

# PAUL LINDER: ARQUITECTO, CRÍTICO, EDUCADOR. DEL BAUHAUS A LA ESCUELA NACIONAL DE INGENIEROS DEL PERÚ<sup>1</sup>

Joaquín Medina Warmburg

*A finales de 1953, el 28 de diciembre, Walter Gropius y Josep Lluís Sert visitaron Lima. La fotografía que plasmó su llegada a la capital peruana, les muestra acompañados de sus respectivas esposas, Ise y Moncha, recién descendidos del avión. Junto a ellos, sus anfitriones en el Perú: los arquitectos Héctor Velarde, Rafael Marquina, Fernando Belaúnde Terry y, en el centro del grupo, Paul Linder. La imagen no sólo documenta el viaje de dos protagonistas de la arquitectura moderna a la capital peruana. Ilustra, además, la relación triangular que nos ha de ocupar en las siguientes páginas: la que traza la trayectoria vital y profesional del arquitecto Paul Linder (1897-1968), partiendo del Weimar de entreguerras, pasando por España, hasta llegar al Perú, a donde emigró en 1938. La totalidad de la obra de Linder debe ser entendida en cada una de sus diferentes facetas –incluidas las de educador y crítico– desde el entrelazamiento de referentes alemanes, peruanos y españoles.*



Fig. 1. Recibimiento de Walter Gropius y Josep Lluís Sert en Lima el 28 de diciembre de 1953. De izquierda a derecha: Héctor Velarde, Moncha Sert, Josep Lluís Sert, Paul Linder, Ise Gropius, Walter Gropius, Rafael Marquina, Gaspar Linder, Fernando Belaúnde [Archivo Linder (AL)].

## I. ESPAÑA

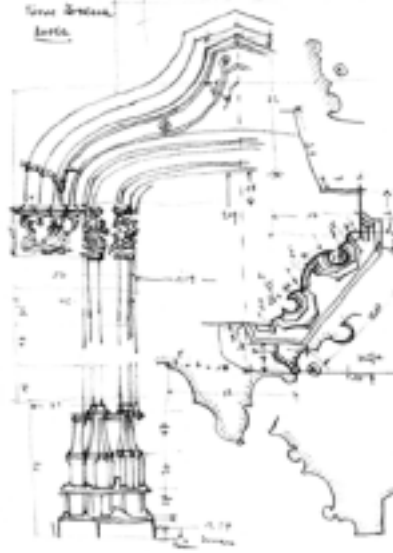
La relación de amistad entre Linder y Gropius se remonta a los primeros años de existencia del Bauhaus de Weimar, cuando en la posguerra alemana, tras el derrumbe de la sociedad guillermina, Gropius conjuró las imágenes de una cristalina catedral gótica y de la *Bauhütte* medieval (taller de constructores) como promesas de una nueva comunidad redimida por la recuperación de la unidad de las artes en una totalidad sublime. Linder, por su parte, había sido testigo de la devastadora contienda europea desde la carlinga de un aeroplano de reconocimiento. La experiencia le impulsó en la posguerra a interesarse por el pensamiento socialista al tiempo que trataba de iniciar sus estudios de arquitectura en Munich. Pero ante las constantes amenazas de la derecha nacionalista se vio por primera vez obligado a huir por motivos políticos. Abandonó la capital bávara junto a varios compañeros en 1919 con Weimar como nuevo destino. Allí formó parte del primer grupo de estudiantes del Bauhaus, por entonces una escuela de artes y oficios

Nota del autor: Quisiera expresar mi profundo agradecimiento a Alfredo Linder por la entrañable acogida que me dispensó en Lima y por permitirme el acceso al archivo profesional de su padre. Sin él este artículo no habría sido posible.

1. Ponencia leída en el congreso "Tras las huellas de arquitectos alemanes en América Latina" celebrado en el *Iberoamerikanisches Institut* de Berlín.



1  
Fig. 2. La Pedrera, apunte de P. Linder. 1922 (AL).



3  
Fig. 3. Levantamiento de la torre Llorena. Detalles del portal. 1922, Paul Linder, Ernst Neufert (AL).



4  
Fig. 4. Catedral de Tarragona, grabado. 1922, P. Linder. (AL).

que hacía hincapié en la formación artesanal. Aquellos alumnos interesados en adquirir una preparación específica como arquitectos, seguían los cursos de la *Baugewerkeschule*, una escuela de oficios de la construcción, donde bajo la tutela de Paul Klopfer se impartía una sólida formación técnica así como nociones básicas de proyección e historia. Linder simultaneó ambas escuelas, al igual que su compañero Ernst Neufert. Ambos trabaron amistad con Gropius, quien —una vez finalizados sus estudios— les recomendó realizar un viaje de un año a España, tal y como lo había hecho él mismo en 1907<sup>2</sup>.

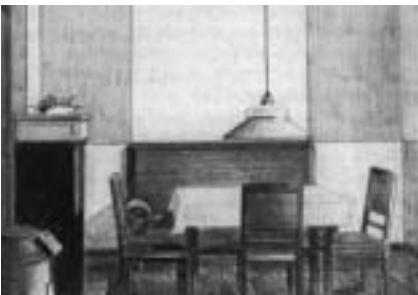
Llegados a España, Linder y Neufert establecieron por mediación de Gropius contacto con el destacado político, arqueólogo y arquitecto catalán Josep Puig i Cadafalch, quien les otorgó el encargo de realizar levantamientos de la arquitectura gótica catalana para el Institut d'Estudis Catalans (IEC)<sup>3</sup>. El compartido interés por el Gótico no tenía demasiado en común. Mientras en Weimar había representado la idea de una comunidad de redimida en una artesanal obra de arte integral (*Gesamtkunstwerk*) en Barcelona se trataba de documentar y construir la identidad colectiva de la nación catalana. Las lecturas que Linder y Neufert hicieron de la arquitectura española en el transcurso de su estancia reflejan esta discrepancia en los intereses: lo mismo encontramos dramáticos grabados expresionistas como láminas de levantamientos rigurosamente acotados. Los textos en los que Linder reflexiona sobre la constitución de la arquitectura gótica catalana hicieron suyo un esquema intelectual esencialista dirigido a la delimitación de lo nacional a partir de la impronta dictada por el paisaje, el clima o el carácter a la arquitectura gótica. La austeridad del Gótico catalán era en opinión de Linder síntoma seguro de una asimilación diferenciada y diferenciadora: Sus catedrales e iglesias hacían demostración de un sentido de unidad espacial poco común en el sur, por lo que Linder las interpretó como expresión de una afinidad esencial entre lo catalán y lo alemán. Es por eso curiosa la relación entablada por Linder con Antoni Gaudí, ya que si bien éste aceptó al joven colega como interlocutor, no por ello abandonó su convicción sobre la ineptitud innata de la cultura alemana para el arte —especialmente para la arquitectura. En opinión de Gaudí —según narraría Linder en 1950 a petición de Sert— el arte nunca habría penetrado más de 300 kilómetros de las orillas del Mediterráneo<sup>4</sup>. Linder, por contra, defendió la imposibilidad de prescindir de ninguna de las múltiples y diversas aportaciones al denso entramado del arte europeo. Buena muestra de ello era el Gótico catalán.

