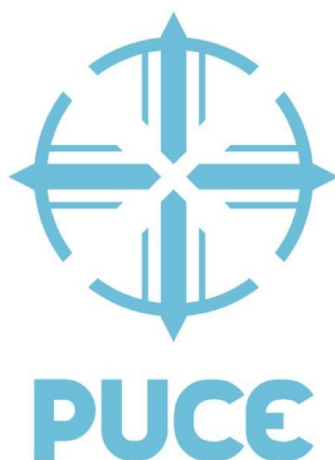


PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR



FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
HISTORIADORA DEL ARTE**

**“Inserción de la Arquitectura Moderna dentro del Centro Histórico de Quito en la
reconstrucción del Palacio Municipal (1956-1976)”**

AUTORA: Doménica Marcela Villalba Arias

DIRECTORA: Mtr. Andrea Moreno A.

QUITO – ECUADOR

2019

Dedicatoria

A mi mami por estar siempre ahí, en las buenas y en las malas,
por su apoyo incondicional, por mostrarme lo que puedo
ser capaz de lograr lo que creía perdido.

A mi papi, por todo su esfuerzo, cariño y dedicación
para conquistar esta meta.

A mi hermano, por ser mi guía, mi amigo y mi orgullo.
Fle, por tus ánimos y rica comida.

Y, en general a toda mi familia y amigos, por acompañarme en este camino.

Agradecimientos

Este proyecto de investigación se realizó gracias al apoyo y dedicación de una serie de personas que han llegado a formar parte de mi vida.

En primer lugar, agradezco a mis padres por ser mis primeros maestros de la vida, por estar ahí siempre que lo he necesitado. A mi hermano, por ser mi lector y brindarme tanto sus conocimientos en redacción como su apoyo moral.

A mi directora Andrea Moreno, quien me supo guiar en el desarrollo de este proceso; además que me motivó, a lo largo de la carrera, a tener un semblante crítico respecto al medio circundante. Asimismo, a mis demás profesores de Historia e Historia del Arte que me mostraron lo hermoso e interesante que es esta carrera.

Y a mis amigos de Historia, Katy, Ani, Pato, Daniel, Pablo, Dome, Dani, Xime, Mayte y demás compañeros que hicieron que un cambio de carrera no fuera algo que lamentarse, ya que siempre encontrarás alguien con quien compartir buenos momentos. A mis chicas de arquitectura, Eri y Lu, que sé, siempre contaré con ustedes.

Resumen

El presente estudio analiza el proceso de inserción de la Arquitectura Moderna dentro del Centro Histórico. Así se toma el caso particular de la configuración del actual Palacio Municipal (1956-1976), el cual se emplaza en un espacio de gran connotación simbólica e histórica para los ciudadanos, como lo es la Plaza Grande. Esta edificación ostenta un diseño que intenta armonizar con las tipologías del entorno, pero que falla en el intento, ya que por lo general se muestra un rechazo hacia el mismo que se basa en una valoración del gusto. A fin de comprender este hecho, se realiza un análisis comparativo del cambio en forma arquitectónica con el de las estructuras de su entorno, mediante fuentes visuales a fin de demarcar criterios de transformación, además que, se entiende al mismo desde su percepción externa. Asimismo, se considera la observación de la reacción de la opinión pública que fluctuó entre un apoyo y rechazo hacia lo moderno y lo tradicional lo que condicionó su realización. Este escrito intenta dar un razonamiento crítico desde una mirada interdisciplinaria entre la Historia del Arte y la Arquitectura.

Palabras clave: Palacio Municipal, arquitectura moderna, modernidad latinoamericana, Centro Histórico

Índice

Dedicatoria	i
Agradecimientos	ii
Resumen.....	iii
Introducción	1
MARCO TEÓRICO.....	7
1.1 ¿Cómo se entiende la condición moderna en el Siglo XX?	7
1.2 Teoría formalista (Heinrich Wölfflin) y de la percepción (Gestalt).....	12
1.3 Teoría del Gusto	19
CAPÍTULO 1.....	24
FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA MODERNA	24
2.1 Lo moderno y la modernidad en arquitectura	24
2.1.1 Lo moderno como búsqueda de un paradigma arquitectónico y la superación de un pasado <i>obsoleto</i>	24
2.1.2 Crecimiento y planificación urbana. Lo moderno como desarrollo tecnológico y nueva materialidad	33
2.1.3 Lo moderno como simplificación formal y rechazo hacia el ornamento	42
2.2 El cuestionamiento hacia la arquitectura moderna.....	46
2.2.1 Reflexiones en el contexto estadounidense.....	47
2.2.2 Reflexiones en el contexto latinoamericano.....	49
CAPÍTULO 2.....	55
INSERCIÓN DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA MODERNA EN EL CENTRO HISTÓRICO QUITENÑO	55
3.1 El Centro Histórico como fondo de percepción para la forma arquitectónica	55
3.1.1 Conceptualización de “Centro Histórico”	55

