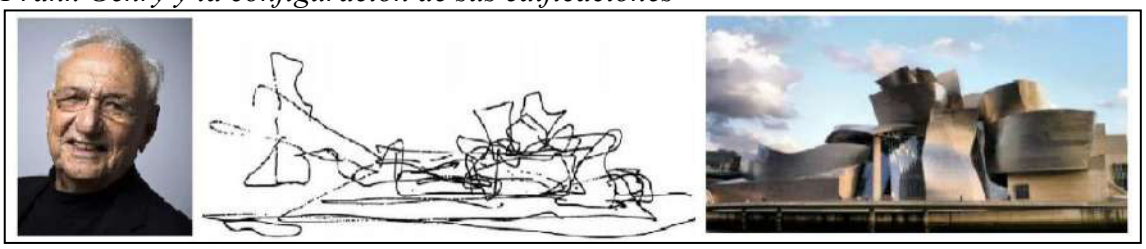
ANÁLISIS DE LA ARQUITECTURA DE MUSEOS

4. Introducción

El historiador de la arquitectura Hearn (2003) consideraba que la configuración de edificios implicaba, necesariamente, la integración de tres teorías: del diseño, de la estructura y del método de ese diseño, es decir, del programa (tipología), el planteamiento estructural (topología) y la forma como consecuencia de lo anterior (morfología).
Vitruvio concibió casi los mismos criterios con otras palabras: *utilitas* (el funcionamiento, *firmitas* (firmeza estructural) y *venustas* (la estética de la edificación).

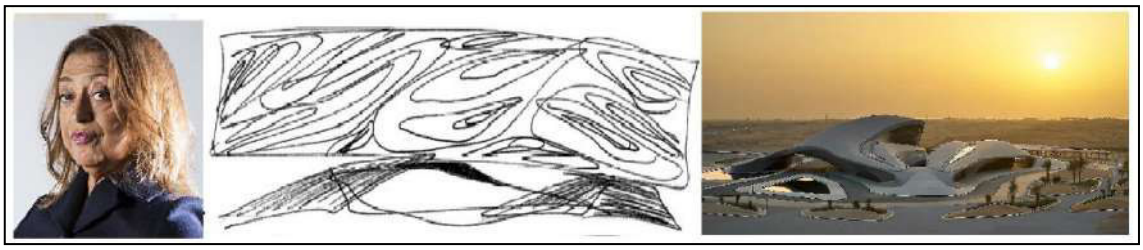
Se podría considerar que, lo mencionado se presenta en la concepción de todo proyecto arquitectónico; sin embargo, la manera cómo un proyectista lo resuelve corresponde a su individualidad creativa. Esto es el estilo, que luego es trasladado a la generación de corrientes arquitectónicas. Frank Gehry, Zaha Hadid, Norman Foster, entre otros, han dejado su sello personal en la configuración de sus obras arquitectónicas.

Figura 67
Frank Gehry y la configuración de sus edificaciones



Nota. Revista Archi Daylli https://inmobiliare.com/el-estilo-deconstructivista-de-frank-gehry/

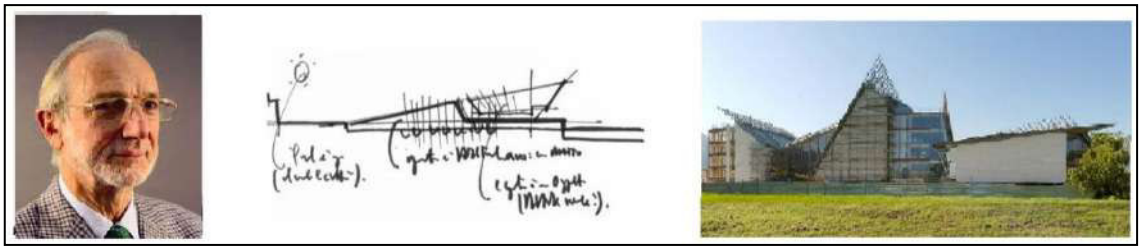
Figura 68
Zaha Hadid y la configuración de sus edificaciones



Nota. Revista *Architectural Digest.* https://www.arquitecturaydiseno.es/arquitectura/cosas-que-no-sabias-arquitecta-famosa-zaha-hadid_4541

Figura 69

Renzo Piano y la configuración de sus edificaciones



Nota. Revista *Arketipo.* https://www.arketipomagazine.it/il-muse-di-trento-renzo-piano-building-workshop/

Los procesos de diseño son diversos en cada proyectista. Lo escultórico, lo espontáneo, lo racional y lo funcional siempre están en el diseño del edificio.

El diseño de los museos no escapa a estos planteamientos. Se identificarán, en los proyectos, que se verán en este capítulo, los procesos y criterios que se han empleado en su concepción, así como la relación con su entorno físico y cultural.

4.1. Análisis de la arquitectura del Museo Nacional Sicán

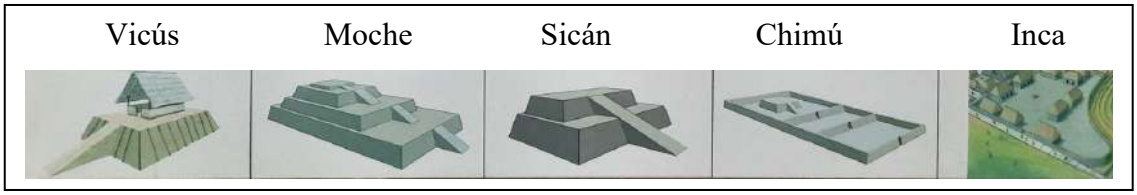
El Museo Nacional Sicán, localizado en la ciudad de Ferreñafe en la costa del norte peruano, fue inaugurado en 2001 como resultado de la cooperación entre los gobiernos del Perú y Japón. El diseño corresponde al Arq. Celso Prado Pastor.

En la línea de tiempo de las culturas de la costa norte del Perú, cabe resaltar que tanto Sicán como Vicús, Moche o Inca son culturas con identidad propia. La denominación “Señor de Sicán” está referida a una cultura que tuvo en Pómac el lugar en el que se encontraron los restos de este importante gobernante. Conviene hacer esta distinción porque, por ejemplo, en la cultura Moche, el “Señor de Sipán” se refiere al lugar donde se encontraron los restos de este personaje. Sipán es el lugar, Moche era la cultura, mientras que Pómac es el lugar, Sicán es la cultura.

La observación es necesaria para entender más adelante cómo es que las distinciones entre una y otra cultura también se dan en aspectos como el de la arquitectura, por ejemplo.

Figura 70

Cuadro comparativo de la arquitectura de las culturas del norte del Perú

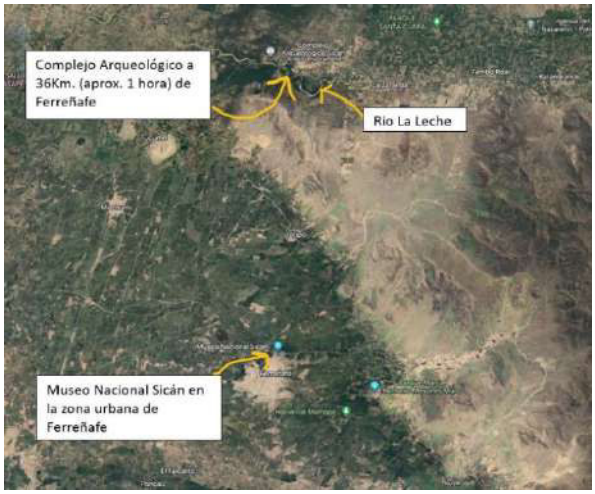


Nota. Infografía en el Museo Nacional de Sicán

El museo de Sicán está ubicado en una zona semirural, en los linderos urbanos de la ciudad de Ferreñafe a una hora del complejo arqueológico. Refiere el arqueólogo Carlos Elera, director del museo, que por cuestiones de seguridad, se construyó en camino a Pómac y no en el mismo lugar, debido a los cambios del curso del río La Leche que ya había afectado otras partes del complejo arqueológico.

Figura 71

El museo Sicán ubicado al sur del Complejo



Nota. Elaborado en base a datos del Google Earth.

4.1.1. Topología del Museo Nacional Sicán

El esquema del recorrido de este museo es principalmente de horizontal. En su diseño no existe la idea de verticalidad en su espacio interior. Separar programáticamente

el trayecto privado (oficinas administrativas y de investigación), ubicado en el primer nivel y la ruta pública (área de exhibición) en el segundo piso, permite observar que el único elemento presencial de la verticalidad es la escalera que conecta los dos niveles, algo que pudo otorgarle un carácter majestuoso al recorrido.

La idea de centro en el componente topológico, es decir en la espacialidad, es concebida como el eje que organiza lo conocido. Como afirma Norberg Schulz (1980), es el punto de inicio de la ruta hacia los confines del entorno. En cierto modo, es el punto de inicio a los lugares por conocer, que es inducido por los recorridos: "es el punto donde -el centro- adquiere posición como ser en el espacio" (p. 58). En el caso del Museo Sicán, el inicio se da en la verticalidad que conecta la plataforma inferior con la de las exposiciones. Este punto de inicio materializado en la escalera culmina en la entrada de la exposición que transforma la trayectoria en un desplazamiento horizontal muy nítido, aun cuando los confines de este recorrido sea una incógnita.

Como se recuerda, la escalera no solo es el aditamento para el ascenso en un inmueble, sino que se convierte en la puerta de entrada a espacios de gran interés, por lo que tiene un carácter estético muy marcado. La conocida escalera diseñada por Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenciana, así como la escalera de Bramante para el Vaticano, son ilustrativas de lo mencionado, pese a no ser el punto más importante de los edificios.

Figura 72

Escalera en la Biblioteca Lurenciana diseñada por Miguel Ángel Buonarroti



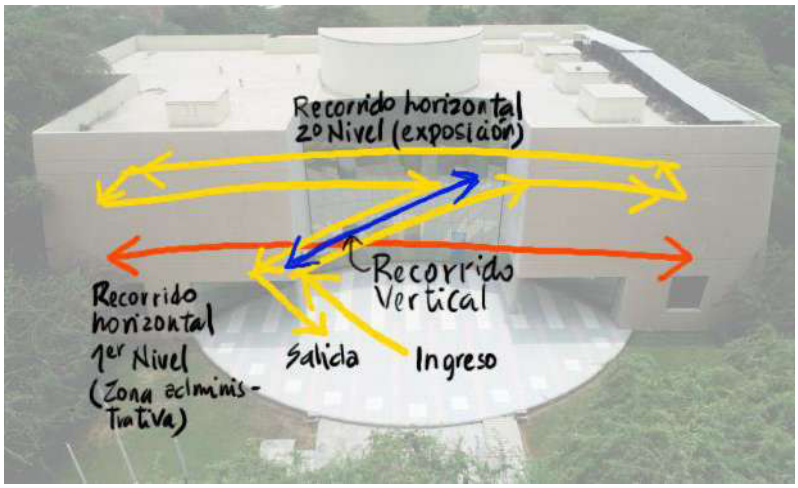
Nota. Imagen publicada por De Molina (2011).

El segundo nivel es la plataforma que alberga la riqueza arqueológica de la cultura Sicán. La trama estructural convencional permite comprender rápidamente que la museografía no tiene inconvenientes para proponer un recorrido con libertad. Este es el caso en el que el contenido rebasa cualquier tentación de la morfología arquitectónica en

la volumetría del Museo Sicán y, es ahí, donde esta se ve obligada a complementarla, como se tratará más adelante.

Figura 73

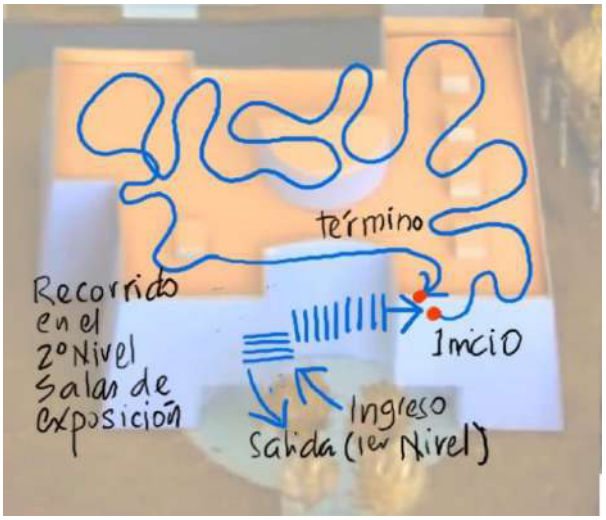
Recorrido horizontal/vertical 1.° y 2.° nivel en Museo Sicán



Nota. Esquema de recorridos en imagen de maqueta. Imagen adaptada de la publicación de la página web www.gob.pe: https://www.gob.pe/institucion/naylamp/noticias/592544-museo-nacional-de-sican-cumple-21-anos-de-aporte-al-desarrollo-sostenible-del-patrimonio-cultural-de-pomac

Figura 74

Recorrido horizontal de la exposición en el 2° nivel en Museo Sicán



Nota. Esquema de recorridos sobre maqueta en web del Ministerio de Cultura

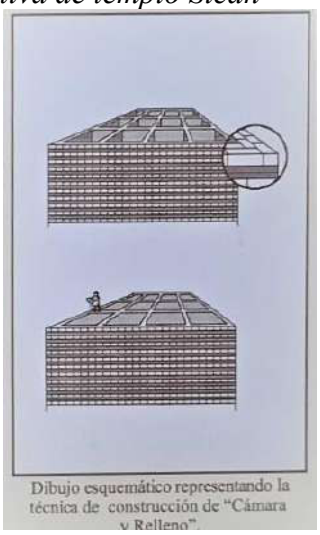
"Según una antigua creencia romana, cada ser tiene su *genius*, su espíritu guardián. Este espíritu da vida a las personas y a los lugares, los acompaña desde su nacimiento a su muerte, y determina su carácter", resalta Norberg-Schulz (1980, p. 9). Aquí nace la esencia del edificio, "lo que el edificio quiere ser" en el decir de Kahn. Este

planteamiento recoge el espíritu del museo como institución, como algo que quiere ser museo, y le pide al programa arquitectónico integrarse a él para materializarse en primera instancia en su espacialidad, en su topología.

Giedion esboza tres maneras de entender la espacialidad; en primer lugar "identifica en la arquitectura un predominio del espacio exterior y las relaciones topológicas entre los volúmenes" (Cortés Sierra, 2013, p. 19), como en las pirámides egipcias. En la arquitectura Sicán, se podría hacer una analogía de este concepto, debido a la técnica de la construcción de cámara y relleno, a diferencia de las pirámides Moche, que son adobes superpuestos. En ambos casos la espacialidad es exterior.

Figura 75

Esquema de la técnica constructiva de templo Sicán



Nota. Tomado del fragmento de infografía en el Museo Sicán

En la segunda, señala Giedion, se produce la búsqueda del espacio interior: "la formación del espacio interior llegó a ser sinónimo de cavidad" (2009, p. 36), la irrupción de nuevos materiales y sistemas constructivos permiten este nuevo concepto de la espacialidad; finalmente, el reconocimiento de las relaciones entre el espacio interior y el exterior que, con nuevas técnicas, buscan que la arquitectura se desprenda del suelo, como lo sugieren los pilotes en Villa Saboye de Le Corbusier. De estas concepciones, el Museo Sicán adopta en mayor medida la idea del bloque, el espacio exterior, una envoltura que resume las tres maneras de la espacialidad.

Figura 76

Templo en Huaca El Oro y Museo Sicán



Nota. A la izq., recreación de Templo en Huaca El Oro, donde se encontraron los restos del Señor de Sicán. A la der., vista aérea del Museo Sicán. Fuente Google Earth. 2023. https://www.youtube.com/@tourismperutouroperador4834/videos

4.1.2. Tipología del Museo Nacional Sicán

Este museo recoge el patrón de la institución, zonas de servicios administrativos y de exposición. El Museo Nacional Sicán se afirma como institución, permite un tipo de reunión, una manera particular de habitar. La tipología tiene esa característica. La trama estructural, la espacialidad, la zonificación, los recorridos y sus hitos se comportan como elementos que afirman al museo como institución, es decir, como una totalidad que le otorga las bases de su identidad. “En contraste con la topología y la morfología, la tipología analiza totalidades globales y espaciales”, afirma Norberg-Schulz (1980, p. 59).