Linder no se dejó desanimar por Gaudí. Al contrario: de vuelta de su periplo por la Península Ibérica, se matriculó nuevamente en la Facultad de Arquitectura de Munich, siendo alumno de Theodor Fischer y German Bestelmeyer. Allí recibió en el verano de 1923 la visita del arquitecto español Luis Lacasa, quien quedaría deslumbrado por la libertad en el tratamiento de formas y colores con la que Linder había decorado su cuarto estudiantil. La impresión fue tal, que Laca-

2. Sobre los viajes de arquitectos alemanes a España véase: MEDINA WARMBURG, Joaquín, *Dialog, Abhängigkeit, Polemik: Deutschsprachige Architekten und Städtebauer in Spanien*, Tesis doctoral, RWTH Aachen, 2002.

3. NEUFERT, Ernst, *Das Jahr in Spanien*, Darmstadt 1969 (*Un año en España*, Barcelona, 1970).

4. LINDER, Paul, "Encuentros con Antonio Gaudí", *Mar del Sur*, 4, 1950.



5



6



sa decidió darlo a conocer bajo el título “Un interior expresionista” en la revista *Arquitectura*, el órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos. Las exclamaciones con las que Lacasa finalizaba su comentario son reveladoras:

“¡Qué lejos estamos de los corredos de escayola, entablamentos..., recuadros..., lugares comunes..., pereza intelectual! ¡Juventud..., confianza en el porvenir!”<sup>5</sup>.

La habitación de Linder en Munich era aleccionadora puesto que hacía patente el atraso de la arquitectura española del momento. Al menos a los ojos de Lacasa, una de las cabezas de la generación de arquitectos españoles empeñados en superar el estancamiento. En Alemania atisbó una arquitectura con la que medirse. Uno de los principales medios en esta tarea fue la ya comentada revista *Arquitectura*, en la que comenzaron a publicarse regularmente artículos sobre esta ejemplar arquitectura contemporánea. Al poco hasta se dispuso de un corresponsal permanente en Alemania, cargo que recayó en el joven crítico de arquitectura Paul Linder. Sus artículos, aparecidos regularmente entre 1924 y 1933, abarcaron temas diversos, siempre dirigidos a acercar a los lectores españoles la pluralidad de los debates alemanes<sup>6</sup>.

## II. ALEMANIA

Una vez finalizada su etapa de formación en Munich, el inicio de la trayectoria profesional de Linder como arquitecto discurrió entre el clasicismo del berlinés Alfred Breslauer y las nuevas formas de Bruno Taut y Franz Hoffmann, para quienes trabajó entre 1927 y 1929. Los fines perseguidos en esta oficina quedaron reflejados en uno de los artículos de Linder publicados en *Arquitectura*. Llevaba el título “¡Arquitectos, pensad y construid con sentido social!”. Un sentido social el del moderno constructor de viviendas, que Linder entendía estrechamente ligado a la condición de las mismas como objetos a la vez éticos y estéticos, útiles y artísticos.

Un curioso artículo publicado, ya tarde, arroja luz sobre el imperativo social de la nueva arquitectura, tal y como la entendía Linder. Hace nuevamente referencia a la reforma de un apartamento propio llevada a cabo por Linder en 1931. Para su publicación en la *Bauwelt*, Linder se valió de un recurso empleado por Taut ya en 1924 en su libro *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* (*La nueva vivienda. La mujer como creadora*) al contraponer las imágenes de un interior antes y después su “liberación de todo lo superfluo”, haciendo patente la primacía estética de valores como la claridad o la sencillez<sup>8</sup>. En el comentario del propio Linder, se hacía uso de una contraposición retórica de imágenes argumentando no sólo en términos de ‘antes’ y ‘después’ sino igualmente con la antítesis ‘correcto-erróneo’. Obviamente, secundaba Taut al entenderse a sí mismo como arquitecto-pedagogo, cuya intención última consistía en la

Fig. 5. Propuesta de reforma del salón de una vivienda obrera. *Die Neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, 1924. Bruno Taut.

Fig. 6. Reforma de apartamento en Berlín. *Bauwelt*, 1931. P. Linder.

5. LACASA, Luis, “Un interior expresionista”, *Arquitectura* 7 (1924), n. 8, pp. 174-176.

6. LINDER, Paul, “La construcción de rascacielos en Alemania”, en *Arquitectura* 7 (1924), n. 11, pp. 310-313. “Tres ensayos sobre la nueva arquitectura alemana I”, *Arquitectura* 9, 1926, n. 1, pp. 20-22. “Tres ensayos sobre la nueva arquitectura alemana II: los tectónicos”, *Arquitectura* 9 (1926), n. 6, pp. 235-241. “El nuevo Bauhaus en Dessau”, *Arquitectura* 10, 1927, n. 3, pp. 110-112. “La exposición Werkbund Ausstellung en Stuttgart”, *Arquitectura* 10, 1927, n. 11, p. 383. “Arquitectos pensad y construid con sentido social”, *Arquitectura* 12, 1929, n. 1, p. 12. “El arquitecto Max Taut, Berlín”, *Arquitectura* 12, 1929, n. 12, p. 422. “El arquitecto Wilhelm Riphahn”, *Arquitectura* 13, 1930, n. 3, p. 75. “Walter Gropius”, *Arquitectura* 13, 1930, n. 8, pp. 245-254. “Sobre especialistas, sobre arquitectura universal y sobre el arquitecto hamburgués Karl Schneider”, *Arquitectura* 13, 1930, n. 11, p. 333. “La exposición berlinesa de la construcción”, *Arquitectura* 14, 1931, n. 9, p. 287. “Acercas de la plástica en arquitectura. Obras de Georg Kolbe”, *Arquitectura* 15, 1933, n. 3, p. 80. Sobre la Revista *Arquitectura* véase: DE SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos, *20 años de Arquitectura en Madrid*, Madrid, 1996, A.A.V.V., Revista *Arquitectura*, 1918-1936, Madrid, 2001.