3.1.2	Plan regulador de Quito 1942 y evolución urbana de Quito (1950-1970)....	59
3.1.3	Plaza Grande: usos y símbolos.....	67
3.1.4	Historia y análisis de las modificaciones de estilo arquitectónico del Edificio del Palacio Municipal de Quito.....	70
3.1.5	Proyecto arquitectónico y edificio del Palacio Municipal de 1970.....	77
CAPÍTULO 3: TENSIONES ENTRE LA TRADICIÓN Y LO MODERNO		92
4.1	Debates en torno al proyecto del Palacio Municipal.....	92
4.1.1	La dinámica con el pasado y la discusión de la conservación	92
4.2	Concurso de diseño del Palacio Municipal: propuestas rechazadas y posturas críticas al proyecto ganador de Oswaldo Muñoz Mariño	98
4.2.1	Opiniones en contra: voces entre la tradición y la originalidad nacional....	104
4.2.2	Opiniones a favor: en búsqueda de una arquitectura original de su tiempo	106
4.3	Reacciones y opiniones en torno al proyecto definitivo de 1970.....	111
CONSIDERACIONES FINALES.....		120
BIBLIOGRAFÍA		125
FUENTES PRIMARIAS IMPRESAS.....		131
IMÁGENES.....		137
Tablas.....		139
ANEXOS		140

Introducción

El presente escrito tiene como principal motivo el interés personal de la investigadora por la arquitectura que le ha llevado a cuestionarse los cambios estilísticos de su medio urbano. La ciudad se comporta como un organismo que cambia y se adapta a las necesidades de una sociedad en un tiempo y espacio determinado. Asimismo, la arquitectura que la compone renueva su imagen, presentando nuevos estilos que por lo general siguen tendencias de origen internacional; estos cambios estarán sujetos a la función que ejercerá la edificación.

Considerando esto, se pretende analizar el Palacio Municipal en Quito, que no solo se presenta como emplazamiento del organismo administrativo de la ciudad capital, sino que, desde su primera edificación en 1537, ha sufrido tres modificaciones importantes: la primera, con un cambio del estilo colonial al neoclásico en el periodo republicano; la segunda con la adaptación de una decoración recargada a principios del siglo XX y la tercera con un estilo moderno en la década de 1970. Esta última se caracterizó por haber provocado un gran debate dentro de la opinión pública y privada, al presentar una construcción de corte moderno que se diferenció del estilo del periodo republicano y colonial existente dentro del centro capitalino y del espacio de la Plaza Grande.

El diseño final de esta edificación no solo se desarrolló dentro de la temporalidad señalada con anterioridad, sino que su primera intención por renovarlo se llevó a cabo en 1954 con motivo de la asignación de Quito como sede de la XI Conferencia Interamericana de Cancilleres. Así en 1956 se realizó un primer concurso internacional de anteproyectos, el cual resultó desierto debido a que las propuestas de los participantes no se acogían con las estipulaciones de mantener una arquitectura similar al entorno de la plaza, sino que por el contrario se desarrolló una interpretación moderna de la misma. Esto dio pie a una apertura para aceptar este tipo arquitectónico dentro de un sitio tan representativo para los ciudadanos, sobre todo con la finalidad de establecer una arquitectura propia con cualidades contemporáneas, capaz de reflejar el desarrollo modernizador de la ciudad.

Es así, que se desarrolló un segundo concurso donde su ganador fue el proyecto de Oswaldo Muñoz Mariño, quien presentó un modelo adecuado a los parámetros del Estilo Internacional en el que rescató cualidades compositivas y simbólicas de las estructuras de la zona

para adaptarlo al medio circundante. A fin de acelerar su construcción se derrocó la estructura de la antigua casa, sin embargo, este proyecto no se pudo cristalizar debido a diversas problemáticas presupuestarias y a la falta de consenso, entre la alcaldía y la población, sobre su lugar de emplazamiento. Esto continuó alrededor de ocho años más, en los que se mantuvo detenida toda obra y el solar del antiguo Palacio Municipal vacío. Finalmente, para el año de 1961 en la alcaldía de Jaime del Castillo, se decidió concretar la realización de este plan mediante un actuar determinante que limitó a la crítica pública proceder solamente sobre el diseño la fachada, mientras que su planteamiento general se llevó acabo en un acuerdo interno.