La sencillez del concepto tipológico permite una percibir rápidamente la simetría que propicia un encuentro con su propuesta estructural. De eso trata la tipología, de la relación con los seres humanos para permitir el uso de esa espacialidad.

La escala del inmueble, también, deja que el visitante se apodere del mismo en su forma y su función. Como era de esperarse, la museografía se fortalece con los importantes hitos que se identifican en el recorrido, como las máscaras, las imágenes de los restos del gobernante, las representaciones de la tecnología, las destrezas en la cerámica y la metalurgia, que fijan en la memoria del visitante la particularidad de la cultura que alberga el Museo Nacional Sicán.

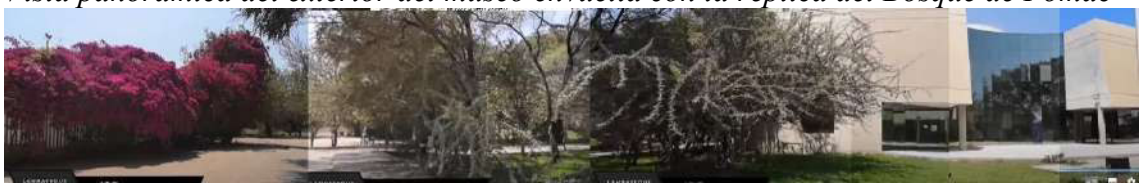
Aunque la tipología no repite los patrones de la plaza hundida o el anfiteatro prehispánico, el vínculo del espacio interior con el exterior consiente la presencia de un espacio exterior generoso como una manera de compartir, como un lugar de reunión, según lo sugiere Kahn (cita en Norberg-Schulz, 1980, p. 60).

Lo anterior no solo es expresado en el edificio, sino también en los espacios del entorno para envolver al visitante en la atmósfera de su geografía con la réplica del

Bosque de Pómac, que incluye la fauna y la flora del lugar, lo que constituye una particularidad por su ubicación en las cercanías del lugar donde se encontraron los restos arqueológicos.

Figura 77

Vista panorámica del exterior del museo envuelta con la réplica del Bosque de Pómac



Nota. Imágenes de *TVI Noticias Lambayeque*.
https://www.youtube.com/watch?v=J3ZGLIx5AIs&ab_channel=TVINoticiasLambayeque

4.1.3. Morfología del Museo Nacional Sicán

Se había mencionado que este inmueble se encuentra abrigado por la réplica del bosque de Pómac, lo que volumétricamente contrasta en el perfil geográfico, más aún, cuando se observa que el color de la volumetría se aleja de la tradición expresiva del adobe y la presencia de grandes paños de vidrio en tonos fríos. Sin embargo, esta propuesta impone la pirámide trunca insertada en los laterales de la edificación a través de su cerramiento inclinado, lo que la acerca a la identidad de la arquitectura Sicán.

Figura 78

Fachada del Museo Sicán



Nota. Fotografía: Melany Palomino (2022). Gráfico: Ministerio de Cultura

La línea oblicua, en cualquier circunstancia, siempre va a resaltar por tratarse de una línea/trazo que produce ruido visual, debido a la sensación de inestabilidad que transmite.

> En la expresión o interpretación visual este proceso de estabilización impone a todas las cosas vistas y planeadas un "eje" *vertical* con un referente secundario *horizontal* … este eje visual se denomina también *eje sentido*, lo cual expresa

mejor la presencia no vista, pero dominadora del eje en el acto de ver. (Dondis, 2012, p. 37)

Figura 79

Bloque piramidal en el ingreso al Museo Sicán



Nota. Fotografía: Melany Palomino (2022).

Los límites espaciales de la morfología también construyen un bloque discreto que no impide que el edificio se eleve, lo que manifiesta su carácter, su categoría de institución, su identidad como museo.

Hay un detalle en esta propuesta que podría considerarse como poco aprovechado. Desde el interior del segundo piso se expande un mirador virtual hacia el oeste, filtrado por el gran paño de vidrio que da al exterior. Si se concibe como el espacio final del recorrido podría motivar una conexión empática con el horizonte, una mirada que enlace el pasado, presente y futuro. La arquitectura no es estable en su uso. La museografía puede cambiar y el espíritu de la institución es permanente, mientras se habite.

Figura 80

Ventanas laterales que emulan a las hornacinas prehispánicas en la fachada del Museo Sicán



Nota. Fotografía: Melany Palomino (2022)

El arqueólogo Elera (TVI Noticias Lambayeque, 2020) considera que este edificio recrea un templo-mausoleo y que el carácter de las huacas está en él. Como se sabe en el valle de Túcume se observa la presencia de diez templos de adobe y otros grandes complejos piramidales, todos estos con líneas de construcción muy claras y algún elemento de reminiscencia prehispánica, como la emulación a las hornacinas que se observan en la fachada. Estos aspectos son muy influyentes en las propuestas morfológicas de la arquitectura del Museo Nacional Sicán.

4.2. Análisis de la arquitectura del Museo Nacional Tumbas Reales de Sipán

El Museo Nacional Tumbas Reales de Sipán inaugurado en 2002; se encuentra ubicado en la costa norte del Perú en la ciudad de Lambayeque. Este edificio fue diseñado por el Arq. Celso Prado Pastor.

Héctor Velarde (1978) consideraba seis factores principales que influyen para concebir un proyecto. Se alineará cada uno de estos factores para entender cómo es que algunos de ellos influyen de manera importante en la configuración de esas edificaciones.

La ubicación geográfica del Museo Tumbas Reales en la costa peruana sobre una superficie plana, propia de la geografía de la costa norte, conduce a tener en cuenta que su visibilidad será advertida con cierta facilidad en el horizonte. Esto se observa por su trasfondo exento de distracciones visuales, como los podría tener un inmueble con un entorno como el andino, por ejemplo. El clima seco y cálido implica tratamientos propios en su estructura y en el uso de determinadas tecnologías para la climatización, tanto natural como artificial.

Por otro lado, el uso privilegiado del adobe en las construcciones antiguas del Perú de estos lugares y los recursos naturales disponibles configuraron un determinado tipo de edificio. El algarrobo fue un recurso que influyó en ese proceso. Las vigas y columnas en las construcciones elaboradas con esta madera le imprimieron identidad. Los vestigios moche atestiguan el valor que esta sociedad le dio, no solo como material constructivo, sino, también, en la vida misma, como alimento, leña, climatización de los ambientes, etc. Esto se debe a su capacidad para crecer en el desierto con poca agua en la superficie.

La monumentalidad de las pirámides moche como expresión de acercamiento a lo sagrado parece justificarse con las temporadas difíciles en las que surgían los fenómenos naturales, como las sequías o la sobreabundancia de agua. Por consiguiente, se alimentó el ritual como una necesidad de sobrevivencia. Esta monumentalidad, que emulaba a la

geografía andina, configuró un perfil propio de la arquitectura moche. Kahn (1944) reclamaba monumentalidad para lo que él llamaba "las instituciones", es decir, para aquello que era gravitante en la vida de la comunidad:

> ¿Acaso hemos sido capaces de proveer de expresividad arquitectónica a la escuela, la comunidad, el centro cultural u otros monumentos sociales? ¿Qué estímulo, qué movimiento, qué fenómenos social o político nos hace falta experimentar? ¿Qué acontecimiento o filosofía es necesario pueden estimular nuestros deseos de conmemorar su efecto en nuestra civilización? ¿Qué efectos tendrían estas fuerzas en nuestra arquitectura? (Kahn, 1944, Cap. Escritos).

El aspecto religioso como el social se hacían evidentes en estas estructuras monumentales al alzarse sobre el horizonte como tributo frente al embate de la naturaleza. Moche sucumbió a estos embates y el testimonio quedó ahí en estas pirámides. Si bien es cierto son testimonios edificatorios, también lo son de la fuerza de la espiritualidad como se ha podido ir comprobando con el descubrimiento de santuarios y tumbas con los restos de sacerdotes y sacerdotisas de la élite moche, cuyos ajuares y acompañantes en el camino a la eternidad expresan la gran influencia que tuvieron. Posteriormente, durante la colonia se ha visto una situación similar cuando el poder religioso se manifestó en innumerables iglesias católicas.

Kahn (2011) refería que la forma implica una armonía de sistemas. La forma es el "qué" y el diseño es el "cómo". El enfoque del análisis de las edificaciones se ha basado en los tres pilares que Kahn desarrolla para entender cuál es el lenguaje de la arquitectura y que Norberg-Schulz ha sistematizado con detenimiento: topología, tipología y morfología.

En ese sentido, la forma y la armonía de sistemas, a las que se refería Kahn, es la que permite identificar un tipo que es algo impersonal. Es la institución de un concepto, más el diseño, lo que permite materializar esa forma. Esa institución hace mensurable lo conceptual, según el estilo del proyectista. El museo como institución es lo abstracto; el edificio es lo mensurable, la manera particular del proyecto donde intervienen factores circunstanciales de tiempo y espacio de lo cotidiano, el presupuesto, la locación, el cliente, la capacidad del proyectista, entre otros.

4.2.1. Topología del Museo Tumbas Reales

Centro y recorrido es en lo que se suele resumir el planteamiento de Kahn, respecto del significado de la topología. El desplazamiento multidireccional en cada uno de los niveles

de la edificación va definiendo un recorrido que, naturalmente, se entronca verticalmente con la escalera, lo que constituye el esquema que define los espacios internos. En el caso del Museo Tumbas Reales, la concepción del desplazamiento comienza con el ascenso desde el exterior a través de una rampa que emula a las construcciones moche hasta la cima y es desde ahí que se inicia el descenso recorriendo internamente la museografía. Es decir, un inicio con expectativa que se diluye internamente en las escaleras ubicadas discretamente para dejar el protagonismo a las salas. Si bien la concepción de la circulación vertical es considerada como expresión de lo sagrado en el sentido de la búsqueda del cielo. En este caso, más bien es un descenso para encontrarse con el centro de interés del museo. Un centro de interés que es, espacialmente, multiplicado por la doble contemplación que el visitante hará con la recreación de la Tumba Real, la cual puede ser observada desde el nivel intermedio como una vista aérea desde el segundo nivel y, luego, en una suerte de síntesis al término del recorrido para transitar al exterior.

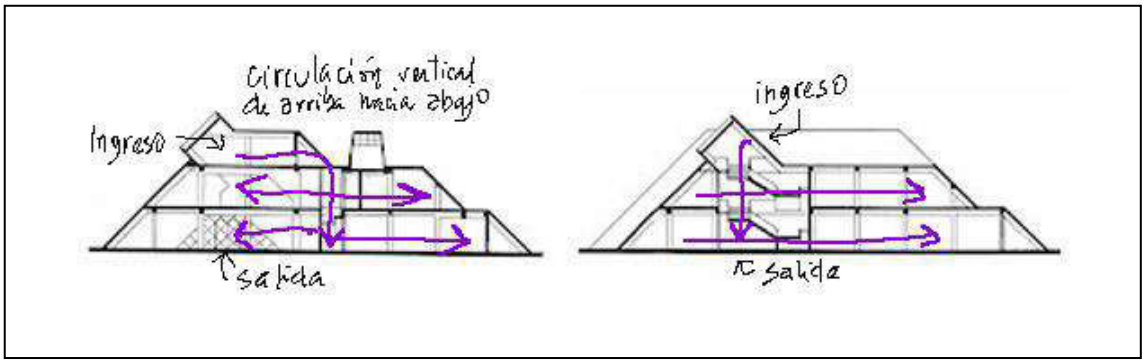
Tierra (piso), cielo (techo), cerramientos (muros) son sus límites físicos. El concepto de luz y oscuridad son tratados como elementos para generar puntos de interés durante el recorrido. La espacialidad y lo topológico son tratados con la sucesión de los puntos de luz en los distintos ambientes en medio de penumbras que hacen invisible la espacialidad física. El techo (cielo) desaparece como límite del espacio físico. El cerramiento, que es provocado por la sucesión de los núcleos museográficos, también desaparece como confín en la oscuridad del entorno.

La topología de un museo dibuja un recorrido concatenado, una sucesión de descubrimientos que pretenden sostener el interés del visitante. El Museo Tumbas Reales obliga a una dosificación de lo deslumbrante del contenido, por lo que al crear recintos propios para determinados grupos de objetos se ha hilado un desplazamiento aprovechable para los visitantes.

A diferencia de la topología de otros edificios, donde la circulación vertical se constituye numerosas veces en columnas vertebrales de su estética y en el lucimiento de los cerramientos y techos con cielos rasos ornamentales, en el caso de los museos, nada debe distraer el interés del contenido. En el presente caso, iniciar el recorrido a través de una larga rampa para progresivamente incorporarse al espacio del contenido, que es la razón principal del museo, resulta motivador, pero también parece que busca envolver al visitante desde el inicio en el discurso de la museografía.

Figura 81

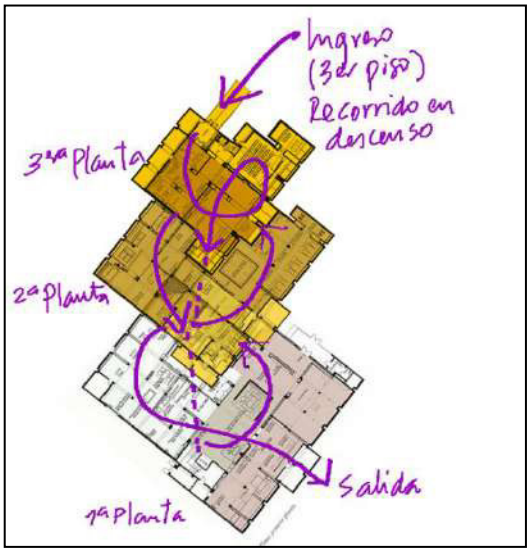
Circulación horizontal/vertical en descenso



Nota. Elaboración propia en base a cortes del edificio del Museo Tumbas Reales. Cortes de referencia en: https://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/07/museo-tumbas-del-senor-de-sipan.html

Figura 82

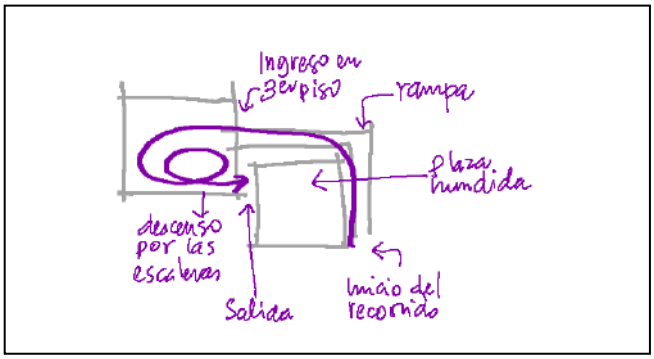
Esquema general del recorrido vertical



Nota. Elaboración propia en base a plantas del edificio del Museo Tumbas Reales. Planos de referencia en: https://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/07/museo-tumbas-del-senor-de-sipan.html

Figura 83

Esquema en planta del recorrido



Nota. Se visualiza el inicio exterior/interior, y el ascenso/descenso.

4.2.2. Tipología del Museo Tumbas Reales de Sipán

La tipología es el concepto, la institución. El uso del espacio por el hombre le da sentido a la edificación. La edificación tiene una manera de usarse o mejor, habitarla. Pero este modo de habitarla, según Kahn (Norberg-Schulz, 1980), es para que tenga el carácter de institución, vivida, por el colectivo. Un individuo no puede definir una tipología, sino la manera de ser ocupada por la sociedad. De esta manera, afirma su identidad como edificio.