7. LINDER, Paul, “Arquitectos pensad y construid con sentido social”, *Arquitectura* 12, 1929, n. 1, p. 12.

8. LINDER, Paul, “Umwandlung von Altwohnungen”, *Bauwelt* 22, 1931, n. 43, pp. 1370-1372.



8



9

Fig. 7. Casa Linder en Berlín-Zehlendorf, 1932. Axonometrías de las plantas baja (cocina, despensa, salón comedor) y primera (baño, dormitorios, terraza) (Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1933). P. Linder.

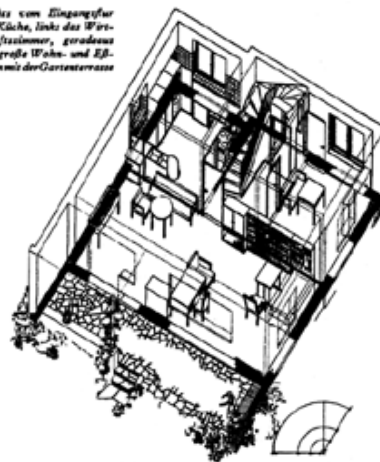
Fig. 8. St. Thomaskirche en Berlín-Charlottenburg, 1933. Fachada (WMB, 1933). P. Linder.

Fig. 9. St. Thomaskirche. Estructura (WMB, 1933). P. Linder.

9. LINDER, Paul, "Ein Berliner Einfamilienhaus. Architekt Paul Linder, Berlin", *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 17, 1933, n. 1, pp. 32-33.

10. LINDER, Paul, "Die St. Thomaskirche in Berlin-Charlottenburg. Architekt Paul Linder, Berlin", *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 17, 1933, n. 12, pp. 553-556. Publicado igualmente en *Bauwelt* 24, 1933, n. 46.

Rechts vom Eingang für die Küche, links des Wirtschaftszimmers, geradeaus der große Wohn- und Essraum mit der Gartenterrasse



Rechts vom Treppengang Mädchenzimmer u. Bad, links des Kinderzimmers, geradeaus die beiden Zimmer des Ehepaares

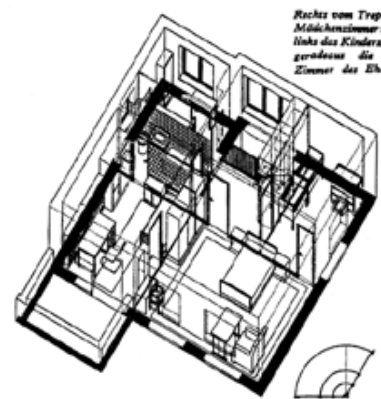


Bild 2 und 3 / Einfamilienhaus in Zehlendorf bei Berlin  
Das Erdgeschoß und das Obergeschoß im Maßstab 1:200

7

transformación de la sociedad a partir de la educación de la mujer en su condición de responsable de la célula social básica, la vivienda.

Los mismos elementos que componían el interior 'purificado' del apartamento berlinés de 1931 pueden encontrarse nuevamente –y en disposición análoga– en la sala de la pequeña casa construida por Linder para su familia dos años más tarde en Zehlendorf (también Berlín). Observada con detenimiento, se muestra ajena a cualquier ascetismo dogmático. Al igual que Taut, Linder no postuló nunca renuncias utilitaristas ni estrictamente funcionalistas. Así, en la sala de la casa en Zehlendorf antepuso la claridad del espacio al estricto determinismo funcional, resultando un recipiente neutro y variable, que permitía acoger los componentes muebles en libre combinación. En este sentido, explicaba Linder, su casa se dividía en –de una parte– los ámbitos diseñados siguiendo criterios estrictamente utilitarios, y –por otro lado– la sala principal, de la que quedaban excluidas las "medidas mínimas" y el "funcionalismo"<sup>9</sup>.

La obra alemana de Linder que más claramente refleja su noción de la arquitectura es la St. Thomaskirche (Iglesia de Santo Tomás) en Berlín-Charlottenburg, de 1932. Linder conocía de cerca los movimientos de reforma litúrgica así como el advenimiento de una moderna arquitectura sacra de la mano de figuras como Dominikus Böhm. En su iglesia berlinesa se sirvió de un vocabulario afín, en el que destaca la expresión monumental obtenida mediante una reducción extrema de la fachada entre medianeras. Hacia el exterior, la iglesia se componía del volumen austero y rotundo de la torre-campanario, alineado con la edificación colindante, y de un plano retranqueado de marcado relieve vertical. Todo en Klinker holandeses. El resto eran elementos simbólicos superpuestos a esta arquitectura misteriosamente hermética: una cruz y los arcos de medio punto que señalaban la entrada.

Ahora bien, la impresión de compacidad y gravidez románica de la fachada era puro artificio. Tras ella se ocultaba una insospechada estructura ligera de vigas vierendeel de acero, que retomaba una solución aplicada por Hans Herkommer en Ratingen. Tampoco las superficies del interior, blancas y continuas, dejaban adivinar el ingenioso sistema constructivo. La intención de Linder respondía a criterios litúrgicos y consistió en recrear la imagen de una "comunidad de fe" (*Glaubensgemeinschaft*) mediante la transformación de un tipo basilical que remitía a los orígenes arcaicos de la fe cristiana, como se ocupó de aclarar el propio Linder<sup>10</sup>. De este modo se hacía eco de las ideas divulgadas en aquellos años por el movimiento de reforma litúrgica (*Liturgische Bewegung*), que reclamaba la unidad espacial en pos de una participación activa de los feligreses en el culto. El interior de la St. Thomaskirche era precisa y sencillamente eso: un espacio diáfano que –gracias a las grandes luces que permitía la construcción– renunciaba a soportes divisores. La construcción era, en definitiva, un factor supeditado a una voluntad figurativa de índole social.