Todo este proceso comprendió una serie de debates y reflexiones respecto a la situación arquitectónica ecuatoriana, donde se profundizó en la búsqueda de una identidad local que se debatió entre la mirada hacia un origen urbano español y la de un desarrollo nuevo con lineamientos modernos. Asimismo, en la década de 1960, internacionalmente creció un sentido conservacionista del llamado casco colonial sobre el de uno modernizador, y Quito fue señalada como uno de los medios urbanos mejor conservador de Latinoamérica. Así, el Centro Histórico quiteño fue valorado por sus habitantes como una característica propia de la ciudad, con lo que decantó en crecientes críticas sobre la dinámica y actuar de la administración municipal dentro del sector, exigiendo una política pública de salvaguarda.

El Contexto en el que se desarrolló estas vicisitudes, fue uno de los más cambiantes respecto al crecimiento urbano. Factores como el incremento demográfico por la migración campo-ciudad debido a la nueva noción de la ciudad como espacio ideal de establecimiento con mejores condiciones de vida, además de la situación política, social y económica del país, determinó una expansión constructiva de la ciudad. De esta forma, se generó la necesidad de implementar una regulación controlada de la misma, es así que dentro de la sociedad el papel del arquitecto fue ganando importancia, sobre todo con la influencia que estos tenían en el medio internacional con el Movimiento Moderno. La convivencia y el intercambio de ideas con un mundo cada vez más globalizado, incentivó la creación de una facultad de arquitectos nacional capaz de correlacionarse con un pensamiento crítico de acuerdo a la realidad local.

Frente a estos aspectos, se cuestiona el porqué de la aplicación de un diseño arquitectónico de tendencia moderna para la reconstrucción del Palacio Municipal de Quito para el periodo de 1970 a 1976 y de qué forma se lo entendió dentro de un entorno de noción formal,

de percepción y de gusto histórico con una creciente tendencia conservacionista. Así, se pretende analizar este edificio como un objeto formal, funcional y simbólico que se desarrolló dentro de una perspectiva determinada con condiciones que definieron la composición formal y espacial del mismo.

Asimismo, poner en evidencia la noción sobre lo moderno y la modernidad que se poseía en el contexto ecuatoriano, con un examen de las diferentes reacciones y opiniones surgidas durante el proceso de planificación, derrocamiento, construcción y presentación de esta edificación; considerando un sector de poder y del ciudadano común en base a una teoría de percepción y gusto, a fin de comprender cómo se incrusta esta arquitectura moderna en un medio quiteño que posee una consciencia y sentido de tradición.

De acuerdo a un análisis del estado de la cuestión previo sobre este caso particular, se determinó que sus estudios son escasos. Donde se destaca *Para la Historia de Quito, El Palacio Municipal* (Galo Irigoyen del Pozo, 1961), el cual profundiza en distintos aspectos que justifican la necesidad por construir un nuevo edificio municipal con el diseño de Oswaldo Muñoz Mariño. También, existen otros textos que se limitan a breves menciones dentro de guías arquitectónicas como: *Quito Guía Arquitectónica* (Peralta, 1991), *Quito Guía de Arquitectura* (Junta de Andalucía, 2004) o *Guía Arquitectónica de Quito* (Peralta Y Moya, 2007), donde se encuentra una corta explicación sobre historia del contexto y del edificio, además de una descripción formal y técnica del mismo; en estudios arquitectónicos más extensos, como *Arquitectura de Quito 1915/1985: guía crítica del Museo de Arquitectura del Ecuador* (Moreira y Álvarez) se detalla con más profundidad la historia y procesos por los cuales se atravesó, pero esta edificación en particular no deja de posicionarse en un pequeño espacio.