Precisamente, la socialización de las maneras de habitar configura los "lugares". Kahn (Norberg-Schulz, 1980) concebía el "lugar" como la reunión de las instituciones. Desde esta perspectiva, se puede entender que la configuración de la ciudad se produce con el acuerdo social generado por la instauración de las instituciones, sea un museo, un edificio de gestión pública, un estadio, un teatro, etc.

Kahn sugiere que diversos espacios como la calle, la escuela o una casa quieren tener su propio carácter, "ser un determinado tipo de espacios" (Norberg-Schulz, 1980, p. 9). Esta aseveración reafirma la definición de tipología al asignarle la función de determinante del carácter, personalidad, identidad al edificio. Además, enfatiza que "desde el principio mismo del proceso de diseño, la estructura y el material se consideran en relación con la luz." (Norberg-Schulz, 1980, p. 3). De esta manera, se produce lo mensurable de la arquitectura, tal como explicaba Kahn al referir que, al generarse sombra y penumbra, luego que la luz impactaba en el objeto, se podía entender su presencia, su tridimensionalidad y su encarnación.

El sentido tipológico del museo se hace mensurable en la interacción de las personas con el inmueble y le reafirma su carácter de institución por ser el lugar de reunión de un tipo de función. El Museo Tumbas Reales de Sipán permite dicha interacción a través de esta conexión exterior/interior propuesta en el proyecto con la rampa de reminiscencias prehispánicas antecedida por la plaza rectangular hundida como receptáculo visual del conjunto y que se verá integrado, vivencialmente, al finalizar el recorrido.

Las instituciones de acuerdo cómo se van configurando en la ciudad pueden convertirse en hitos urbanos. Los museos tienden a sobresalir en el perfil de la urbe por su carácter social, estético y económico. El Museo Tumbas Reales de Sipán adquiere esta presencia de manera natural. No tiene que competir ni busca resaltar, porque el entorno ya estaba establecido. El carácter de la urbe por el contrario se ve afectado

ostensiblemente por una función que irrumpió con la fuerza como lo hizo el propio descubrimiento de la tumba del soberano moche.

El comportamiento del inmueble en la ciudad deja de ser individual cuando comprende que su subsistencia está en la interacción social, en su uso, en un tipo de empleo que le asigna la tipología como resultado de la conjunción de funciones específicas de un tipo de edificio, que conduce a establecer algunas identidades que sobrepasan al concepto al materializarse en una manera de trazar las plantas (templos teatros), alzarse (oficinas, viviendas) o el uso de determinados materiales, como el acero, vidrio (centros comerciales, industriales).

En otro campo, una de las dificultades que se presentan en las intervenciones arquitectónicas, particularmente, en el caso de los museos, es la adaptación de edificaciones que no han sido concebidas para esta función. La tipología del proyecto original debe ser rebasada por la nueva función. Para ello, cambia el recorrido, pues la iluminación requiere nuevos accesos, equipamiento, etc.

El Museo Tumbas Reales de Sipán ha adquirido el carácter de hito urbano a nivel regional. Culturalmente lo es y se afirma con el concepto de la Ruta Moche, pese a tener muy cerca otro museo de gran envergadura, el Museo Brüning; sin embargo, físicamente, ya se afirmó.

Entonces, la articulación de este museo con la urbe, el uso que de él hacen los individuos como un tipo de hábitat, la función particular de esta institución en el conglomerado urbano le afirman su carácter tipológico. Es el espíritu de las instituciones el que va creando nuevos lugares, debido a la discreción física del entorno; en este caso, aún no se puede advertir que se haya generado una influencia física urbana. El Genius Loci del que hacía referencia Norberg-Schulz (1980) no solo tiene presencia en el imaginario de la comunidad que visita el museo y que se concibe por la forma de usarlo externa y localmente, sino que se reconoce en la estadística, que muestra que casi el 95 % son visitantes nacionales. Esto reafirma el espíritu de la comunidad local (Ministerio de Cultura, 2022).

Figura 84

Registro de visitantes a los museos de Lambayeque



PERÚ Ministerio de Cultura — Viceministerio de Patrimonio Cultural e Industrias Culturales
Unidad Ejecutora 005 Naylamp - Lambayeque

REGISTRO DE VISITANTES A LOS MUSEOS DE LAMBAYEQUE 2022

MES	MUSEO TUMBAS REALES DE SIPÁN		MUSEO NACIONAL SICÁN		MUSEO NACIONAL ARQUEOLÓGICO BRÜNING		MUSEO DE SITIO HUACA RAJADA - SIPÁN		MUSEO DE SITIO TÚCUME		MUSEO DE SITIO CHOTUNA CHORNANCAP		TOTAL	
	Nacionales	Extranjeros	Nacionales	Extranjeros	Nacionales	Extranjeros	Nacionales	Extranjeros	Nacionales	Extranjeros	Nacionales	Extranjeros	Nacionales	Extranjeros
TOTAL	101,497		16,836		31,512		28,701		32,452		2,624		213,622	
	94,555	6,942	16,340	496	30,191	1,321	27,636	1,065	31,250	1,202	2,542	82	202,514	11,108

Nota: Web del Ministerio de Cultura del Perú

4.2.3. Morfología del Museo Tumbas Reales de Sipán

El carácter de una forma arquitectónica está dado por la manera cómo se conecta la tierra con el cielo, según los planteamientos de Norberg-Schulz, y es que el lenguaje de la arquitectura es conjunción del espíritu (tipología/institución), la espacialidad sugerida por este y materializado por el diseño, los materiales, la técnica constructiva, etc.

La morfología del museo o de otra edificación no se da solo por el programa del proyecto, sino "por lo que quiere ser", en palabras de Kahn. Cuando se trata de proyectistas distintos, con maneras diferentes de resolver el diseño, porque el estilo es personal, la propuesta morfológica no se aleja del carácter de la institución, la tipología prevalece y la morfología se somete a ella. "Intento encontrar nuevas expresiones de instituciones antiguas", según Kahn, citado por Norberg-Schulz (1980, p. 53). Esta expresión que manifiesta la característica fundamental de la tipología es la que orienta el trabajo del proyectista.

En el Museo Tumbas Reales, se observa que el "cómo" (diseño) busca envolver a la idea en la forma, en lo mensurable. El "cómo" de las formas concretas como articulación de lo formal, como refiere Norberg-Schulz (1980), se convierte en el reto para crear lo nuevo en el diseño en el marco de lo tipológico. No es la forma la que sigue a la función. Es un producto de la integración de los tres elementos de ese lenguaje hacia el "quiere ser" de Kahn.

En líneas generales, desde un inicio se percibe un acercamiento de la forma general del edificio con el entorno cultural y geográfico.

El programa propone las necesidades particulares de la institución. La trama estructural que es la base física de la estructura de cualquier proyecto se somete a la voluntad del "quiere ser" de la tipología; también, se pone a disposición de la horizontalidad y el ascenso que la topología le exige en medio de su cerramiento (muros), y su confín vertical (techo). El proyectista busca una nueva expresión.

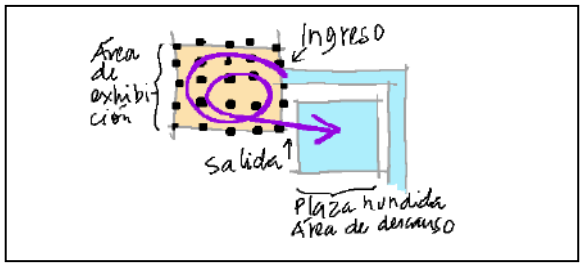
> Sin embargo, las paredes se elevan al cielo en un orden tal que estoy conmovido […] Me lo dicen vuestras piedras. Me unís a este lugar y mis ojos miran. Mis ojos miran cualquier cosa que enuncia un pensamiento. Un pensamiento, que se ilumina sin palabras ni sonidos, sino únicamente por los prismas relacionados entre sí. […] Son el idioma de la arquitectura. Con las materias primas, mediante un programa más o menos utilitario que habéis superado, habéis establecido

relaciones que me han conmovido. Esto es arquitectura. Palabras de Le Corbusier (Tecnne, 2013).

Las piedras a las que alude Le Corbusier expresan la necesidad del proyectista de entroncarse con la realidad. Si bien el adobe fue el material privilegiado en las construcciones de la costa norte del antiguo Perú, la morfología del Museo Tumbas Reales recupera su presencia con las reminiscencias de las numerosas pirámides moche.

Figura 85

La dualidad planteada materializada por la trama estructural en la zona de exhibición frente a la plaza hundida, abierta al cielo



Nota: Esquema sobre la base de la planta del Museo Tumbas Reales de Sipán

El espíritu del Museo Tumbas Reales de Sipán, naturalmente, arrastra el contexto histórico moche, la envoltura de la monumentalidad prehispánica muy referida al conjunto de Huaca Rajada o a las Pirámide de Túcume, así como los patrones de los anfiteatros a desnivel a la manera de Huaca Paraíso, Caral o Huaca Garagay, le ha dado una configuración casi esperada a la propuesta. Esto es una descripción de lo existente.

Figura 86

La monumentalidad prehispánica



Nota. Esta figura muestra el volumen con reminiscencias de Huaca Rajada y Túcume y la plaza hundida con reminiscencias prehispánicas de El Paraíso, Caral, Garagay y otras. Tomada de Imágenes de internet. http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/07/museo-tumbas-del-senor-de-sipan.html

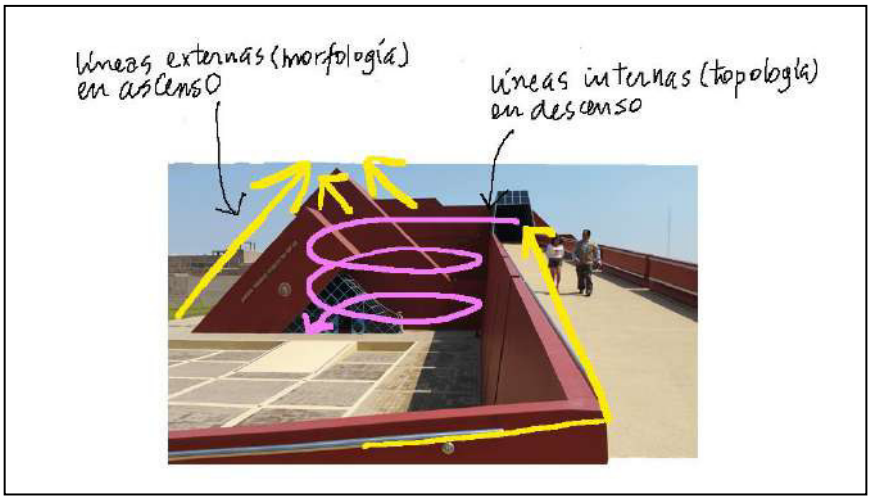
El esquema general del proyecto muestra que los límites de la morfología del Museo Tumbas Reales son trasgredidos por la transición del espacio exterior hacia el interior a través de la rampa que fija el inicio del recorrido. Los muros y techos se ven afectados por esta propuesta, pues el recorrido se inicia en la parte superior del inmueble para desplazarse verticalmente de arriba hacia abajo. El concepto tipológico del recorrido horizontal y elevarse desde la tierra hacia el cielo plantea una nueva reflexión sobre lo sagrado; aunque la alusión es a lo sagrado, las referencias al techo, el límite de la verticalidad, es en el sentido de cómo se concibió la edificación desde los tiempos del origen de la arquitectura. El techo se entiende como la materialización del cielo y como la aceptación de la condición terrenal del ser humano. Los arqueólogos consideran al techo como un elemento relevante en las construcciones prehispánicas (Bonnier, 2007, p. 14). Cuando hay evidencia de la existencia de un techo, consideran que ya es necesario hablar de un edificio. De acuerdo con este criterio, el espacio abierto (sin techo) no es aún un inmueble. Lo topológico, en concordancia con lo señalado por Norberg-Schulz (1980), tiene que ver con cerramientos, muros, techo, así como los límites de estos.

Conviene destacar aquí la manera de entender la arquitectura desde la mirada del arqueólogo. Al respecto, Bonnier (2007), en relación con la tradición arquitectónica mito, afirma que la relevancia del complejo radica en valorar "la obra constructiva, el proceso de construcción de los templos y el diseño del templo, así como el espacio construido" (p. 17). De alguna manera, coincide con la visión de Kahn respecto a las tres claves del lenguaje arquitectónico y que, para el presente estudio, resulta necesario tener en cuenta por la razón de que, además, Bonnier (2007) considera que sus afirmaciones están basadas en "el resultado del análisis morfológico de la arquitectura" (p. 17), por lo que se identifica con esto un estilo arquitectónico. Se debe interpretar que la referencia es a una tipología arquitectónica, porque el concepto de estilo es algo más individual; de todos modos, lo que interesa aquí es la manera cómo se encuentran dos miradas profesionales distintas, pero con percepciones y denominaciones similares. El trabajo conjunto de la arqueóloga Bonnier (2007) con el arquitecto Williams quizás ha contribuido a este acercamiento teórico muy útil.

La relación morfología/topología se ve en el Museo Tumbas Reales. Es evidente la concepción dual de la cultura mochica cuando se comprende que la expresión morfológica externa tiene esas líneas oblicuas del diseño que se proyectan desde la tierra hacia el infinito, a diferencia del desplazamiento interno como ya se ha indicado. En ese

sentido, en términos urbanos, se podría considerar que, también, tendría la intención de tener presencia en el perfil de la ciudad.

Figura 87
Perfil de la edificación con las líneas externas de ascenso y las líneas internas de descenso



Nota. Esquema sobre la zona de ingreso al Museo Tumbas Reales de Sipán

No obstante, el contexto urbano no requiere de esa búsqueda. La envergadura del edificio sobresale por defecto debido a la sencillez del contexto urbano frente a la morfología muy pregnante del proyecto. Como todo proyecto vinculado al patrimonio del antiguo Perú, la altura de una nueva edificación se somete a la monumentalidad de la pirámide o de la huaca. Sin embargo, culturalmente, luego de la experiencia del recorrido, el museo se yergue después de ese tránsito desde la rampa (luz) hacia el punto de inicio en el interior (oscuridad). Así, se observa un continuo desplazamiento entre oscuridad, penumbras y puntos de luz en las contemplaciones sucesivas de la exposición, el encuentro con el centro de impacto en el objeto que hace el nombre del museo y el paso a la luz natural en el gran espacio exterior a desnivel como punto final del recorrido.

4.3. Análisis de la arquitectura del Museo Nacional Chavín

El Museo Nacional Chavín inaugurado en 2008, se sitúa en el distrito de Chavín de Huántar en la región Ancash. Fue un proyecto colaborativo en el que participaron Giuliana Borea Labarthe, Christian Mesía Montenegro, Iván Falconí Jiménez, Rodolfo

Vera Loayza. El diseño básico fue realizado por la Agencia de Cooperación Internacional del Japón (JICA) siendo Tomohiro Osawa el Jefe del equipo de ingenieros.

Cuando aún no se ha cruzado la reja que rodea el ingreso solo se percibe un inmueble moderno respetuoso con el contexto y un contraste con el verdor de la naturaleza de las montañas. Unos metros hacia delante de la reja protectora emerge de manera imponente la plaza circular hundida, lo que transporta repentinamente al visitante a esa atmósfera milenaria.

Esta descripción del ingreso resulta pertinente para entender que la identidad de la edificación ha de conocerse, como decía Zevi (1981), en la vivencia de la cuarta dimensión; es decir, en la experiencia del tiempo, en la vivencia del recorrido del sitio, "toda obra de arquitectura para ser comprendida y vivida requiere el tiempo de nuestro recorrido, la cuarta dimensión" (p. 25).

La dualidad, quizás impensada, de la imagen moderna de la verticalidad de los vanos de la elevación frontal con el panorama de la horizontalidad de la plaza circular hundida podría expresar esos dos aspectos presentes en la arquitectura del Museo Chavín, reconocidos por Prak, el formal y el simbólico (Prak, 2018, p. 8), presentes aquí en esa secuencia inicial.