La monumentalidad abstracta de la St. Thomaskirche no se corresponde con la imagen comúnmente asociada al 'estilo bauhaus'. No fue hasta la segunda mitad de los años treinta que Linder abandonara su habitual moderación para desarrollar varios proyectos utópicos de



10



11

Figs. 10 y 11. Paul Linder, St. Thomaskirche. Interior [WMB].

arquitectura radicalmente nueva. A esta serie de dibujos pertenecen tanto un proyecto de parroquia para barriada obrera como la visión de una casa de campo en ladrillo que a todas luces se apropiaba el vocabulario de Mies van der Rohe. Ambos se movían en las antípodas estéticas de las tradicionalistas casas unifamiliares que Linder construyó en esos años en las afueras de Berlín, sobre las que recalcó en un artículo publicado en *Bauwelt* ya tras su marcha al Perú que eran reflejo de un proceso de diseño en el que el arquitecto había tratado de mediar entre “la profusión de pequeños y extraños deseos “expresados por los clientes con las normas fundamentales para un habitar razonable”. De este modo, los caprichos y prejuicios del cliente se revelan como el principal dilema al que se enfrentó Linder a finales de los años treinta. Continuaba considerándose un arquitecto-educador.

### III. PERÚ

Linder no pertenecía al grupo de arquitectos directamente amenazados en el Tercer Reich. No figuraba entre los excluidos de la Cámara de Cultura (*Reichskulturkammer*), por lo que en teoría pudo continuar ejerciendo la profesión. Sin embargo, sufrió las consecuencias de la reaccionaria política cultural nazi y tuvo, debido a su pasado socialista y al origen judío de su esposa, sobradas razones para preferir la huida. En primera instancia, pretendió establecerse en los EEUU, llegando incluso a firmar un contrato como docente en Pittsburgh. En vano. Pero ese mismo año Linder recibió, gracias a su experiencia como constructor de iglesias y a sus conocimientos de idiomas, el encargo de dirigir obras para las Madres Ursulinas Alemanas en Chile. El Reich, necesitado de divisas, no tuvo inconvenientes en autorizar el desplazamiento de Linder al extranjero. Superado este primer escollo, contactaría desde Santiago al arquitecto peruano Luis Ortiz de Zevallos, a quien había conocido años atrás como estudiante de urbanismo en la *Technische Hochschule Berlin-Charlottenburg*. Éste le presentó al prestigioso arquitecto e historiador Héctor Velarde, quien a su vez ayudó a Linder a establecerse en Lima. Realizarían una serie de proyectos en colaboración. Una vez asegurada la posibilidad de ejercer la profesión en el Perú, Linder hizo venir a su familia. Comenzaba así, a los 42 años, su fecunda etapa peruana.

La principal cuestión que plantea el análisis de la actividad de Linder en el exilio, es saber hasta qué punto su bagaje cultural y profesional fue transferible al medio limeño, donde apenas dos años antes de su llegada el joven arquitecto Fernando Belaúnde Terry acababa de fundar la revista *El Arquitecto Peruano*. Ésta se convertiría en el principal vehículo difusor de la arquitectura del país andino y con el tiempo en un foro de debate sobre la noción de peruanidad arquitectónica, haciéndose eco de las disputas entre hispanistas e indigenistas. También Linder trató en varios escritos de delimitar la especificidad peruana de la “deseuropeización de la importación española”, como escribió en su “Reconocimiento a la Arquitectura Peruana”, una reflexión histórico-crítica vinculada a un proyecto de identidad nacional. La posición de Linder sintonizaba con la defendida en aquellos años por Velarde y puede considerarse conciliadora, puesto que postulaba una fusión única e intransferible de las aportaciones indígenas y españolas. Al hilo de

11. LINDER, Paul, “Landhäuser von Architekt Paul Linder, Berlin, nebst einigen Anmerkungen über den Bauherrn und einen Hinweis auf den Sinn und Wert kleiner Teilräume im Landhaus”, *Bauwelt* 30, 1939, n. 7, pp. 1-8.

Fig. 12. Capilla de Santa Úrsula. Lima. Paul Linder.

Fig. 13. Parroquia de Nuestra Sra. de Lobatón, interior. P. Linder (AL).

Fig. 14. Parroquia de Nuestra Sra. de Lobatón en Lima, 1948. P. Linder (AL).



12



13

este argumento debían considerarse las arquitecturas coloniales peruanas como fenómenos específicos y genuinos de este país. Esta lectura sintética del legado arquitectónico peruano sirvió de fundamento teórico a los defensores de una arquitectura contemporánea neocolonial, como la desarrollada por el arquitecto Rafael Marquina. Ejemplos excesivos de la aplicación epidérmica de un Barroco Colonial son la remodelación de la Plaza de Armas y la construcción de la Municipalidad de Lima, acometidas precisamente en 1939 bajo la dirección de Emilio Harth-Terré. Curiosamente, en España la revista *AC* –el órgano oficial del grupo GATEPAC organizado en torno a Fernando García Mercadal y Sert, involucrado en el desarrollo del concepto de ‘ciudad funcional’– había reseñado en 1936 un folleto de Harth-Terré titulado “En pro de una ciudad humana” alabando su noción de un urbanismo científico y la correspondiente cultura cívica<sup>12</sup>. Por contra, posteriores generaciones de arquitectos peruanos caricaturizarían sus propuestas para Lima, tildándolas con malicioso humor de “Harth-terrorismo” (Adolfo Córdova).

Pero, ¿cuál era el estado de la arquitectura peruana a la llegada de Paul Linder en 1938? Los diferentes envoltorios ‘nacionales’ coexistían con diversas opciones internacionales, como la representada por el academicismo Beaux-Arts de primera mano, ejercido por Ricardo Malachowski en edificios como el de la Sociedad de Ingenieros del Perú (1924). Otro ejemplo: la arquitectura moderna, que había llegado de la mano de Alfredo Dammer con el ‘estilo buque’ y que a finales de los treinta comenzaba a producir rigurosas construcciones racionalistas, como



12. “Temas de urbanismo”, en *AC* 6, 1936, n. 22, p. 40.

14



15



16

Fig. 15. Capilla del Colegio Belén, fachada lateral. Lima, 1964. Paul Linder, Héctor Velarde, Fernando Belaúnde (AL).

Fig. 16. Capilla del Colegio Belén, acceso. Paul Linder, Héctor Velarde, Fernando Belaúnde (AL).

el Edificio Raffo (1937) de Guillermo Payet y Roque Vargas, de cuando el estilo internacional contaba ya cinco años de andadura desde su proclamación neoyorquina. Además, el surgir de nuevos barrios residenciales de clase alta en el transcurso de la expansión urbana de Lima, así como el grado de penetración de las modas europeas y norteamericanas en los ambientes limeños o el alto nivel de información entre los profesionales –algunos de ellos formados en universidades extranjeras– no son circunstancias que induzcan a poner en duda la implementabilidad en el Perú de la arquitectura hasta entonces defendida por Linder. Sin embargo, las primeras obras realizadas junto a Verlarde son de marcado corte historicista, como la Nueva Residencia de la Nunciatura Apostólica de Lima (1940-42) y la Iglesia de Pozo Santo en Ica (1940).