Dentro de los análisis realizados sobre la historia de la arquitectura moderna en Quito, cabe destacar la publicación realizada por la FADA¹, *Quito 30 años de Arquitectura 1950 – 1980* (2004)². Este texto otorga una visión más desarrollada del contexto arquitectónico regional-

¹ Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador

² Este fue el resultado de una exposición con el mismo nombre, que se desarrolló para celebrar la primera década de su existencia como facultad, donde se presentó una selección de setenta construcciones con sus respectivas fichas técnicas, plantas, cortes y fachadas; fotografías actuales y frases alusivas a las obras y a su trascendencia en el espacio urbano. Este recoge una serie de artículos que se subdividen en los años 50s-60s-70s.

quiteño e internacional, así como las diferentes tendencias a las que se adscribían los distintos Estudios Arquitectónicos y arquitectos que sobresalían en la ciudad como el *Grupo 6*, *Taller 4* o el mismo *Sixto Durán Ballén*. Asimismo, se presentan textos como *Quito, Guayaquil: Identificación arquitectural y evolución económica y social desde la era del cacao hasta nuestros días en Ecuador (1850-1987)* (Bock, 1988) o *La arquitectura del siglo XX en Quito* (Benavides, 1995).

En relación a la transformación urbana a nivel nacional, existen estudios desde la sociología urbana como es el caso de *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940, higienismo, ornato y policía* (Kingman, 2008) o *Evolución del Espacio Urbano Ecuatoriano* (Carrión, 1992). A un nivel internacional se toma como referencia a *Historia de la arquitectura moderna* (Benévolo, 2002) que no solo muestra una visión desde Europa, sino que de igual forma introduce contextos latinoamericanos, al igual que *Una mirada crítica a la arquitectura latinoamericana del siglo XX* (Gutiérrez, 2012).

Finalmente, a fin de comprender de una mejor manera la conformación y dinámica del espacio en el que se implanta el proyecto se opta por textos que abarcan la conformación de los centros históricos. Así se analizará contextos extranjeros, donde se toma al trabajo de Fernando Carrión, catedrático de la Flacso y estudioso del desarrollo y la planificación urbana, optando por *Centros Históricos de América Latina y el Caribe* (2001), *Desarrollo cultural y gestión de los centros históricos* (2000). De igual forma *La ciudad histórica como oportunidad: recuperación urbana y nuevos modelos de desarrollo en América Latina* (Ceccarelli, 2006), *Los centros históricos* (Ciardini, 1983), *México: centralidades históricas y proyectos de ciudad* (Coulomb, 2010).

Dentro del estudio se retomará conceptualizaciones esenciales que se aplicarán a lo largo de este caso específico, como es el caso del sentido de lo moderno, la tradición y la institución pública, seguido de las que corresponden a la Teoría formalista de Heinrich Wölfflin, y de la percepción de Gestalt, que intervendrán dentro del análisis de la forma arquitectónica y la fachada del Palacio Municipal, para establecer criterios que caractericen la transformación física de la misma. Para concluir con las consideraciones que incurren en la Teoría del Gusto de Hume, para entender la dinámica de las reacciones hacia este evento. En vista de esto, la estructura de esta investigación se dividirá de la siguiente manera:

En el primer capítulo, a modo de contextualización, se establecerán los fundamentos de la arquitectura moderna. Mediante la noción de lo moderno en el medio arquitectónico como una búsqueda de un nuevo paradigma de la arquitectura que rompa con la dependencia hacia el pasado. Asimismo, se abarcará la creciente importancia de la zona urbana como emplazamiento del presente de la arquitectura proyectada para el futuro, donde el desarrollo científico jugó un papel relevante en la construcción de una innovadora concepción espacial con el uso de una nueva materialidad. Al igual se abarcará los distintos contextos en los que se cuestionó estos parámetros, como fue el caso de EEUU y de Latinoamérica, donde se distinguió las fallas del Estilo Internacional y del Movimiento Moderno en la arquitectura, ya que los mismos no correspondían con la realidad local de cada uno.

Para continuar en un segundo capítulo, adentrándose al estudio de caso, se desarrollará el análisis formal y perceptual de la edificación. Así, según la teoría de Gestalt y de Wölfflin, se establecerá un análisis comparativo con las evidencias visuales de sus cambios formales, entendiendo al Palacio Municipal como una *forma arquitectónica* que se desarrollará dentro de la Plaza Grande la cual será pensada como *fondo* con un marcado carácter simbólico.

Al igual, para tener una mejor comprensión sobre la dinámica dentro del Centro Histórico se indagará en ciertas conceptualizaciones que se aplican en este espacio, como es el caso del *monumento* y el sentido de *conservación*. Como punto final, se determina, según los parámetros perceptivos, cómo se distingue este edificio desde el punto de vista externo, con lo que se establecerá las problemáticas del mismo. Las fuentes a utilizarse serán medios visuales por los cuales se presente el cambio formal de la imagen del edificio, como son fotografías, planos y bocetos arquitectónicos, representaciones pictóricas y bocetos de los proyectos que participaron en el concurso para el nuevo Palacio Municipal.