Manuel de Prada (como se ha citado en Prak, 2018, p. 8) resalta que el análisis simbólico tiene que ver con los significados que la forma adquiere en una determinada sociedad y tiempo específico. Aquí, se separa el momento de la percepción (Gestalt) y los significados que luego esta expresa (semiótica) para comprender la postura actual expresada por Eco de que la arquitectura se puede interpretar como un sistema de signos (Eco, 2020, p. 329).

Figura 88
Fachada del Museo Chavín

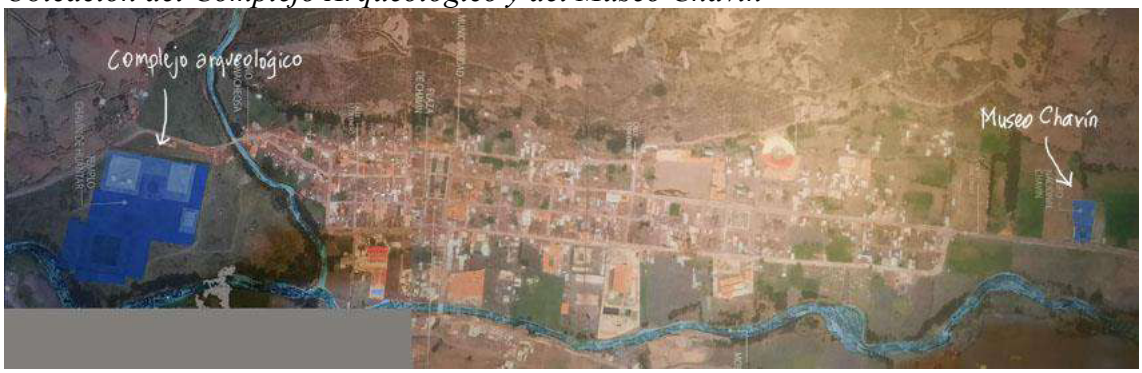


Nota. Contraste de naturaleza con construcción moderna con aplicaciones de mampostería con reminiscencias prehispánicas.

El Museo Chavín se encuentra en la zona urbana del distrito del mismo nombre a cinco minutos del Complejo Arqueológico entre la ladera del cerro y el río.

Figura 89

Ubicación del Complejo Arqueológico y del Museo Chavín



Nota. Las ubicación del Museo Nacional de Chavín genera una integración con la urbe por el circuito obligado con el complejo arqueológico. Elaboración propia sobre la base del mapa del Museo Chavín.

4.3.1. Topología en el Museo Nacional Chavín

La relación exterior/interior expresada en el inicio del recorrido encuentra su continuidad en el espacio interior solo en lo que respecta a la idea de horizontalidad. No hay un planteamiento vertical. El recorrido horizontal se desarrolla sobre la base de una cadena de núcleos con desplazamientos internos diversos (lineales, circulares y libres), pero, por lo general sigue una secuencia ordenada a través de los espacios que la arquitectura propicia por la modulación de la planta.

Este macro recorrido está claramente planteado en el contexto histórico sustentado en los planos y maquetas, y luego en los puntos identitarios con los objetos más representativos encontrados en el monumento arqueológico, como se verá más adelante. Uno de los recorridos más sobresalientes es el de la hilera de las cabezas-clava, una de las representaciones más identitarias de la cultura Chavín. Tiene un recorrido longitudinal en un conjunto de rocas extraídas del lugar y llevadas al museo, que describen el proceso de transformación de la forma humana hacia la forma felina. El propio conjunto se convierte en un Centro de Impacto Visual (CIV)[14] de la exposición. Espacialmente, hay una afirmación de la horizontalidad. La altura del inmueble hace que la escala de los objetos sea accesible a la observación sin afectar el carácter monumental de estos cuando

[14] En artes plásticas también le llaman Punto focal o Centro visual.

el visitante está frente a ellos, pues no se encuentran detrás de una urna de vidrio, sino directamente para ser observados muy de cerca.

Asimismo, existen otros puntos de alto impacto en el recorrido, como el Obelisco Tello, la Estela de Raimondi y el Lanzón de Chavín, pese a que estos dos últimos sean réplicas; que logran sostener el interés total del recorrido.

La espacialidad en cada uno de los núcleos del recorrido amplía el respiro visual que exige la monumentalidad de estas esculturas y, como ya se mencionó, humaniza la proporcionalidad de estos ante cada visitante al permitir contemplarlos de cerca y de lejos.

Figura 90

Escala de las esculturas Chavín



Nota. La proporción del lanzón genera el carácter monumental de la escultura Chavín

La ausencia del sentido de verticalidad en la arquitectura del museo se compensa con esa relación piso-techo que se repite en todas las salas, particularmente en las que corresponden al Obelisco Tello, la Estela de Raimondi y el Lanzón de Chavín. Inspiran en el visitante ese sentido sagrado siempre presente en la arquitectura del Perú milenario; este importante detalle se incrementa si el visitante ha tenido la vivencia en el complejo arqueológico, donde se encuentra el Lanzón original dentro de su propio contexto.

Figura 91

Verticalidad de las figuras en Chavín



Nota. Lo sagrado y monumental en la verticalidad de las esculturas Chavín

4.3.2. Tipología del Museo Nacional Chavín

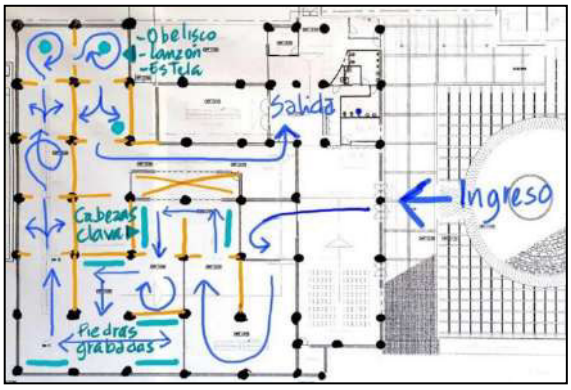
Vivir el edificio, habitarlo, es el sentido de la institución-museo. Recorrerlo es habitarlo; en este caso, es recrear una cultura. En cierto modo, es dar continuidad a una parte de la historia con reflexiones en un nuevo contexto. La tipología facilita en este inmueble el proceso de inmersión de los visitantes en la ilusión de ese mundo.

La trama estructural del Museo Chavín se condice con la monumentalidad del contenido. Las grandes luces propiciadas por la trama estructural del techo se completan con la altura que oxigenan el encuentro con las esculturas monumentales exhibidas.

La tipología facilita la manera de habitar la edificación. Es la conexión del ser humano con un tipo de arquitectura y crea un tipo de lugar, una manera de reunirse. Es la relación de la espacialidad exterior abierta de la plaza circular hundida con la espacialidad interior y la monumentalidad de la exposición. Es la concreción de la posibilidad de reunión que se da cuando el visitante entra en contacto con esta edificación.

Figura 92

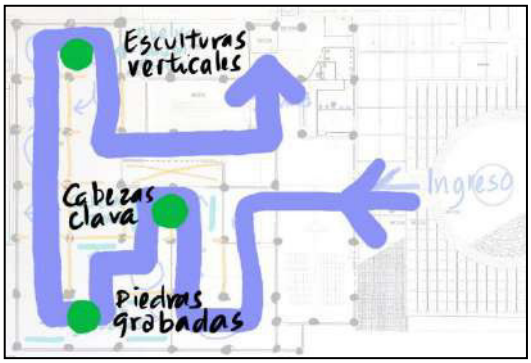
Trama estructural con recorrido horizontal



Nota. Esquema de recorridos sobre el esquema estructural del Museo Nacional de Chavín. Imagen: Museo Nacional de Chavín

Figura 93

Trama estructural con recorrido horizontal



Nota. Imagen en base a esquema del museo Chavín

En aras de la objetividad, es necesario precisar que la distancia de la fachada principal entre la calle y el propio museo es de unos pocos metros, debido a que el edificio está ubicado cerca a la ladera del cerro, lo que solo permite una perspectiva panorámica limitada. A esto se suma que la carretera está contigua a la vereda, lo que impide el deseado alejamiento para observar ampliamente el conjunto. Esto es resuelto al cruzar el ingreso, momento en el cual se produce la sensación de una atmósfera monumental al encontrarse con la plaza circular hundida seguida del bloque horizontal del edificio sobre el fondo del cerro.

Figura 94

Fachada sobre la falda del cerro



Nota. La mampostería y el anfiteatro circular a desnivel como expresiones de la reminiscencia prehispánica.

El recorrido interior del museo confirma la horizontalidad de la estructura. Los materiales de la modernidad (hormigón), las técnicas constructivas que permiten grandes luces y recursos como la incorporación de la luz cenital indirecta desde el techo, es similar al propuesto por Kahn en el Museo Kimbell, aunque en este último caso la iluminación es natural. Con todo esto, se da mucha importancia al espacio interior, a la profundidad no solo de la superficie, como observa Wolfflin (Maderuelo, 2008, p. 28).

El espacio interior que se recorre en la exposición afirma la identidad del edificio. Además, hace posible que la institución-museo cuando los visitantes reconocen un tipo de lugar donde satisfacen su curiosidad, amplían su conocimiento o simplemente se recrea con la historia ahí contada.

4.3.3. Morfología del Museo Nacional Chavín

La idea de lugar es concebida como espacio común para compartir, para reunirse: "el edificio se convierte en una cosa cuando *reúne mundo* … un paisaje habitado es un paisaje conocido, esto es, un entorno con el que nos identificamos, en el que nos orientamos, y en el que nos reunimos con nuestros congéneres" (Norberg-Schulz, 1980, p. 59). El Museo Nacional Chavín cumple su función de lugar de reunión para un tipo de arquitectura. Urbanísticamente es discreto y no es referente como propone Lynch (2012):

> Como el uso de los mojones (hitos) implica la opción de un elemento entre una multitud de posibilidades, la característica clave de esta es la singularidad, un aspecto que es único y memorable en su contexto. Si los mojones tienen una forma nítida se hace más fácil identificarlos y es más probable que se los escoja como elementos significativos, y también si contrastan con su fondo y si hay una prominencia en la situación espacial. El principal factor parece ser el contraste entre figura y fondo. (p. 98)

No es referente, porque la visibilidad en el horizonte no es sugerente por su ubicación tangencial en la geografía de la zona. Sin embargo, conceptualmente, es un hito cultural y adquiere relevancia visual cuando se le observa ortogonalmente y esto solo es posible, como ya se mencionó antes, desde pocos metros del ingreso.

Figura 95

Fachada del museo con énfasis en la horizontalidad, ubicada sobre la falda del cerro



Nota. Fuente: Street view de Google

Entonces, morfológicamente su impacto es limitado. La forma horizontal de la estructura incita a que se encuentra adherido sólidamente al suelo. Los edificios se observan desde el suelo y las formas son entendidas desde la mirada humana de esa manera, por lo que hablar de cerramiento (muro), tierra (piso), cielo (techo) implica procesar la manera cómo se ha concebido para ser visto desde fuera. Debe ser "lo que quiere ser", decía Kahn (2011), y la aseveración tiene que ver con lo que debe parecer.

Para Kahn (2011), la visibilidad de los materiales de la construcción y la manera cómo se ha construido es una necesidad de la identidad. Ciertamente, en la arquitectura prehispánica, la construcción con adobe o piedra, la disposición de estos materiales, de una u otra manera, ha conducido a identificar un tipo de arquitectura y conocer otros aspectos de la propia cultura.

Figura 96

Muro Chavín con técnica de doble hilera de piedras anchas y delgadas con intenciones antisísmicas



Nota. Técnica de apilamiento intercalando piedras delgadas y gruesas.

En el Museo Chavín, la plaza circular hundida fabricada con piedra y su conexión con la estructura del propio museo alzado con hormigón, se ha pretendido conciliar la modernidad con el pasado. En términos morfológicos, su presencia es discreta y evita la confrontación con el paisaje natural. En el conjunto arquitectónico, la zona de investigación, pese a estar adosada al edificio y al mismo nivel del piso, se presenta de manera amigable consintiendo el protagonismo del edificio vecino.

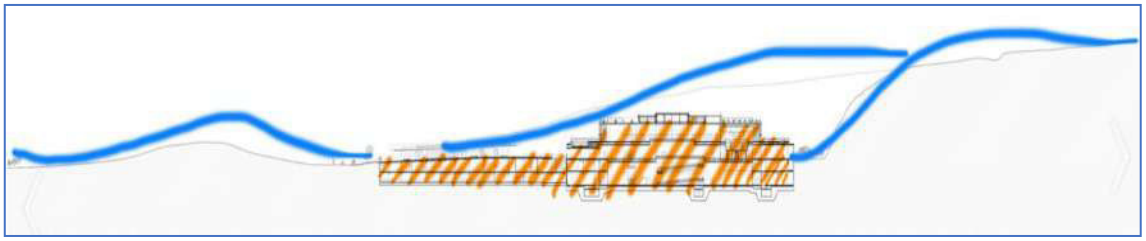
4.4. Análisis de la arquitectura del Museo Nacional del Perú (MUNA)

Luego de un concurso realizado en 2014, el MUNA (Museo Nacional del Perú), se empezó a construir en 2016. En 2020 fue creado oficialmente y su inauguración se materializó en 2021 con motivo del Bicentenario de la Independencia del Perú. El diseño fue realizado en 2014 por León Marcial Arquitectos, un estudio integrado por los arquitectos Alexia León, Lucho Marcial, Paulo Dam y José Canziani.

La topografía del entorno de este museo se presenta como una estructura en la que hay que sumergirse, a la que hay que supeditarse si la idea es la integración. Este envolvimiento no solo es esa tridimensionalidad sinuosa que el paisaje del valle propicia, sino también la apariencia cromática que es una de las características de las edificaciones prehispánicas. El color de la tierra, material privilegiado de estos inmuebles, no va a permitir eludir las exigencias de integración de cualquier proyecto que se precie de ser parte de este paisaje.

La traza horizontal que sugiere el perfil geográfico motiva la afirmación de las rampas. Una vista aérea del lugar invita a remontarse a cómo los antiguos veían este lugar desde ese punto de vista. Majestuosidad y sensación de control del valle sin interferencias visuales provocadas por el ser humano.

Figura 97
El perfil topográfico esconde la edificación



Nota. Esquema sobre el corte longitudinal del Museo Nacional del Perú

Quienes han tenido ocasión de intervenir espacios como estos se han visto favorecidos por el empuje de esta topografía. Alzarse en una loma con una vivienda, en los tiempos modernos, es aceptar la pertenencia a esa atmósfera. El arquitecto Longhi[15](2014) ilustra el carácter de la relación del proyectista con esa realidad. “Si quieres intervenirme, entiérrame”, dice refiriéndose al respeto que el entorno exige. Es el compromiso que desde los tiempos remotos el hombre asumía con la naturaleza. Aunque una vivienda en el contexto de esa geografía resulta ínfima, físicamente, no deja de preocuparse por evitar convertirse en una huella que distorsione los rasgos identitarios del lugar. Esta aseveración es indispensable, porque, cuando las pequeñas unidades no son normadas, se pueden convertir en la forma natural de crear una textura indeseada en el tejido urbano.

Figura 98

Vista aérea del MUNA. Perfil topográfico de la zona y su relación con el mar, el desierto y el santuario de Pachacámac.



Nota. Fotografía de Alexia León

[15] Luis Longhi Traverso, ganador del Hexágono de Oro del Colegio de Arquitectos del Perú con el proyecto Casa de Pachacámac en la Bienal de Arquitectura Peruana en 2010. En el min 4,45” https://www.youtube.com/watch?v=f2uU95S2wgQ&ab_channel=ColegiodeArquitectosdelPer%C3%BA

Cabe mencionar que, debido a la aún baja densidad habitacional de la zona, la escala impone dificultades en la conexión de los hitos arqueológicos ya explorados, pero, a la vez, permite una planificación más holgada teniendo en cuenta que se empieza a constituir un eje importante no solo en términos culturales, sino físico-urbanos.