La arquitectura de la Nunciatura estuvo supeditada a la función representativa de la construcción, haciendo uso de todo un arsenal decorativo que incluía balcones, portadas y galerías coloniales sobre una volumetría de ponderada asimetría. También el proyecto de la Iglesia del Colegio Santa Úrsula (1938), realizado por Linder el mismo año de su llegada a Lima, hubo de recoger referencias históricas. Pero nos encontramos en este caso con una depurada superposición de registros, que incluye la grave monumentalidad de la St. Thomaskirche, si bien la evidente voluntad de abstracción se inclinó por la estilización de una arquitectura gótica sin nervaduras, compuesta de planos, capas y aristas que definen una clara estructura espacial de moderado impulso ascendente. Y al igual que no retomó la gravidez arcaica del Románico, desde el punto de vista de la reforma litúrgica alemana –que sus clientes, las Madres Ursulinas, debieron conocer–, la capilla era un espacio segmentado y por ende conservador, con el coro, las naves laterales y la nave central rigurosamente diferenciados.

No fue hasta 1948 que Linder consiguiera realizar iglesias libres de reminiscencias historicistas y cercanas a sus ideales reformistas. Ese año se construyó la Parroquia de Nuestra Sra. de Lobatón en Lima. El edificio se compone de tres piezas que definen el perímetro de la manzana: el prisma del campanario, el octógono de la capilla de diario y el bloque de la ‘casa de las madres’, envueltos por una misma piel exterior, oscura y rugosa. Sus diferentes alturas perfilan una silueta quebrada pero continua. Desde el interior de este cuerpo horizontal surge, inscrito en la manzana, un segundo sólido, cristalino, vertical y luminoso. El proyecto vive así de la tensión entre estos dos cuerpos que sólo en el punto de encuentro del octógono con el ábside parecen aco-



17

Fig. 17. Capilla Seminario Menor Santo Toribio, interior. P. Linder (JMW).

Fig. 18. Capilla del Seminario Menor Santo Toribio. Chacacayo, 1961, P. Linder (JMW).

Fig. 19. Colegio Alemán Alexander von Humboldt, fachada trasera. P.Linder (JMW).



18

plarse. El interior contradice esta lectura: los volúmenes se compenetran en el espacio diáfano de la iglesia que se extiende hasta los límites del conjunto, diferenciado en nave central y lateral. En definitiva y pese a las aparentes contradicciones, puede entenderse la Parroquia de Nuestra Sra. de Lobatón como recuperación de algunos temas ensayados ya en la St. Thomaskirche.

También en la Capilla del Colegio Belén (1964), proyectada por Linder en colaboración con Belaúnde y Velarde, encontramos variaciones sobre temas recurrentes. Por ejemplo, establecieron un diálogo entre la definición de límites exteriores y un cuerpo central. Esta vez la piel externa se antoja un bastidor de caprichosa teatralidad sin relación alguna con la estructura espacial interna. La arquería reivindicaba un elegante orden monumental de cualidad casi insubstancial, a primera vista sólo justificado por el sutil juego de sombras arrojadas que parecen querer evocar las enigmáticas imágenes del De Chirico metafísico. Sin embargo, los arcos lejos de cumplir meramente una finalidad formal epidérmica, decorativa, constituyen una pieza fundamental de la estructura portante: a modo de esqueleto exterior, el empleo de columnas gemelas con arcos de arriostre permitió un dimensionado esbelto de la estructura sin perjuicio de la rigidez en los elementos de apoyo de las vigas que cubren las considerables luces de la capilla. Tan sólo el alzado frontal revela la lógica constructiva que Linder supeditó a una expresión monumental que bien podría ilustrar el concepto de 'diagrama decorado' con el que Klaus Herdeg caracterizó el legado norteamericano del Bauhaus.



19



Sobre las bases teóricas del formalismo plástico que hemos venido observando en la obra de Linder dio él mismo cuenta en el artículo “La fuerza de la emoción en la arquitectura” (1945), refiriéndose al concepto de *Einfühlung* –que él tradujo como “identificación afectiva”– en su emparejamiento con la voluntad de abstracción tal y como los había enfrentado el historiador Wilhelm Worringer<sup>13</sup>. Esta referencia remite a la etapa ‘expresionista’ del Bauhaus, y antes, a la interpretación que Gropius había hecho en España de la “Gesetz der Enveloppe” (Ley del Envolverte) como constante del “Arte Monumental”. Neufert lo explicó en unas memorias sobre su paso por Weimar, recordando cómo junto a otros alumnos del Bauhaus descontentos por el escaso peso de la arquitectura en el plan docente había instado un día a Gropius a que les instruyera en este arte. La lección que recibieron consistió precisamente en una explicación de la ‘Ley del Envolverte’: el principio, por el que las descarnadas y abstractas estructuras de los ingenieros habían de ser envueltas por los arquitectos con superficies continuas, que portaran las formas visuales ofreciendo resistencia a la mirada empática. Ya en 1910 había expuesto esta noción dicotómica de la arquitectura en su conferencia “Monumentale Kunst und Industriebau” (Arte Monumental y construcción industrial), enfrentando un puente de celosía metálica al Castillo de Coca en Segovia. En sus memorias, Neufert constató que en 1956 Gropius, al hablar en la inauguración del edificio de la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm recurrió a ese mismo ejemplo del puente, la necesidad de envolverlo y de sugerir solidez e impenetrabilidad de las formas si es que se aspiraba a alcanzar la condición de Obra de Arte<sup>14</sup>.