Para finalizar, en el tercer capítulo, el cual corresponde al cotejo de las opiniones que se distinguieron con una divergencia entre el apoyo hacia la salvaguarda, apego y rescate de la tradición, frente a la carente personalidad de lo moderno; y por otro lado, del abrazo hacia las nociones modernas de su tiempo con el rechazo hacia una copia pasada. Ambos ámbitos se mantuvieron en todo el proceso de conformación del Palacio Municipal. Las fuentes a utilizar serán las opiniones vertidas sobre el proyecto en medios escritos de prensa y revistas.

Para este proceso investigativo, se tomarán en cuenta los siguientes repositorios: Archivo fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Archivo Metropolitano de Historia de Quito (fotografías), Hemeroteca PUCE (Diario El Comercio, Revista Trama, Revista Vistazo), Biblioteca Municipal (Fondo Ciudad), Museo de la Ciudad (Fondo Ciudad), Centro de investigación del INPC (Archivo fotográfico), Museo Archivo de Arquitectura del Ecuador, LIPADA (archivo de planos arquitectónicos).

La finalidad de este trabajo será analizar esta transformación poniendo en práctica los conocimientos adquiridos dentro del estudio de la licenciatura en Historia del Arte, conjuntamente con los que se obtuvo dentro de la carrera de Arquitectura, a fin de tener una comprensión más completa respecto a este proceso mediante una visión interdisciplinar.

La contribución de esta investigación será la de intentar expandir los contornos a los que usualmente se encuentran sujetos los estudios de la Historia del Arte, centrados en el ámbito pictórico o escultórico. Asimismo, se quiere otorgar a la historiografía de la arquitectura ecuatoriana un trabajo investigativo sobre uno de los edificios, que a pesar de su relevancia, no existe una profundización en su estudio. Se propone un enfoque distinto al que habitualmente dan los arquitectos dentro de las guías arquitectónicas, que por su corta extensión en la descripción de cada construcción, se limitan a dar rasgos generales históricos y técnicos.

La principal limitación de este proyecto se centra en que, a pesar de ser un estudio interdisciplinario, la historiografía existente sobre el Palacio Municipal se centra, en su mayoría, desde el punto de vista arquitectónico, además de que su número es escaso, localizándose en cortas menciones de guías de la ciudad o en estudios arquitectónicos.

MARCO TEÓRICO

De acuerdo a la catalogación arquitectónica, el Palacio Municipal de 1976 es considerado como un proyecto que enlaza un estilo arquitectónico moderno con uno tradicional, pero, ¿qué implica mantener ambas naturalezas formales dentro de un diseño que tiene una dinámica ambivalente con el pasado, en donde lo niega y al mismo tiempo lo recupera?

Frente a esto en primer lugar, se aproximará a entender ¿qué significa ser moderno?, no solo como una categoría que conlleva la posesión de ciertos rasgos formales, sino que mantiene una carga histórica que la hará susceptible al cambio, por lo cual se conceptualizará al mismo dentro del siglo XX; además de considerar la importancia de la tradición dentro de esta dinámica. En segundo lugar, a fin de comprender cómo es percibida la edificación como forma arquitectónica dentro de un entorno que mantiene una carga histórica relevante en el sentir de la población, se desarrollará la teoría de la percepción. Para finalizar en un tercer apartado, que ahondará dentro de la teoría del gusto de Hume, para analizar el debate que se desarrolló en relación a la aceptación o negación sobre el nuevo edificio.

1.1 ¿Cómo se entiende la condición moderna en el Siglo XX?

Cuando se habla de lo *moderno*, por lo general se hace referencia a una noción que abarca una condición nueva de un elemento en el tiempo presente; es decir, ha dejado la categoría de lo antiguo, lo clásico o lo *establecido*. Este concepto no se limita a un tiempo, espacio o ámbito específico, por lo que se modificará y reconstituirá dependiendo de la interacción de la sociedad con ciertos elementos o circunstancias que lo redefinirán. Es así que, a principios de siglo XX se estableció como una noción subjetiva que aludió al contraste entre “costumbres, ideas, creencias, valores y técnicas del pasado, con actitudes y realidades surgidas en el tiempo y que podían considerarse como actuales o nuevas” (Pacheco, 1978, p.1). De esta manera es que la definición de lo moderno, pasó a ser entendida como una serie de rasgos contrastantes con el pasado, gracias a “las condiciones sociales” que permitieron la construcción de tal significado.