Esto lo deja entrever el jurado que eligió este proyecto cuando lo contextualiza y resalta frente a las "urbanizaciones en desarrollo de Julio C. Tello y Villa El Salvador", porque los asentamientos humanos son muy dinámicos, mientras que la laguna de Urpiwachak, el desierto, el Santuario, el mar son elementos estables del paisaje (Colegio de Arquitectos del Perú, 2022).

Otro aspecto para considerar es el hecho de que la estructura abierta del proyecto permite diversas museografías en el futuro, según destacan los curadores de la XIX Bienal, aunque la referencia es muy puntual a ciertos lugares de la edificación, como los espacios ubicados en los extremos del museo.

4.4.1. Topología del Museo Nacional del Perú

Como se había mencionado, la topografía del lugar en el que se ubica este museo invita a su inmersión o mimetización si se considera el respeto que exige esta zona monumental. Se respeta en el sentido de no competir con aquello que es la razón de ser de este lugar. Esta sensación se debe a que el entorno del MUNA es un espacio abierto, a diferencia de otros centros arqueológicos, como Puruchuco o Cajamarquilla, por ejemplo, donde las laderas de los cerros se convierten en apoyos paisajísticos que realzan la presencia de esos complejos, tal como señala Canziani (2022, p. 402).

En cierto modo, esa sensación de espacialidad generosa del exterior se ha incorporado a la edificación, representada particularmente por el amplio espacio central que domina el proyecto en toda su concepción vertical.

Existe un macrorrecorrido, cuyo eje centraliza los desplazamientos en cada uno de los niveles hacia las exposiciones que habrá en ellos. Este recorrido circular de abajo hacia arriba o aleatorio es muy nítido, porque la propia concepción arquitectónica lo condiciona; es decir, la continuidad del desplazamiento es inevitable.

Los recorridos horizontales, entonces, son rígidos a partir de los desplazamientos que, a través de las rampas, se reparten a las distintas exposiciones que se puedan desarrollar en cada nivel.

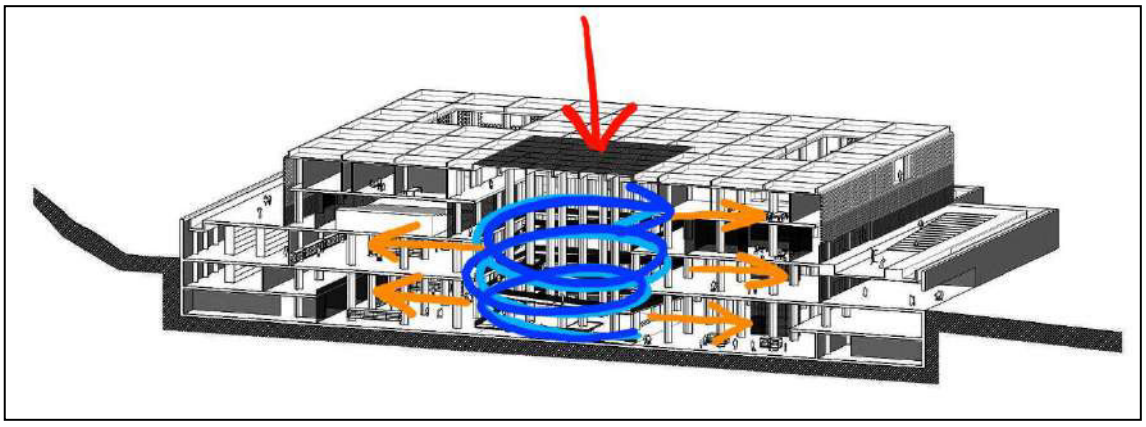
Uno de los aspectos de la arquitectura ancestral peruana es el reconocimiento del carácter sagrado que se le ha otorgado y uno de los elementos que materializan esta

característica es la relación tierra-cielo. La verticalidad como manifestación de esa relación se ha utilizado con frecuencia en la arquitectura religiosa. El caso de los museos no ha sido la excepción. La inclusión del manejo de la luz como acompañamiento a la búsqueda de la sensación de lo sagrado parece ser la intención en este proyecto del MUNA. Sin embargo, lo desproporcionado de ese recorrido lumínico vertical le resta el ritual esperado, debido a la gran dispersión de la luz que ingresa por el tragaluz, aunque hay que reconocer que la tecnología aplicada aquí permite establecer diversas intensidades, según las necesidades de las propuestas museográficas temporales.

La topología centraliza la atención en ese núcleo lumínico y promueve el concepto de este edificio en el ámbito de la espacialidad, una monumentalidad interior que no trasciende a la morfología y, por lo tanto, permite conservar el protagonismo del entorno.

Figura 99

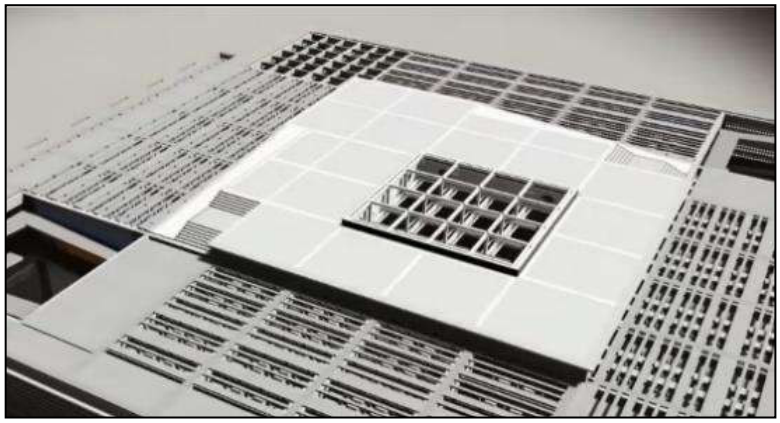
Recorrido vertical centralizado en el tragaluz (flecha roja)



Nota. Recorrido vertical centralizado en el tragaluz (flecha roja) desde el cual reparte la luz, mientras las rampas orientan la circulación horizontal por niveles.

Figura 100

Vista del tragaluz desde la parte superior del edificio



Nota. Tomado de *Museo sin límites* (2021).

La razón de ser de un museo es su patrimonio y el edificio se compromete a afirmarlo. En este caso, la espacialidad y la topología del proyecto requiere la presencia de la exposición que se concentrará en los márgenes del cerramiento.

Es importante destacar que el núcleo central se asienta en el primer nivel como un área generosa para dar sentido a la presencia del colectivo humano. En cierto modo, un espacio de respiración visual.

La manera como se ha concebido la estructura hace que desde el interior se perciba con poca limpieza visual. Esta sensación se comprende por la aún tarea pendiente de realizar la museografía, este entrecruzamiento visual de las rampas con su fuerza estructural que enfría la relación del visitante con el lugar puede ser superado con la exposición.

4.4.2. Tipología del Museo Nacional del Perú

Como en todo proyecto, la trama estructural condiciona un patrón. El programa arquitectónico se ha sustentado en la función básica del museo: museología/museografía. La tipología ha seguido el esquema del museo convencional sustentado en los recorridos y en la conexión a las actividades que internamente desarrollan como parte de su naturaleza en el campo de la conservación, investigación e innovación.

La concepción arquitectónica del museo moderno con respecto a los recorridos es aleatoria y multidimensional, por lo que resulta necesario concebir la espacialidad de manera más flexible. Sin embargo, la idea de continuidad, de hito, es parte del ordenamiento que la muestra exige. De esta manera, la tipología del museo impone su personalidad y exige que estructuralmente satisfaga la necesidad de ese ordenamiento.

La tipología, como se ha mencionado, es la materialización del uso. El desplazamiento del visitante es lo que da sentido al recinto. La vida del visitante durante el recorrido es la vida del museo. En el pensamiento de Kahn, la institución, el edificio hace vida de acuerdo cómo es habitado, la cual corresponde a una forma de uso.

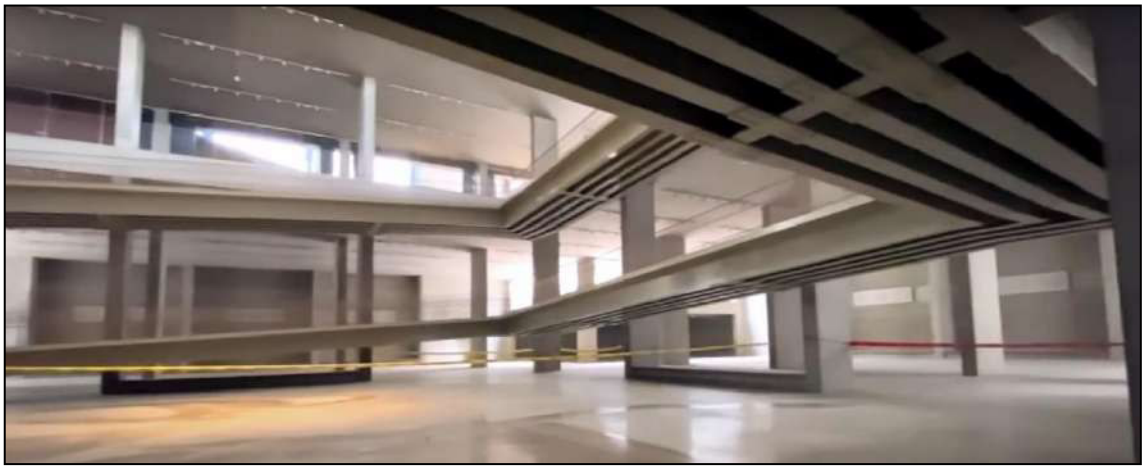
El MUNA ha resuelto la tipología. Esto no es complicado, porque el programa impone en su estructuración, organización, funcionamiento, la asignación de requerimiento de áreas y se observa que el gran patio central es el eje de la organización espacial, tanto vertical como horizontal en favor de los recorridos.

Estructuralmente, la liberación del centro plantea una propuesta estilística que se le reconoce al proyectista. Aquí radica la vitalidad de la tipología. En extremo, se pueden

mover, reestructurar, añadir o, quizás, suprimir otras áreas del museo, pero de lo que no se puede prescindir es el de la exposición. La tipología se sustenta en la muestra por lo que el diseño de espacios está supeditado a dicha función y condiciona el aspecto estructural. Normalmente, las áreas de exhibición requieren de grandes luces para permitir un desplazamiento visualmente libre a los visitantes. En el MUNA, se ha concebido esta idea, aunque el área libre no está destinada, necesariamente, a la exposición, sino más bien a una zona que distribuye el recorrido a los laterales en el primer nivel.

Figura 101

Patio interior con rampas de distribución de la circulación horizontal por niveles



Nota. Tomado de Canal Museal.

La localización del MUNA en el contexto de una arquitectura con tipologías muy claras vinculadas con el comercio, la habitación y lo ceremonial no deja indicios de haber recibido las influencias de la arquitectura del Perú antiguo como, por ejemplo, la organización del espacio con laberintos, como en Cajamarquilla o Puruchuco. Si bien la función de estos lugares destinados a la élite era muy específica; por lo menos, su particular espacialidad transmite guiños a tipologías distintas, pero de pertenencias en el tiempo (Canziani, 2022, p. 402). El concepto de adobitos, adobes o adobones, propios de la arquitectura Lima, podrían haber manifestado esa continuidad o, por lo menos, referencias en formas y materiales. El cerramiento del MUNA con los bloques de cemento pretendiendo acercarse a esa referencia es discreta. Distinto es el caso de la rampa como reminiscencia prehispánica. En el MUNA, la monumentalidad de esta estructura para el recorrido sugiere una intención para afirmar encuentros en el tiempo.

4.4.3. Morfología del Museo Nacional del Perú

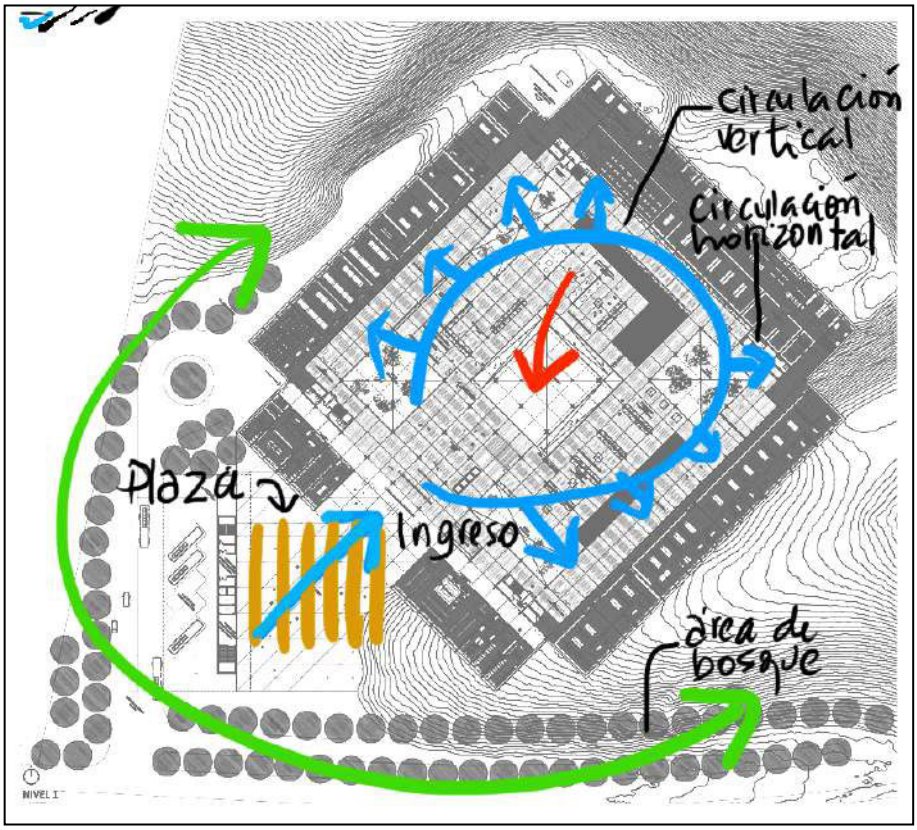
La propuesta morfológica de este museo, que es simple y geométricamente clara, permite advertir rápidamente algo distinto en relación con las estructuras prehispánicas de la zona. La base cuadrada sobre la que se alza el museo fija de manera determinante la conformación de los demás bloques que componen la estructura.

El inmueble se asentó sobre un espacio que, anteriormente, había sido intervenido y sobre la hoyada que se había generado se propuso el diseño. Esto no es un pie forzado, así que la propuesta se ha impuesto a esta condición; es decir, el proyectista tuvo la libertad para desarrollar la idea.

El plan general de esbozar una estructura rodeada de un gran parque y, a la vez, acompañada de una plaza pública como espacio previo para el inicio del recorrido no pretende emular el concepto de plaza hundida. La dualidad espacial: plaza vacía/edificio alzado, favorece, como esquema, la racionalidad de la propuesta.

Figura 102

Planteamiento general exterior/interior



Nota. Esquema sobre la planta general del Museo Nacional del Perú. Planta en la revista Archidaily: https://limaparislima.wordpress.com/2021/07/06/archdailype-2014-primer-lugar-en-concurso-de-ideas-para-el-museo_nacional-del-peru-2021-muna-arquitectos-alexia_leon_angell/

El perfil geométrico determinado pasa desapercibido, y es mejor que así sea, de manera que no contradice formalmente la identidad de la topografía. Se sabe que la altura de edificaciones contiguas a construcciones arqueológicas no debe superar la altura de estas como primera condición; también se entiende que, aun cuando la altura sea respetada, la morfología puede alterar de manera significativa la identidad del perfil. En el presente caso, si bien estos dos aspectos han sido discretamente tratados, se puede observar que la textura del revestimiento, pese a no emular las maneras de entrelazar los adobes al estilo de las edificaciones existentes, logra incorporarse sin dificultad debido a su escala. Esta lectura sin contradicciones de lejos y de cerca del inmueble hacen de su morfología una apariencia asimilable rápidamente. Este tratamiento de los revestimientos no deja de tener importancia cuando de identidad se trata, como lo típico de los almohadillados en las construcciones del renacimiento. Además, los proyectistas modernos se esmeran por proponer texturas basadas en diseños modulares creados expresamente. En el MUNA, se ha pretendido llevar el concepto de apilamiento de adobes en el cerramiento, pero ni el material ni la forma se han logrado incorporar siendo, como ya se ha mencionado, la escala la que logra mimetizar esta textura; es decir, solo en el acercamiento se puede distinguir la particularidad de esta textura que tiene una función técnica muy precisa: controlar luz y ventilación.