La dicotomía arquitectónica entre las formas visuales exteriores y la esquemática articulación espacial –el principio del ‘diagrama decorado’ que Gropius divulgó entre sus alumnos de Harvard– también se encuentra en las obras peruanas de Linder. Sobre todo en sus construcciones profanas, supeditadas al dictado del programa funcional: hospitales, laboratorios, oficinas, fábricas, centros comerciales o escuelas laicas. Un buen ejemplo es el Colegio Alemán Alexander von Humboldt (1960) en Lima. Su estructura aditiva, casi diagramática, parece querer ilustrar el título de uno de los ensayos inéditos de Linder: “La arquitectura se hace por elementos”. La arquitectura parece no querer ser sino la evidencia neutra de su propio programa de usos. Desde la articulación de las diferentes alas sobre una estructura de patios –que trae a la memoria la descomposición y consiguiente reorganización funcional del Bauhaus en Dessau– hasta el collage figurativo de fachadas de huecos, muros cortina y pérgolas abovedadas. Se consiguen circulaciones eficaces y se cubren las exigencias funcionales, de soleamiento y ventilación... Todo es eficiente, inequívoco e inmediato. Nada recuerda la ambigüedad formal y la enigmática monumentalidad de su obra sacra. El conjunto se asemeja a un catálogo de arquitecturas de los años cincuenta: Un alarde tecnológico previsible en una institución cultural alemana en aquellos años y que merece en todo su alcance peyorativo el marchamo de ‘estilo bauhaus’.

#### IV. EDUCADOR

¿Cuál fue el legado del Bauhaus transferido por Linder al Perú? Desde luego no su obra construida. Ésta es, aún hoy, mayormente desconocida en el país andino. Tampoco sus ocasionales artículos y ensayos, publicados en *El Arquitecto Peruano* y otras revistas culturales. La influencia que Linder ejerció sobre varias generaciones de arquitectos peruanos se debió sobre todo a su poder de sugestión como maestro en los campos de la historia del arte y la teoría estética.

La labor docente de Linder en Lima comenzó ya en 1942 al ser nombrado –por mediación de su mentor Héctor Velarde– profesor de Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Tres años más tarde asumiría la posición de profesor de Estética y Filosofía del Arte en la Escuela Nacional de Ingenieros, fundada con su apoyo por Fernando Belaúnde y Rafael Marquina. Cuando en 1949 se introdujo un “examen vocacional” con el fin de seleccionar aquellos estudiantes dotados para la carrera de arquitectura tras un curso común de ingeniería, fue Linder el encargado de desarrollar un modelo de examen que detectara en los candidatos las nueve predisposiciones y aptitudes consideradas relevantes para la carrera: ¿posee sensibilidad artística?, ¿posee un criterio independiente?, ¿posee una idea del rol del arquitecto en la comunidad?, ¿cuál es su nivel cultural?, ¿se interesa por el arte?, ¿tiene habilidad para el dibujo?, ¿dispone de aptitudes para la invención constructiva?, ¿dispone de imaginación plástica?, ¿cuál es su sentido del diseño?

Estos nueve atributos redefinían el modelo de arquitecto escindiendo sus tareas definitivamente de la ingeniería. Algunos de los ejercicios planteados por Linder a los candidatos remiten a su propia



20



21

Fig. 20. Colegio Alemán Alexander Humboldt, vista aérea. Lima, 1959. P. Linder (AL).

Fig. 21. Colegio Alemán Alexander Humboldt, patio. P. Linder (AL).

13. LINDER, Paul, “La fuerza de la emoción en la arquitectura”, *Revista de la Universidad Católica del Perú* 13, 1945, nn. 2-3, pp. 111-122.

14. Consúltese al respecto: MEDINA WARMBURG, Joaquín, “Superficie y Profundidad. Walter Gropius, sus viajes a España y la moderna aspiración de objetividad”, *Arquitectos* 166, 2003, pp. 53-60.

etapa de formación. Por ejemplo, cuando contraponía imágenes de diferentes interiores domésticos y pedía al estudiante que seleccionara aquel que le pareciera “estéticamente con menos unidad y poco satisfactoria”. O bien, al pedir que propusiera una composición a partir de una serie de figuras geométricas, dándoles color y asignándoles una posición dentro de un rectángulo.

Sin duda, el que se designara a Linder para la selección de los futuros estudiantes de arquitectura se debió al aval pedagógico que suponía su experiencia bauhausiana. Sin embargo, en el primer balance del examen vocacional publicado en 1959 Linder destacó cómo Gropius en su novedosa empresa educativa había delegado desde un principio la responsabilidad del examen de aptitud en favor del gremio estudiantil:

“¿Cómo podría yo –decía Gropius– responsabilizarme de declarar inepto a alguien que tiene solamente 20 años? Demasiado bien sé que hay talentos que sólo se manifiestan en años avanzados. Únicamente vosotros, jóvenes, sois capaces de afirmar si es un entusiasmo auténtico o simplemente una atractivo superficial lo que ha impulsado al joven ambicioso a venir hacia nosotros”<sup>15</sup>.

Para Linder esta opción era tan sólo practicable en “una escuela de arte esencialmente experimental y que debido al hecho de que no otorgaba ningún diploma o título profesional a sus egresados”<sup>16</sup>. En una facultad de arquitectura era completamente inviable. De forma que para el examen vocacional no dudó en contraponer soluciones ‘erróneas’ a otras que consideraba ‘correctas’. Cabría deducir de este hecho que Linder hubiera recuperado en el Perú el ideal tau-tiano del arquitecto-educador. No fue así. Su idea del arquitecto ejemplar remitía al Bauhaus y por tanto a sí mismo, a su propia experiencia como estudiante. En un artículo de *El Arquitecto Peruano* dedicado al “arquitecto modelo”, en el que Linder daba un repaso histórico a la evolución del concepto, optó por la actualidad de la opinión defendida por Gropius, para quien el arquitecto ejemplar del siglo XX se distinguía por la superación de lo individual en pos de lo típico y objetivo:

“Todos los propulsores de la arquitectura verdadera tratan más bien de cimentar su trabajo en la realidad del pueblo y de reconocer la unidad individual como pequeña parte del gran conjunto. Es un concepto social que contrasta vivamente con el proceder del arquitecto-prima donna, cuyas obras, naturalmente, no poseen otro valor estético que la muy limitada significación que del acto individual y separado emana”<sup>17</sup>.

## V. CRÍTICO

Una hipótesis: en el Perú la obra de Linder continuó girando en torno a referencias alemanas. La peculiaridad de su influencia radicaría precisamente en el grado de extrañamiento respecto al medio social y cultural limeño. De hecho, sus clientes fueron en gran medida organizaciones religiosas, instituciones y empresas foráneas. ¿Le permitió acaso este distanciamiento ejercer la docencia y la crítica con plena libertad de criterios? En cualquier caso, como ‘cuerpo extraño’, Linder disfrutó a los ojos de compañeros y estudiantes de una presunción de independencia. Valga como testimonio el recuerdo de su alumno Oswaldo Jimeno, quien al morir Linder en 1968 escribió:

“Cuando Linder hablaba, con su dejo alemán que hizo que entre nosotros nos refiriéramos a él cariñosamente como Paul Otto, se transformaba, era un gigante tratando de comunicarnos sus propias experiencias, tratando de hacernos sentir en su expresión toda la ‘fuerza del arte románico o gótico’ en ‘esos Cristos destrozados, fuertes, descarnados’. Su voz, su gesto, sus manos, su mismo dejo de alemán, hacían vivir el arte, lo transmitía al auditorio”<sup>18</sup>.

Al margen de su extranjería, se vio avalado por su condición de antiguo miembro del Bauhaus y disfrutó, así, de un amplio margen de confianza. Por eso, no es de extrañar que el grupo de arquitectos y estudiantes que –bajo la batuta de Luis Miró Quesada– tomó en 1947 la iniciativa de fundar una organización que se hiciera eco de las renovadas ambiciones y necesidades culturales y sociales, acudiera a Paul Linder como firmante de su manifiesto fundacional. La organización llevaría el nombre Agrupación Espacio. Si bien Linder accedió a firmar, no fue miembro activo de la agrupación y conservó así la distancia crítica como observador externo. Seguramente, se debió a ésta que los miembros beligerantes de la Agrupación Espacio –profesionales y estudiantes– proyectaran sobre Linder –quien se distinguía por un talante reflexivo y sereno– sus ansias de contemporaneidad estética y social<sup>19</sup>.

En un escrito redactado por Linder con motivo de la visita de Walter Gropius a Lima, recurría a una cita de Schiller referente a la educación estética, con el fin de explicar uno de los principios fundamentales de su maestro

15. LINDER, Paul, *Examen Vocacional para Estudiantes de Arquitectura. Experiencias adquiridas*, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 1959, p. 6.

16. *Ibidem*, p. 7.

17. LINDER, Paul, “El arquitecto modelo. Su concepto a través de las épocas”, *El Arquitecto Peruano*, 1959, nn. 258-260, pp. 42-45, p. 44.

18. JIMENO, Oswaldo, “Recuerdo de Paul Linder”, *El Comercio*, 1.12.1968.

19. Sobre la Agrupación Espacio consúltese la revista *Espacio* –el órgano oficial del grupo– así como el número especial de la revista *Medio de Construcción*, 1997, n. 126.

“Vive con tu siglo, pero no seas su criatura. Sirve a tus contemporáneos lo que necesiten, no lo que alaben”<sup>20</sup>.

Linder comulgó con esta idea y estableció un nexo entre Weimar y Lima al margen de cualquier cuestión de estilo. El puente lo constituye una teoría estética que reclama un grado de extemporaneidad utópica, más cercana a lo fundamentalmente necesario que de lo superficialmente complaciente. En este sentido, no sorprende que en el discurso leído por Linder con ocasión de la graduación de la promoción de arquitectos de la Escuela Nacional de Ingenieros de 1952 pronunciara las siguientes palabras:

“Estimados y jóvenes colegas, la más profunda preocupación de la arquitectura tiende ante todo hacia la superación de lo que separa y lo que aísla. Y nosotros deberíamos reconocer éste su más urgente postulado. El repertorio de formas modernas y soluciones detalladas, que desde los años veinte se inventaron y desarrollaron, es abundante y suficiente como para emprender por fin la erección del gran edificio común. [...] No hay muchas posibilidades a la mano de mejorar el curso de nuestra indecisa civilización, que fuerzas meramente mecánicas y técnicas tercamente impulsan. Un arte humanizado, un arte potente y reconocido, podría ser uno de los regulativos colaboradores y un ajuste reconciliador sublime”.

La desconfianza frente a las “fuerzas meramente mecánicas y técnicas”, el llamamiento a la erección del “gran edificio común” y la fe en el “ajuste reconciliador sublime” eran nociones que bien se pudieran haber ilustrado –no importaba el tiempo transcurrido– con la “Catedral de Futuro” de Lyonel Feininger que había acompañado el manifiesto fundacional del Bauhaus redactado por Gropius.

Un año más tarde, en 1953, Paul Linder homenajeó desde las páginas de *El Arquitecto Peruano* a Walter Gropius con motivo de su 70 aniversario. Le presentó como arquitecto ejemplar y como “modelo brillante entre los educadores al arte”. En este sentido recordaba Linder las lecciones que él mismo había recibido en Weimar:

“Era EL ARTE, del cual hablaba Gropius con predilección, aquella totalidad de aspiraciones, intenciones y métodos artísticos, que una vez habían sido, y que, según él, nuevamente deberían formar parte inseparable de la vida y existencia humanas. Como ejemplo brillante nos presentó siempre de nuevo la catedral medieval, en la cual los esfuerzos y los entusiasmos de muchos se plasmaron, monumento modelo, erigido por el talento y las aptitudes de un sinnúmero de contribuyentes, que se estimulaban y compensaban. [...] Cuando todavía nadie se atrevía a hablar de las tendencias sociales de los modernos esfuerzos artísticos, Gropius ya tenía la clara visión de la función sirviente de todo arte auténtico”.

Linder constató la vigencia de estas aspiraciones y certificó la influencia ejercida por éstas hasta en las más humildes escuelas de artes y oficios en el mundo entero. Además, anunció la inminente visita que el “maestro y hombre modelo” realizaría al Perú. Llevaba desde 1951 tratando de convencer a Gropius de la visita como testifica la correspondencia conservada en el Archivo del Bauhaus en Berlín. Ya en la primera carta, datada el 15 de octubre de 1951, Linder explicaba a su maestro cómo últimamente había crecido entre los estudiantes el número de adeptos al “bau-jaus”: su común amigo J.L. Sert –quien en la segunda mitad de los años cuarenta frecuentó el país por razones de trabajo– se había encargado de explicar a Gropius el prestigio que allí se asociaba a su nombre. Linder le instaba:

“Siempre he pensado que algún día nos visitaría. Pues el Perú no carece en absoluto de interés. Y debido al placer que siempre le ha suscitado todo lo español seguramente no le decepcionaría. Tampoco los vestigios incaicos carecen de atractivo”<sup>21</sup>.