Urbanísticamente, los tres elementos que envuelven la estructura: el santuario, el desierto y el mar aparecen como influyentes para su formulación morfológica. El santuario con sus referentes formales de elementos de repetición a lo largo de los muros, las dunas con el color propio del desierto y el océano que motiva a aplanar cualquier estructura que comprometa la visibilidad del horizonte.

Figura 103

Elementos de repetición en el Santuario de Pachacámac



Nota. Imagen tomada de Carlín Gereda (2023).

Figura 104

Elementos de repetición en el cerramiento del MUNA con bloques modulares a base de concreto



El edificio tiene una terraza que presume de mirador. Esta función no es evidente morfológicamente y es aceptable que así sea, ya que no es una función básica del proyecto.

El plan morfológico general del proyecto ha exigido la búsqueda rigurosa de la simetría. Un edificio no se hace para que el público lo vea desde el aire ni para que observe sus planos; sin embargo, el proyectista sí se exige por una cuestión de sensibilidad estética y por proporcionar racionalidad estructural al diseño. Esto se evidencia en el tratamiento interno del inmueble. La complejidad del paso del espacio exterior al interior, del abierto al cerrado, del abajo hacia arriba o al revés, se convierte en el reto de una propuesta espacial.

Figura 105
Vista aérea del MUNA



Nota. Imagen tomada de fotos con dron de la arquitectura del Museo Nacional del Perú (MUNA). (2021).

El MUNA desarrolla un desplazamiento a medio nivel desde el exterior. La escala no lo pone en evidencia, pero sí es una necesidad estructural, debido a la búsqueda de una minimización de las condiciones de la napa freática de la zona. La ingeniería resuelve todos los problemas y el proyectista se acompaña con ese aporte.

Esta relación exterior/interior morfológicamente puede leerse como el traslado del espacio exterior, la plaza; hacia el interior, el patio central, como una conexión o una manera de integrar lo etéreo, el espacio de la plaza exterior, con lo material del volumen en el patio interno.

La morfología del edificio del MUNA no exhibe con elocuencia un carácter monumental. Sin embargo, por la envergadura de su función, es un hito urbano. El carácter simbólico, como dice el manifiesto sobre la monumentalidad de Sert *et al.* (2011), crea una conexión entre el pasado y el futuro. La fuerza de la monumentalidad prehispánica arrastra y sella cualquier presencia edificatoria para integrarla o soslayarla. En este caso, la integra por ser una necesidad colectiva, satisface "aspiraciones de monumentalidad, alegría, orgullo y esperanza", subraya también el manifiesto mencionado.

La contemplación de un edificio, como este, es más en términos conceptuales que en percepciones morfológicas y es mejor que sea así. El centro de la atención será respecto a lo que significa este edificio como elemento unificador de un colectivo.

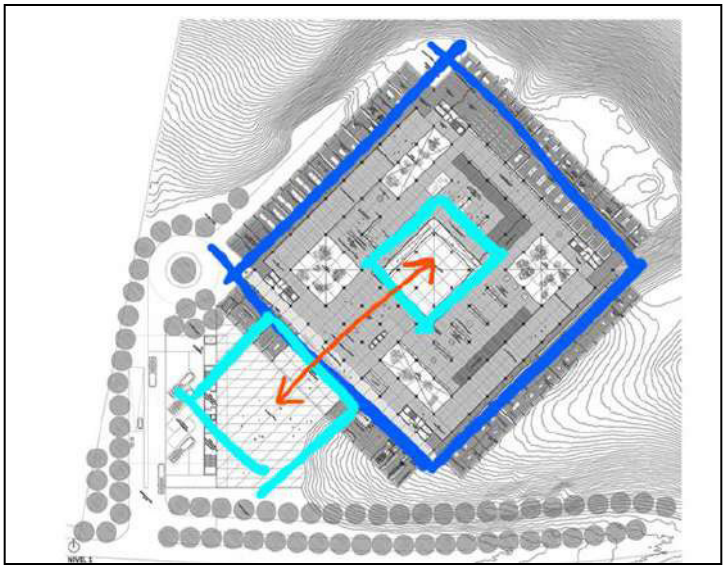
Las tecnologías de los tiempos modernos solo deben servir para preservar y proteger el patrimonio, mas no para exacerbar el ego del proyectista, como apuntan Barclay y Crousse (2015)[16].

Hablar de monumentalidad es muy delicado si se tiene en cuenta el significado que le asigna Kahn al asociarla con la inmortalidad, a algo que no se puede cambiar o añadirle algo nuevo. No obstante, es el devenir del tiempo el que afirma este estado de la edificación y, fundamentalmente, su uso y es este último el que aún está pendiente en el edificio del MUNA.

En general, queda esperar el tiempo para verificar que, quizás, este proyecto resulte mediatizador, conector o enlace con las propuestas urbanas del futuro. La ciudad aún no ha incorporado este edificio ni física ni funcionalmente. La planificación urbana deja los hilos para su conexión en el largo plazo y el propio museo ha de buscar su conexión a la ciudad. A estos edificios, en sociedades como la nuestra, la traza vial y el plan de desarrollo urbano no le garantizan nada. El MUNA ya está acompañado de su entorno natural y su dinámica urbana con esa generosa compañía, el santuario, el desierto y el mar, pueden consolidarse con el tiempo y verse envueltos en el conglomerado urbano.

Figura 106

Relación exterior/interior, plaza (exterior), patio central (interior)



Nota. Esquema sobre la planta general del Museo Nacional del Perú. Planta en la revista Archidaily: https://limaparislima.wordpress.com/2021/07/06/archdailype-2014-primer-lugar-en-concurso-de-ideas-para-el-museo_nacional-del-peru-2021-muna-arquitectos-alexia_leon_angell/

[16]Sandra Barclay y Jean Pierre Crousse, arquitectos peruanos del estudio Barclay&Crousse, ganador del concurso internacional del proyecto para el museo Lugar de la Memoria en el Perú en 2013. https://www.youtube.com/watch?v=tS4r4xGIC0c&ab_channel=SesionesdeArquitectura en min 28

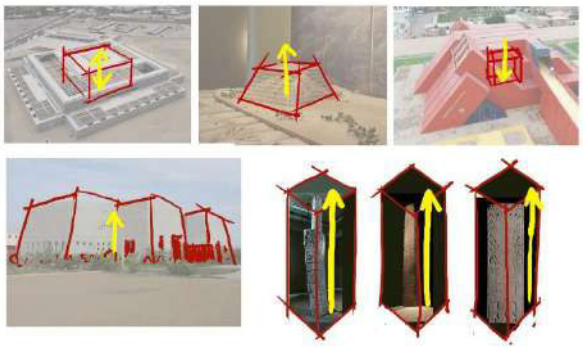
4.5. Síntesis del capítulo

La percepción de los proyectos estudiados invita a entender que existen elementos comunes en su concepción. Debería ser así mientras se entienda que la institución-museo necesita afirmarse en su tipología como lo hace cualquier otra institución en el sentido tipológico de Kahn.

La idea de espacio interior, exterior, verticalidad, horizontalidad, centro y recorrido son los ejes del análisis topológico que han permitido observar que son criterios que, en el caso de los museos estudiados, han contribuido a afirmar elementos de identidad muy concretos, como es el caso de la significación de la verticalidad en la concepción sagrada de las milenarias edificaciones del Perú, como las pirámides moche que se alzan al cielo o las esculturas verticales Chavín que sugieren un cobijo de esa naturaleza. Además, la función de la luz es elemento de énfasis de lo sacro como en el patio central del Museo Nacional del Perú (MUNA), los núcleos de exhibición de las esculturas Chavín o la doble altura sobre la Tumba del Señor de Sipán en el Museo Tumbas Reales. En el Museo Sicán, los bloques laterales parecen alzarse o despegarse del suelo gracias a la concepción de pilotes de Le Corbusier, que descubre el interior en una suerte de bienvenida para el visitante. Es conveniente poner atención al tratamiento del techo como elemento que emula al cielo. Solo en el caso del MUNA este aspecto ha sido tratado con toda claridad y de manera hiperbólica y su solución técnica de regulación de la luz dadas las dimensiones del patio central. En Tumbas Reales, esto internamente no es percibido pese a su morfología de techos con planos inclinados que se alzan en el perfil, aunque las características climáticas no lo sugieren, algo que más bien se pudo aprovechar en el Museo Chavín.

Figura 107

Líneas verticales que cobran presencia en el MUNA



Nota. En la figura, se observan las líneas verticales en MUNA(patio central), a la manera de las pirámides Moche. La línea vertical impone su protagonismo en Tumbas Reales (réplica de la Tumba Real), mientras también quiere alzarse el edificio del Museo Sicán, así como en los espacios destinados a las esculturas de clara orientación vertical. Imágenes de Google

Con respecto al recorrido horizontal, la rampa se convierte en un elemento de identidad que puede ser recurrente como en el MUNA o en el ingreso al Museo Tumbas Reales y se pudo proponer en el Museo Sicán. En este recorrido horizontal, el hito puede haber resultado un elemento identitario más claro como el de la Tumba del Señor de Sipán, o los restos del Señor de Sicán. El caso del Museo Chavín es muy singular por la monumentalidad de los hallazgos, las cabezas-clava, el Lanzón, La Estela, el Obelisco que hacen difícil localizar un elemento central de atención o centro de impacto visual.

Respecto al MUNA, los espacios están sugeridos, pero la museografía es aún inexistente.

Respecto a la tipología, la trama estructural propuesta en cada proyecto siempre ha previsto la necesidad de facilitar luces suficientes para que pueda albergar vertical y horizontalmente los objetos, las piezas del patrimonio monumental, ya sean restos de monarcas como en Sicán y Tumbas Reales, las cabezas clava y esculturas en piedra en Chavín. Junto a esta propuesta estructural del interior, se reconoce la presencia del gran espacio exterior a la manera de las plazas hundidas que son circulares o semicirculares (Chavín y Sicán) o cuadradas (MUNA y Tumbas Reales).

Figura 108

Techos y plazas rectangulares y circulares en Tumbas Reales, MUNA, Sicán y Chavín



Nota.Gráficos sobre imágenes de Google

Como no se pueden separar los elementos anteriores de la morfología es conveniente enfatizar que, en general, las líneas básicas de la pirámide trunca propias de la arquitectura prehispánica de la costa norte son bastante identificables en Tumbas Reales y Sicán, no así en el MUNA y Chavín donde más bien destaca el ritmo de los vanos en la envoltura o en la fachada de los edificios, un ritmo de repetición que se advierte en las formas trapezoidales de las hornacinas en Pachacámac, por ejemplo.

La idea del bloque estructural se percibe con mucha fuerza en Tumbas Reales, Sicán y MUNA a la manera del concepto de espacio interior como lo clasificaba Giedión, aunque se sabe que solo es la apariencia, puesto que ya el interior ha sido “perforado”

para albergar el contenido museográfico. Luego, esta percepción se ve afectada por la presencia de las plazas exteriores a la manera de las plazas hundidas, lo que genera esa relación interior/exterior que, sumada a la concepción tipológica de que el uso, la habitación del edificio es la que le da sentido a la arquitectura, sería la etapa más desarrollada de la concepción espacial, como ya se ha comentado, según Zevi (1981) y la idea de la cuarta dimensión.

A esta morfología hay que añadir ese elemento pocas veces resaltado que es el acabado. Norberg-Schulz (1980), refiriéndose a Kahn, decía que el edificio debía parecer lo que quiere ser y uno de los factores es el material y la apariencia cromática con el que está fabricado. En el caso de estos proyectos, la búsqueda de emular el adobe (MUNA), la piedra (Chavín), las líneas oblicuas de las formas piramidales (Sicán y Tumbas Reales), así como el ocre rojo, color asociado a la cultura moche, que cubre la totalidad del edificio (Tumbas Reales), contribuyen a esta identidad. Se sabe que el concepto de dualidad es muy reconocido en las antiguas culturas peruanas y se ha expresado en los vestigios encontrados en estos lugares, relacionados con el sol y la luna, el día y la noche, la vida y la muerte, la tierra y el cielo. Esto remite a los elementos de oro y plata de los atuendos, los colores ocre rojo y blanco de la cerámica Moche, etc., y también, en Chavín, en las conocidas piedras azules y piedras amarillas o rosadas, en la que unas eran exclusivas para los monarcas y las otras para los dioses.

Figura 109

Acabados en la morfología de los museos



Nota. Las imágenes muestran los acabados en la morfología de los museos Tumbas Reales (color), MUNA (emulación al adobe), Sicán (hornacinas) y Chavín (la piedra). Fuente: Google

No está lejos de advertir que quizás las ménsulas (salientes) y las hornacinas (huecos) estén relacionadas con esta idea de dualidad y también serían manifestaciones del acabado de esta arquitectura en lugares de acceso a pocas personas, particularmente en las galerías que conducen al Lanzón de Chavín.

Las rampas, también, son recurrentes en el diseño de estas estructuras. Se puede advertir con claridad en el ingreso al Museo Tumbas reales, donde adquiere una jerarquía importante por ser el inicio del recorrido y, dada sus dimensiones y ubicación, obliga a

someterse a su monumentalidad y a la necesaria función de mirador del propio edificio. Sucede algo similar, aunque esta vez desde el interior, en el MUNA, donde, también, son los ejes de la distribución en cada nivel de la futura exposición y adquieren un carácter ornamental por ser blanco de la observación desde el gran patio central por tratarse de un entrelazado visual de estas en un juego de líneas que emulan los desplazamientos en los distintos espacios vecinos del Complejo Pachacámac.

Figura 110

Rampas y escaleras

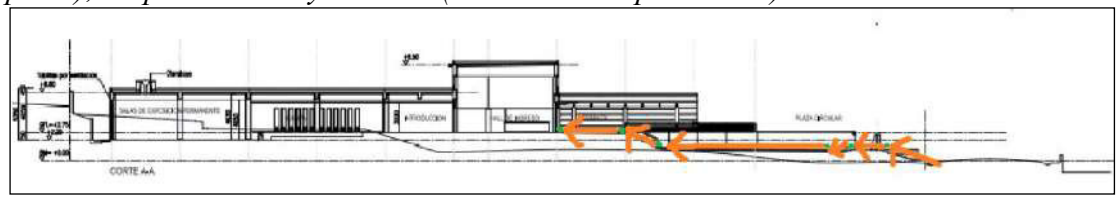


Nota. Rampas en Tumbas Reales (en el exterior al inicio del recorrido), MUNA (interior), posición de la escalera central en Sicán y ubicación de recorrido del ingreso al Museo Chavín. Gráfico sobre imágenes en sitio web https://openjicareport.jica.go.jp/pdf/11819646_02.pdf

En el Museo Sicán, ya se había hecho notar, se pudo aprovechar esta idea de las rampas, más aún si se considera que la escalera por donde se asciende se encuentra en lugar privilegiado del edificio. Más bien, en el Museo Chavín, se ha preferido jerarquizar la plaza circular hundida, lo que descubre la propia plaza sorteando la pequeña escalera de ingreso en un juego de breve ascenso, descenso, encuentro con la plaza y nuevo ascenso a la sala de exposiciones.

Figura 111

Museo Nacional Chavín. Las flechas indican el ascenso (inicio), descenso (hacia la plaza), desplazamiento y ascenso (a la sala de exposiciones)



Nota. En el gráfico se observa el corte de la edificación.
https://openjicareport.jica.go.jp/pdf/11819646_02.pdf

Estas pequeñas escaleras se han visto en la plaza cuadrada en el complejo arqueológico y han sido repetidas en esta construcción del Museo Nacional Chavín.

Norberg-Schulz (2023) advertía el peligro de “la pérdida de la forma construida y la figura espacial” no solo por el “entendimiento limitado de la naturaleza de la forma y el espacio, sino, ante todo, de la abolición del lenguaje de la arquitectura” (p. 162). Su postura era confrontacional con el planteamiento de Louis Sullivan en que “la forma sigue

a la función", porque disolvía la fundamentación tipológica al concebir que el devenir de las formas se daba en relación con las diversas formas de concebir la función de un edificio y no a "figuras que están arraigadas en la tipología" (Norberg-Schulz, 2023, p. 163).

Parece ser que las figuras a las que se refiere Norberg-Schulz (2023) son las que el arquitecto encuentra en la historia como "una fuente de hechos constitutivos". Se considera que la base de una propuesta arquitectónica está en el reconocimiento del tipo y la figura. El tipo es uno solo, la figura es diversa, constituye el estilo del proyectista en no solo la envoltura (morfología), sino en su particular manejo del espacio interior (topología). El tipo, entonces, integra los elementos del lenguaje y permite identificar a la institución, al *ser* del edificio.

En esta lectura, se ha identificado que existe un conjunto de características identitarias en la configuración de los museos estudiados. Se agruparán estas características sostenidas en los tres criterios básicos en los que se ha basado esta identificación, criterios que, desde Vitruvio (*utilitas, firmitas, venustas*), pasando por la mirada de Hearn (diseño, estructura, método de diseño) hasta la propuesta de Kahn (topología, tipología, morfología, sistematizados por Norberg-Schulz), sin dejar de lado, las consideraciones importantes de Summerson (lenguaje clásico), Prak (Gestalt) y otros que constituirían una manera de "leer" las edificaciones. Se ha tomado en cuenta que cada uno de los proyectos estudiados emulan distintos momentos de la arquitectura prehispánica.

Figura 112
Alineamiento de conceptos

Vitruvio	**Hearn**	**Kahn**	**Equivalencias Viollet-le-Duc / Summerson / Prak**		**Estilo: Individualidad del proyectista**
Utilitas	Diseño	Tipología	Programa	Funcionamiento	
Firmitas	Estructura	Topología	Materiales, técnicas constructivas	Firmeza estructural	
Venustas	Método de diseño (configuración)	Morfología	Proceso de diseño	Estética	

Con respecto a la topología de los proyectos estudiados, la idea de lo sagrado como reminiscencia de la arquitectura del Perú antiguo, se ve manifestada en el criterio de organización espacial sobre la base a los recorridos verticales, horizontales y la idea de centro donde la verticalidad se convierte en el factor principal. En la relación tierra/cielo/cerramiento en el Museo Tumbas Reales, el desplazamiento vertical desde la cima del inmueble afirma esta reminiscencia. En el MUNA, se visibiliza esta verticalidad mediante el desplazamiento de la luz cenital en el mismo centro de la planta.

En el Museo Nacional Chavín, lo sagrado está reservado para la verticalidad de la luz en los objetos principales de la exposición (Estela de Raimondi, Lanzón de Chavín, Obelsico Tello), así como en el Museo Nacional Sicán, con la representación del cuerpo de un miembro de la nobleza Sicán en posición fetal boca abajo.

Los desplazamientos horizontales a través de las rampas (exterior en Tumbas Reales e interior en el MUNA) remiten inmediatamente al diseño de la arquitectura antigua del norte peruano.

Se verifica la presencia de la plaza hundida circular, semicircular o cuadrada a la manera de la arquitectura antigua (Tumbas Reales, Chavín, Sicán, MUNA).

Al abordar la espacialidad exterior, suscribiendo la síntesis de Giedión sobre la relación de espacio exterior/interior, se conviene en que la presencia de las rampas (en el MUNA, Tumbas Reales) conlleva a una asociación con los patrones antiguos heredados que se aprecian en Moche y Sicán.

La institución museo como configuración de lo tipológico se afirma en estas edificaciones estudiadas. La función museo basada en el programa establece su propia identidad, pero la materialización se da a través de su habitabilidad, su uso.

Los museos estudiados, de acuerdo con las cifras de visitas reportadas por el Ministerio de Cultura, en general, tienen acogida que confirma su reconocimiento, especialmente por los nacionales. Una plaza generosa con la atmósfera milenaria que los recibe, una exposición que los acompaña y permite una fluidez en sus recorridos y un ambiente general que los envuelve en la cultura que los acoge. Es una institución que cumple, en este caso, la función museo. Esto ocurre en, por lo menos, tres de ellos, no así en el MUNA pues su museografía aún se encuentra en proceso.

La idea de la dualidad como una de las formas de identidad de la cultura del Perú antiguo se reconoce en la tipología que se impone para la función de acoger a muchas personas en una conexión espacial interior (sala de exposiciones) /exterior (plaza hundida),

En los museos estudiados, la trama estructural permite la liberación de espacios para una mayor libertad en el diseño de la museografía.

La interrelación de lo tipológico, topológico y morfológico da lugar a la configuración del proyecto arquitectónico, que, en este caso, se materializa en edificaciones con elementos de identidad referidas a la arquitectura del Perú antiguo. Se reconocen en ellos aspectos morfológicos que expresan conexión con la milenaria cultura peruana a través de la configuración de su espacio exterior de forma piramidal (Tumbas Reales, Sicán).

La ornamentación recoge elementos de identidad en los cerramientos como el muro cortina en el MUNA con un diseño que emula el uso del adobe con una disposición para controlar la luz y el aire todo con un ritmo repetitivo que se aprecia en la disposición de los adobes en Pachacámac, en los murales de Huaca de la Luna, la hilera de ventanas trapezoidales en Pachacámac. Este elemento, la decoración, ha sido elaborado con el material de las canteras cercanas donde el color gris y rojo fue apreciado por los proyectistas para el diseño en el Museo Tumbas Reales de Sipán. De la misma manera, la mampostería de piedra con diversas coloraciones en el ingreso al Museo Nacional Chavín, que expresaban diversas jerarquías en la sociedad Chavín. Asimismo, la presencia de hornacinas en la fachada simétrica del Museo Nacional Sicán, cumplen el propósito de remitirse a elementos antiguos. El color ocre rojo imponente en la morfología del Museo Tumbas Reales de Sipán propio de la cultura moche en su pintura, los relieves y cerámica.

La presencia de materiales y sistemas constructivos modernos implican la alianza de la herencia cultural peruana con el presente. La emulación de los materiales arcilla, piedra, madera, son adoptados en Chavín, MUNA, Tumbas Reales, así como las rampas (MUNA, Tumbas Reales), donde ya no son macizas, sino plataformas en planos inclinado, de la misma manera, la incorporación de los pilotes lecorbusianos que se observa en el museo Sicán y las formas triangulares en la fachada de Tumbas Reales, cuyas formas geométricas son identitarias de la iconografía moche.

La monumentalidad de las edificaciones como expresión de poder es reflejada en estas estructuras no solo por la escala de los bloques, sino, también, por la concepción de esta: amplias plazas, largas rampas, zonas centrales de luz vertical, lo sagrado (MUNA, Tumbas Reales, Chavín, Sicán) y miradores virtuales imponentes (MUNA, Sicán). El Museo Nacional Sicán se alza discreto, pero vivo sobre una vegetación que emula la atmósfera ancestral de Pómac. De manera similar, el Museo Nacional Chavín está

acompañado de montañas majestuosas como en la misma zona arqueológica. Así, como en el Museo Nacional Chavín que se acompaña de la piedra de la montaña, en el MUNA, la edificación se envuelve con el entorno de arena, el mar y su valle en mirada libre hacia el horizonte, probablemente, lo mismo que miraban los Pachacámac. Sin embargo, la monumentalidad del MUNA radica no en la perspectiva, sino en el acercamiento del visitante al inmueble. La escala se adapta conforme se da la cercanía y tiene que ser así, porque no debe imponerse en el perfil reservado al monumento arqueológico que lo acompaña.

La monumentalidad vinculada a la cultura que representa es una característica sobresaliente de la arquitectura del Perú antiguo, la cual se encuentra identificada en los proyectos estudiados y es la que le asigna permanencia, vigencia, sostenibilidad en el tiempo.

CONCLUSIONES

1. Los proyectos analizados, Museo Tumbas Reales de Sipán, Museo Nacional Sicán, Museo Nacional Chavín y Museo Nacional del Perú (MUNA), se encuentran en lugares de aquellas culturas cuyas particularidades se busca resaltar. Afirman con sus características morfológicas la referencia a las culturas del Perú antiguo e, interiormente, propician una museografía identitaria a través del uso de la luz como un factor generador de la idea de lo sagrado y la espacialidad (topología) manifestada en sus recorridos.
2. Los museos estudiados integran el patrimonio cultural con el entorno social y espacial contribuyendo así a la identidad cultural y propician la dinamización de la ciudad al afirmar su carácter de hito urbano influyente en la articulación con los servicios vinculados a estos.
3. Al restituirse los concursos públicos desde el Estado, se confirma que los procesos de realización de los proyectos museísticos permiten avizorar la proposición de diseños más competitivos y participativos
4. Los nuevos materiales y procesos constructivos actuales ofrecen nuevas oportunidades que permiten incorporarlos sin dejar de referenciar al milenario pasado peruano en sus decoraciones y estructuración morfológica. Las edificaciones muestran elementos identitarios a partir de sus características formales (morfología), su manera de funcionar (tipología), y su organización interna (topología), propia de los museos. Estos elementos del lenguaje expresan a la institución Museo como un tipo de arquitectura reconocible vinculada a la identidad cultural.

5. La naturaleza de estos proyectos, por su carácter institucional de propiedad pública, implican su localización en lugares que les permiten integrarse al contexto geográfico y social de manera generosa propendiendo una armonía con el ambiente.
6. Entre los aspectos estéticos que destacan en estos museos están los acabados con revestimientos de materiales y texturas que emulan el pasado constructivo peruano, constituyendo así elementos de identidad. La estética de esta arquitectura se ve integrada al programa donde la función del tipo museo se afirma desde la concepción de sus elementos del lenguaje de la arquitectura, forma (morfología), espacio (topología), carácter (tipología), en concordancia con la necesidad de afirmar su identidad de museo y de albergue del patrimonio del Perú antiguo, resaltando su carácter simbólico. Se advierte una gramática que puede constituirse con elementos identificatorios de un tipo de arquitectura en el país, que se encuentran en cada uno de los elementos del lenguaje que la configuran.
7. Se identifica una continuidad en la concepción moderna del diseño de estas edificaciones en relación, no solo con la arquitectura del Perú antiguo, sino con la transición desde la llegada de los españoles. Las edificaciones estudiadas se han convertido en hitos urbanos por su monumentalidad y por su simbolismo cultural, tal como se concibieron las edificaciones del Perú antiguo. Esta característica resulta influyente para el desarrollo urbano de los nuevos tiempos. Se reconoce que hubo una transición de la concepción de la arquitectura desde el Perú antiguo en la que, además del ensamble y la superposición, emergió una arquitectura mestiza que siguió desde el virreinato hacia la república y la modernidad. Este proceso deviene en propuestas identitarias que ahora se vislumbran en los proyectos estudiados en las referencias a las formas tipológicas, constructivas y ornamentales heredadas.
8. La presencia de la academia obligó a una proyección sistematizada de las propuestas y por lo tanto de una motivación para los arquitectos para lograr una coherencia creativa en busca de un estilo propio como el contexto internacional propicia. Se observa una relación de los grandes proyectos arquitectónicos nacionales con los planes de desarrollo urbano en sus distintos niveles, local, regional y nacional convirtiéndose en ejes culturales que dinamizarán las ciudades.
9. Como resultado del análisis arquitectónico formal de los museos estudiados se identifica la idea de lo sagrado en sus distintas manifestaciones del diseño, particularmente en el elemento topológico. Con la luz y el recorrido vertical se genera una atmósfera de monumentalidad, característica que es recurrente en la arquitectura del Perú antiguo. Igualmente se verifica la referencia a los patrones prehispánicos en un esquema que se hace familiar en estos proyectos, como el anfiteatro circular o cuadrado hundido, el uso de rampas, las formas trapezoidales y la exposición de la piedra, así como la emulación del adobe o las decoraciones con formas reminiscentes características. Igualmente se reconoce la presencia

de la idea de la dualidad de la cultura del Perú antiguo en los colores del revestimiento morfológico.

10. En estos museos se comprueba que existe conexión con las culturas milenarias peruanas a través de la concepción de la relación de elementos del espacio exterior como el anfiteatro, la plaza hundida, las formas trapezoidales, la piedra expuesta o referencias al adobe; con el espacio interior a través de rampas, del descenso luminoso en la zona central de algunos proyectos y el recorrido diverso en la museografía que acerca al concepto de galería y laberinto.
11. La ornamentación recoge elementos que refieren a la arquitectura del Perú antiguo a partir de la elaboración con formas geométricas sobre materiales modernos combinando la escala de estas representaciones, en algunos casos sobredimensionándolas mientras en otros se presenta en pequeñas representaciones con preocupaciones estéticas rítmicas.
12. Resultado del estudio se reconoce la armonía de los materiales y los sistemas constructivos modernos con la herencia cultural peruana, lo que permite hacer propuestas estructurales que facilitan la museografía y la flexibilización de la optimización del programa. Se reconoce en los proyectos a la monumentalidad como una característica de la arquitectura del Perú antiguo expresándose ésta en la morfología y el manejo de la escala para que la concepción espacial externa se integre a lo que se espera del espacio interior: la integración de la monumentalidad con lo sagrado. El carácter monumental de estos museos armoniza la arquitectura con la identidad nacional y el cuidado del legado patrimonial que se expone y se protege.

REFERENCIAS

Aguilar Astorga, C. R., & Lima Facio, M. A. (2009). ¿Qué son y para qué sirven las Políticas Públicas? *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. www.eumed.net/rev/cccss/05/aalf.htm

Agurto, S. (1984). *Lima prehispánica*. Municipalidad de Lima.

Alexander, C., Ishikawa, S., & Silverstein, M. (1980). *Un lenguaje de patrones*. Gustavo Gilli.

Alonso Fernández, L. (2006). *Museología y museografía*. Ediciones del Serbal.

Alonso, J. (2012). *Introducción a la historia de la arquitectura*. Reverté.

Araujo, R. (2019). *La arquitectura como ciencia*. Reverté.

Arista Zerga, A**.** (2013). *Qhapaq Ñan La UNESCO y el patrimonio cultural*. https://qhapaqnan.cultura.pe/sites/default/files/articulos/169780223-La-UNESCO-y-el-Patrimonio-Cultural.pdf

Arnheim, R. (2001). *La forma visual de la arquitectura*. Gustavo Gili.

Arteta Grisaleña, J. (2017). *El paradigma de la complejidad en el diseño arquitectónico y urbano. Fundamentos, teorías, proyecciones* [Tesis doctoral, Universidad Alcalá de Henares]. Repositorio de EBUAH. https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/34380

Barrera Ruiz, S. M. (2020). *Museos en el Centro Histórico de la Ciudad de México: el patrimonio cultural en las estrategias de regeneración urbana* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio de UNAM. https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000804880/3/0804880.pdf

Barriga Tello, M. (2017). *Las contingencias del patrimonio artístico peruano*. *Revista do PPG em Artes Visuais,* 16 (1). https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20458

Barthes, R. (2017). *Un mensaje sin código*. Ediciones Godot.

Beingolea del Carpio, J. L. (2012). *Procesos activos y pasivos en la modernización de la arquitectura peruana* (1895-1945) [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Ingeniería]. Repositorio de UNI. https://repositorio.uni.edu.pe/handle/20.500.14076/12551

Beingolea del Carpio, J. L. (Comp.) (1998). *Historia de la arquitectura* [Trabajo de investigación, Universidad Nacional de Ingeniería]. Repositorio institucional de la UNI. http://www.catalogo.uni.edu.pe/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=202601&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20historia%20de%20la%20uni

Blecua, J. M. (1975). *Qué es hablar*. Salvat.