A lo largo de los años 1951-1952 las cartas giraron en torno al intento frustrado de organizar con apoyo del Departamento de Estado una exposición sobre la arquitectura norteamericana de posguerra en Lima. Finalmente, fue en enero de 1953 que Gropius escribió a Linder aceptando su invitación. En su respuesta éste último incluía un posible programa de viaje con estancias en Lima y Cusco. Le aclaraba de antemano:

“En lo referente a la arquitectura moderna, no se encontrará aquí nada que le pueda impresionar. Pero la gente sabe de usted bien quién es y qué significa (de ello me he estado ocupando yo como es debido desde hace años –y es que el caso del Perú se distingue del de nuestros países vecinos, donde se conoce a Le Corbusier por sus viajes. En cambio aquí están Gropius y la Bauhaus a la cabeza)”<sup>22</sup>.

En la última carta antes de la visita, Linder daba a conocer a Gropius los colegas que había previsto para darle la bienvenida en Lima: en primer lugar su compañero Fernando Belaúnde, fundador de *El Arquitecto Peruano* y de la Facultad de Arquitectura de la Escuela Nacional de



Fig. 22. Grabado. 1919. Lyonel Feininger (Manifiesto fundacional del Bauhaus).

20. LINDER, Paul, “Auf der Durchreise in Lima: Walter Gropius”, 1954, escrito inédito del Archivo Linder.

21. Carta de Paul Linder a Walter Gropius. Lima 15.10.1951. Bauhaus-Archiv Berlin (BHA), legado Walter Gropius (Traducción JMW).

22. Carta de Paul Linder a Walter Gropius. Lima 29.1.1952. BHA, legado Walter Gropius (Trad. JMW).

23. Carta de Paul Linder a Walter Gropius. Lima 12.12.1953. BHA, legado Walter Gropius (Trad. JMW).

24. Carta de Paul Linder a Walter Gropius. Lima 31.12.1963. (BHA, legado Walter Gropius).

25. Así lo atestigua una carta de Paul Linder a Walter Gropius datada en Lima el 31.12.1963, "Vemos aquí repetirse vicisitudes humanas y políticas que deberían considerarse superadas de una vez por todas. Pero aparentemente nadie se las puede saltar. Acabamos de elegir al amigo Belaúnde como nuevo presidente. En los últimos años he estado asociado profesionalmente con él, a pesar de que no siempre estoy de acuerdo con sus ideas. Pero todos creemos que el país necesita (y soportará) un buen empujón para dar un decisivo paso adelante" (BHA, legado Walter Gropius, Trad. JMW).

26. Es curioso el reconocimiento de la figura de Belaúnde por Mario Vargas Llosa, quien, tan enemigo de las utopías políticas, en su "Epitafio para un caballero" destacó en éste cualidades como su anacrónico idealismo o su siempre distanciada y por ello enigmática personalidad. Véase: VARGAS LLOSA, Mario, "Epitafio para un caballero", *El País* 9.6.2002.

27. No sólo la revisión de los escritos de Paul Linder confirma la continuidad de su pensamiento estético. Quien quiera hacerse una idea de su actual influencia puede conversar con arquitectos como Santiago Agurto, Adolfo Córdova y José García Bryce para comprobar cuán decisivos (y políticos) fueron los impulsos de Linder para más de una generación de arquitectos peruanos.

Ingenieros sino también de Acción Popular, el partido con el que alcanzaría en los años sesenta la presidencia del gobierno; en segundo, Luis Miró Quesada –de quien Linder destacó sus merecimientos en pro del arte moderno, la influencia que ejerce sobre los jóvenes y su condición de copropietario del diario *El Comercio* ("de gran importancia por la publicidad", le explicaba); y por último, Héctor Velarde, a quien caracterizó como ocurrente y fino intelectual.

"Nos alegramos de su visita y creo que será para todos una verdadera fiesta"<sup>23</sup>.

Tres semanas más tarde llegan Gropius y Sert acompañados de sus esposas e hicieron una corta escala de camino a la Bienal de Sao Paulo. Fuimos testigos al comenzar este artículo. De vuelta de Brasil, visitaron Lima y resultó una 'verdadera fiesta', tal y como había previsto Linder: la Municipalidad declara a Gropius huésped ilustre de la ciudad, la Universidad Nacional de Ingenieros le nombra Profesor Honorario, el Colegio de Arquitectos le recibe como Miembro de Honor y la Universidad de San Marcos pone el Aula Magna a su disposición para una clase magistral.

No cabe duda de que para Linder la visita de Gropius tuvo un significado especial: se cerraba un arco que no sólo en el tiempo había partido de Weimar y pasando por España vino a culminar en el Perú. Linder tendió un puente entre estos tres referentes. En una de sus últimas cartas a Gropius, a finales de 1963, admitió melancólico que con los años había crecido su añoranza de la vieja Europa<sup>24</sup>. Durante toda su etapa peruana Linder tuvo buen cuidado de mantener vivos sus vínculos con su país de origen. Supo, además, mediar entre éste y su país de acogida. Así, no dejó de dar cuenta desde las páginas de *El Arquitecto Peruano* de las novedades observadas en sus viajes a Alemania. Pero ya vimos que la principal idea que Linder transfirió al país andino fue otra: consistió en divulgar el modelo de un ejemplar arquitecto moderno comprometido con su medio social por medio de la reflexión estética que informa sus obras.

Los estudiosos de la obra de Linder contaban hasta hace poco con el valioso testimonio de Fernando Belaúnde Terry, quien preguntado su colega alemán, no hablaba ni de su colaboración profesional ni de la amistad que les unió<sup>25</sup>. La conversación derivaba rápida y elegantemente de la relación con Linder hacia su propia "Revolución Habitacional en Democracia", el ambicioso programa de construcción de viviendas sociales de su primera legislatura (1963-1968), al que Belaúnde se refería como arquitecto y menos como su responsable político<sup>26</sup>. Y lo hacía, recurriendo a categorías estéticas cercanas a las de su compañero alemán, alimentando así la sospecha de que la verdadera herencia del Bauhaus en el Perú pudiera hallarse en la extemporaneidad utópica de sus orígenes en la Weimar republicana de entreguerras<sup>27</sup>.

¿Debemos considerar escapistas las actitudes de Linder y Belaúnde? Basta volver la vista atrás a la experiencia del primer Bauhaus para entender que la 'catedral de futuro' o –en expresión de Linder– el 'gran edificio común' supuso un proyecto integrador a la vez estético y social. Es el agudo y peligroso filo por el que ha transitado la mejor arquitectura moderna. Linder supo ser fiel a la utopía. Pero guardando una distancia crítica.