Bonnier. E. (2007). *Arquitectura precerámica en los andes: la Tradición Mito*. Instituto Francés de Estudios Andinos.

Bourdieu, P. (1996). La identidad y la representación. Elementos para una reflexión crítica sobre la idea de región. *CIENCIA Ergo-sum*. 3(1), 33-38. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5139928

Canziani, J. (2022). *Ciudad y territorio en los andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Carlín Gereda, E. (16 de marzo de 2023). Santuario a salvo: trabajo de prevención mantiene a buen resguardo sitio arqueológico de Pachacamac. *El Peruano.* https://www.elperuano.pe/noticia/207834-santuario-a-salvo-trabajo-de-prevencion-mantiene-a-buen-resguardo-sitio-arqueologico-de-pachacamac

Cogo, M. (2013). *Análisis de los museos como opción turística. Casos de Belo Horizonte, Barcelona Museo Picasso*. Universidad de Barcelona. https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/131283/mc1de1.pdf?sequence

Colegio de Arquitectos del Perú. (1975). *Concursos de proyectos de arquitectura*.

Colegio de Arquitectos del Perú. (2022). *XIX Bienal de Arquitectura Peruana Cusco 2022.* https://web.facebook.com/CAPcn/posts/6005927782773588/?paipv=0&eav=AfZwV1U264nwSGKYV91PI7gvt3ZmUC0nNeVoPvzLFqpXAUgUGqaJgc1FXQxs1DpRXKk&_rdc=1&_rdr

Cortés Sierra, M. (2013). *Las edades del espacio. Desarrollo de la concepción del espacio-tiempo físico y social en arquitectura*. [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Catalunya]. https://www.tdx.cat/handle/10803/129624#page=1

Cortés, E. (2015). *Composición urbana. La buena forma de hacer ciudad*. http://composicionurbana.blogspot.com/2015/10/los-templos-en-forma-de-u-de-la-costa.html

Cuadra, M. (1989). Arquitectura y proyecto nacional. Los siglos XIX y XX en los países andinos. *Revista Summarios.*

Culturapedia. (1977). *Carta de Machu Picchu.* https://culturapedia.com/wp-content/uploads/2020/09/1977-carta-de-machu-picchu.pdf

Debray, R. (1994). *Vida y Muerte de la imagen*. Paidos.

Deloche, B. (2015). Pour une muséologie contractuelle. *ICOFOM Study Series. 83*-93. DOI:

De Molina, S. (2011). Escaleras para bajar. *Múltiples.* https://www.santiagodemolina.com/2011/02/escaleras-para-bajar.html

Destéfanis N., Fraenza, F., & Peralta, J. (2021). Giedion y la búsqueda de una estética trascendental. *Revista UNC*. https://revistas.unc.edu.ar/index.php/drarchitettura/article/view/34520/34900

Díaz Dueñas, J. J. (2007). *La arquitectura en Lima en los últimos 15 años y su relación con el lugar* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Ingeniería]. Repositorio institucional de la UNI. http://www.catalogo.uni.edu.pe/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=114972&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20historia%20de%20la%20uni

Doblado Toso, J. C. (2018). *Influencia del Posmodernismo en la arquitectura de Lima: 1980-2000*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Ingeniería]. Repositorio ALICIA. https://alicia.concytec.gob.pe/vufind/Record/UUNI_683aac407534b5128e91a6f58e1db3d8/Details

Dondis, D. A. (2012). *Sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili.

Eco, U. (2020). *La estructura ausente*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Eljuri Febres, A. (2015). La comprensión tipológica de la institución y su vinculación con la fenomenología del lugar en la obra de Louis Kahn. *Estudios sobre Arte Actual* (3). https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5184344

EVE Museos e innovación. (1995). *¿Qué es museología?* https://evemuseografia.com/2015/07/23/que-es-museologia/,

Falta de concursos públicos para arquitectos: un mal para la ciudad y los creadores. (8 de junio de 2012). *Diario Gestión.* https://gestion.pe/tu-dinero/inmobiliarias/falta-concursos-publicos-arquitectos-mal-ciudad-creadores-12777-noticia/?ref=gesr

Fernández, L. A. (2006). *Museología y museografía*. Ediciones del Serbal.

Fiedler, J. (2006). *Bauhaus*. Könneman.

Fotos con dron: la impresionante arquitectura del Museo Nacional del Perú (MUNA). (24 de noviembre de 2021). *Agencia Andina*. https://andina.pe/agencia/galeria.aspx?GaleriaId=14874&FotoId=826376

García, P. (2018). *En el nombre del turista*. Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

García Bryce, J. (1967). *Arquitectura en Lima 1800-1900*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo y Artes. Universidad Nacional de Ingeniería.

García Bryce, J. (1985). La Arquitectura en el Virreinato y República. En Mejía Baca (editor) *Historia del Perú.* Juan Mejía Baca.

García Bryce, J. (2004). *Enciclopedia temática. Arte y arquitectura*. Cap. La arquitectura del Virreinato. Orbis Ventures.

García Bryce, J., *et al* (2018). *Antología de textos de arquitectura peruana: Republicana, moderna y contemporánea.* [Trabajo de investigación de pregrado, Universidad Nacional de Ingeniería]. Repositorio de la Universidad Nacional de Ingeniería. http://www.catalogo.uni.edu.pe/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=307205&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20historia%20de%20la%20uni

García, G, Lapenta, A. & Luchetti, J. (2014). *Patrimonio, apuntes de gestión.* Diseño Editorial.

Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Reverté.

Günter, J. (1992). *Lima, patrimonio cultural de la humanidad: Jornadas de Lima*. Patronato de Lima.

Hall, S., & Du Gay, P. (Compil.) (2003). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.

Harris, M. (2018). *Antropología cultural*. Alianza editorial.

Hayakawa Casas, J. C. (2015). *Gestión del patrimonio cultural y centros históricos latinoamericanos: tendiendo puentes entre el patrimonio y la ciudad*. Instituto de Investigación Universidad Nacional de Ingeniería: Editorial Universitaria.

Hayakawa Casas, J. C. (2018). *Patrimonio edificado y gestores culturales en Lima Metropolitana. Análisis de casos (1990-2015*). [Tesis doctoral, Universidad de San Martín de Porres]. Repositorio USMP. https://repositorio.usmp.edu.pe/handle/20.500.12727/3458?show=full

Hearn, F. (2003). *Ideas que han configurado edificios*. Gustavo Gilli.

Huber, L. (2021). *Ensayando identidades. Estado e indígenas en el Perú contemporáneo*. Instituto de Estudios Peruanos.

ICOM. (2022). *Definición de museo.* https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/

Instituto Metropolitano de Planificación Patrimonio Cultural Inmueble y Paisaje Cultural. (2022). http://imp.gob.pe/wp-content/uploads/2021/06/PATRIMONIO-CULTURAL.pdf

Jencks, C. (1986). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Gustavo Gilli.

Jiménez Campos, V. L. (2012).*La arquitectura regional peruana: una aproximación desde la postmodernidad*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Ingeniería]. Repositorio de la UNI. https://repositorio.uni.edu.pe/handle/20.500.14076/2040

Kahn, L. I. (1994). *Monumentalidad*. http://louiskahn.es/Conferencias.html

Kahn, L. I. (2011). *Forma y diseño*. Nueva visión.

Kauffman, F. (1965). *Lo "inca" en la arquitectura colonial. El fenómeno huamanguino*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Krieger, P. (2004). La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* (84), 179-188. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762004000100009

Leoni, J. (2017). La ocupación Wari de Ñawinpukyo: trazado espacial, arquitectura y organización social en una comunidad ayacuchana del Horizonte Medio. *Arqueología y Sociedad*, (18), 131-154. https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/Arqueo/article/download/13155/11689/45722

Locke, J. (2018). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Fondo de Cultura Económica.

Lukács, G. (1965). *Estética 1. La peculiaridad de lo estético*. Grijalbo

Lynch, K. (2012). *La imagen de la ciudad*. España: Gustavo Gilli.

Maderuelo, J. (2008). La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo. Akal

Menezes de Carvalho, L., & Moletta Scheiner, T. C. (2015). Constitución y consolidación de la Museología como campo disciplinario: reflexiones de la legitimación de un campo específico. *Serie de estudios ICOFOM*, 175-190. http://journals.openedition.org/iss/621

Miller, B. (2016). *Antropología cultural*. Pearson Educación S.A.

Ministerio de Cultura. (2014). *Interculturalidad y políticas públicas. Materiales de capacitación n.º 14.*

https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/InterculturalidadypoliticaspublicasMaterialesdecapacitacion4.pdf

Ministerio de Cultura. (2017). *Huaca Toledo: determinarán secuencia constructiva y diseño arquitectónico* https://ddclalibertad.gob.pe/investigaciones-en-huaca-toledo-determinaran-secuencia-constructiva-y-diseno-arquitectonico/

Ministerio de Cultura. (2020) *Política Nacional de Cultura al 2030*. https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1025961/PNC_VERSI%C3%93N_FINAL_2.pdf

Montoya, R. (2019). *Culturas. Realidad, teoría y poder*. Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Muñoz Cosme, A. (2008). *El proyecto de arquitectura*. Reverté.

Mujica, M. (2016). *Perú, arquitectura y espacios sagrados*. Fondo editorial Universidad San Martín de Porres.

Munives, Laya, H. (2018). *Propuesta de conservación del patrimonio arquitectónico comprendido en el eje turístico cultural de las avenidas 9 de diciembre y 28 de julio en la ciudad de Ayacucho para la mejora del turismo de la ciudad* [Tesis de maestría, Universidad San Martín de Porres]. Repositorio Universidad San Martín de Porres. https://repositorio.usmp.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12727/4998/MUNIVES_LH.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Negrini, C., & Fornari, T. (1987). *El mensaje arquitectónico*. Gernika. Universidad Autónoma Metropolitana.

Negro, S., Amorós, S., & Fuentes, M. C. (2019). *El patrimonio arquitectónico en el Perú como expresión del imaginario cultural*. Universidad Ricardo Palma. Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural. https://patrimonioculturalperu.com/wp-content/uploads/2024/04/patrimonio-arquitectonico-peru.pdf

Norberg-Schulz, C. (1980). *Kahn, Heidegger. El lenguaje de la Arquitectura*. https://www.coam.org/media/Default%20Files/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100/1977-1980/docs/revista-articulos/revista-arquitectura-1980-n223-pag51-61.pdf

Norberg-Schulz, C. (1981). *Louis I Kahn Idea e imagen*. Xarait.

Norberg-Schulz, C. (2009). *Los principios de la arquitectura moderna*. Reverté.

Norberg-Schulz, C. (2023). *El concepto de HABITAR*. Reverté.

Norwich, J. J. (1975). *Gran arquitectura del mundo*. Blume ediciones.

Ortiz, V. M. (s.f.) *Seminario de arquitectura latinoamericana. Tipo y estilo*. http://www.rafaellopezrangel.com/Reflexiones%20sobre%20la%20arquitectura%20y%20el%20urbanismo%20latinoamericanos/Design/archivos%20texto/T3A06.pdf.

Parada Carrillo, G. (2014). *Conceptos espaciales en la arquitectura*. Universidad Nacional Autónoma de México. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000722508

Pérez-Rubio, C. (2002). *En busca de una identidad para la arquitectura mexicana*. https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000314701/3/0314701.pdf

Pérez-Ruiz, M. L. (1998). Construcción e investigación del patrimonio cultural. Retos en los museos contemporáneos. *Alteridades, 8* (16), 95 -113. https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/viewFile/477/476

Prak, N. L. (2018). *El lenguaje de la arquitectura*. Reverté

Prix, W. D., & Coop Himmelb[l]lau. (2010). *Himmelblau no es ningún color*. Gustavo Gilli.

Puente, M. (editor). (2016). *Conversaciones con Mies van der Rohe.* Gustavo Gilli.

Rivera Quiñonez, E. N. (2011). *La interpretación canónica de la arquitectura contemporánea que constituye la imagen de Lima: los nuevos símbolos del poder en la Arquitectura de los últimos 10 años* [Trabajo de investigación, Universidad Nacional de Ingeniería]. Repositorio institucional de la UNI. http://www.catalogo.uni.edu.pe/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=174156&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20historia%20de%20la%20uni

Rojas, E. (2015). Charla "La Conservación de patrimonio urbano: una tarea de todos los actores sociales". *ArchDaily en Español*. https://www.archdaily.cl/cl/777779/charla-la-conservacion-de-patrimonio-urbano-una-tarea-de-todos-los-actores-sociale-eduardo-rojas

Rossi, A. (1966). Tipología, manualística y arquitectura. En A. Rossi, Rapporti tra morfología urbana e tipología edilizia (pp. 184-192). CLUVA.

Rossi, A. (2013*). La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gilli.

San Cristóbal, A. (1993). *Periodos de la arquitectura virreinal peruana,* (1), 159-181. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1007269

Sandoval, P; Muñoz. R., Agüero, J. C., Oré, G. & Torrejón, S. (2014). *La diversidad cultural en el Perú*. Ministerio de Cultura. https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/82

Sert, J. L., Leger, F. & Giedión, S. (2011). *Nueve puntos sobre la monumentalidad*. https://paisarquia.files.wordpress.com/2011/03/sert_jl_nueve-puntos-sobre-la-monumentalidad.pdf

Schreiber, K. (2012). Una aproximación a las investigaciones sobre Wari: paradigmas y perspectivas sobre el Horizonte medio. *Boletín de Arqueología PUCP/*(16),11-22. https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/boletindearqueologia/article/download/9273/pdf/0

Stroeter, J. R. (2013). *Teorías sobre arquitectura*. Trillas.

Sullivan, L. (2017). *El edificio de oficinas de gran altura*. http://www.infolio.es/articulos/sullivan/oficinas.pdf

Summerson. (2017). *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Gustavo Gilli.

Tantaleán, H. & Leyva, M. Y. (2011). Los «Templos en U» del valle de Huaura, costa norcentral. Una aproximación preliminar a un problema monumental. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos,* 40(3), 458-493. https://doi.org/10.4000/bifea.1279

Tecnne. (2013). *La lección de Roma*. https://tecnne.com/biblioteca/le-corbusier-la-leccion-de-roma/

TVI Noticias Lambayeque. (25 de agosto de 2020). Tvi Noticias El Museo Nacional de Sicán Ferreñafe se alista para retomar actividades y recibir a t [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=J3ZGLIx5AIs

Ullrich, C. (1973). *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*. Editorial Lumen.

Unesco. (2021). *Diversidad cultural*. https://es.unesco.org/themes/educacion-desarrollo-sostenible/diversidad-cultural

Unesco. (s.f.). https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf

Vargas Apolinario, H, E. (2017). *El proceso histórico de la consideración del patrimonio monumental de la Nación peruana y su devenir de la política cultural durante los años 2001-2006* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio UNMSM. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/6542?show=full

Véjar Pérez-Rubio, C. (2002). *En busca de una identidad para la arquitectura mexicana*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Registro de UNAM. http://132.248.9.195/ppt2002/0314701/0314701.pdf

Velarde, H. (1978). *Arquitectura peruana*. Studium.

Vera, A. (s.f.). *Modelos tipos y tipologías*. http://composicion.aq.upm.es/Master/Modulo%20B/Maure/3.1._Modelos,%20tipos%20y%20tipologia.pdf.

Vich, V. (2021). *Políticas culturales y ciudadanía. Estrategias simbólicas para tomar las calles*. CLACSO.http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210610112723/Politicas-culturales.pdf

Vitruvio, M. (2018). *Los diez libros de arquitectura*. Alianza editorial.

Wilson, J. (2018). ¿Qué son y para qué sirven las políticas públicas? *Revista IN IURE*, 8(2), 30-41. https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/iniure/article/download/492/436

Zevi, B. (1981). *Saber ver la arquitectura*. Poseidón.