Conforme al desarrollo de las ciencias sociales, se eleva a este concepto, de una calificación subjetiva a ser considerada como una evidencia donde se plasma un proceso en el que varias sociedades atraviesan, en donde modifican una serie de ámbitos en orden de adaptarse a nuevas circunstancias o necesidades que se presentan. Es así que el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (1941-2011), en base a una reinterpretación de la teoría marxista y manteniendo una comprensión ahistórica³ sobre esta noción, profundiza acerca de su dinámica así como sus aciertos y falencias.

Para este autor la modernidad se distingue como un conjunto de comportamientos que incurren en “una acumulación de transformaciones históricas, económicas, políticas y sociales que en sí misma contienen no solo un cambio de percepción de la realidad, sino aún más una modificación de la experiencia epocal y de la proyección misma de esa experiencia” (Herrera de la fuente, s/f, p.2). Al no tener un tiempo definido, la modernidad se presenta como una expresión inmanente del humano, tanto en un sentido individual como colectivo, que manifiesta los ya nombrados “comportamientos modernos” para contrarrestar una constitución tradicional que ha sido categorizada y evidenciada como obsoleta (Echeverría, 2001, p.1). El objetivo de este actuar será superar una rareza o escasez del medio en el que se habita, ya que este no satisface inmediatamente las necesidades de los individuos; lo que promueve la lucha por la supervivencia y la división entre las clases sociales. Es así que la finalidad o *télos* de la humanidad es alcanzar el estado de abundancia.

A pesar de esto, se verá la dicotomía entre dos tipos de modernidades, la *promesa de modernidad* y la *efectiva*. La primera es aquella que se anhela alcanzar, ya que promete la superación de la supervivencia de la sociedad clasista fundada por la propiedad privada, pero esta es inalcanzable, ya que por lo general se implementa la segunda, cuyo eje capitalista solo profundiza las disparidades entre clases, que repite el esquema clasista e instala una escasez artificial (Herrera de la fuente, s/f, p.5), que se justifica como una tendencia civilizatoria y de progreso, donde existe la lucha de propietarios privados cuyo interés es defender sus intereses personales, dejando de lado el bien común. Así, en el caso del Palacio Municipal, en un primer momento se planteó un proyecto de gran escala que reflejaría a la modernidad y al progreso de la

³ Echeverría concibió a este como un aspecto que no tiene un tiempo determinado.

ciudad, pero, debido a distintas dificultades económicas y sociales, se optó por otro modelo que correspondió con el limitado presupuesto disponible, donde se trató de darle la misma connotación que del anterior.

Echeverría señala tres características principales que evidencia lo *moderno* como una sustitución del pasado en el fenómeno de la modernidad (Echeverría, 2001, p.2, 3). La primera, con una dimensión física, se centra en el desarrollo de la capacidad técnica del ser humano donde con una implementación de nuevas tecnologías y un accionar más tecnificado dentro de lo cotidiano, se pretende progresivamente tener un mayor dominio sobre la naturaleza. La segunda, con una visión geográfica, se presenta en la preferencia por habitar el espacio urbano como medio ideal para la aplicación técnica de la razón, desplazando a un segundo plano lo rural. Y finalmente la tercera que, con una tendencia humanista y un discurso reflexivo, descarta una explicación mágica priorizando a la razón, lo que minimiza el apego hacia lo místico o sobrenatural.

Esta relación con el pasado fue una de las mayores ventajas con las que contó el proyecto modernizador, ya que al tender a un reduccionismo, permitió que tenga la capacidad de incrustarse transculturalmente⁴ de manera más fácil (Groys, 2016, p.85). Por el contrario, una de las principales problemáticas, que se subestimó en su accionar fue que es virtualmente imposible el poder suprimir las estructuras tradicionales de una sociedad en su totalidad, limitándose a dominarlas y a tener que incluso coexistir con ellas. Esto se debe a que todavía existe una estima por el pasado, lo ancestral o tradicional que siempre queda “como insuperable, como preferible en comparación con lo moderno” (Echeverría, 2001, p.6). Así, uno de los argumentos opositores más comunes para la elaboración del Palacio Municipal con una forma moderna, fue que su diseño simplista no se comparaba con la elegancia y porte de las estructuras antiguas de su entorno.

Frente a esto, la modernidad va a ser recibida por los individuos de una sociedad, en este caso particular por el medio quiteño, con una ambigüedad tanto positiva como negativa. Esto se presenció dentro del Centro Histórico, donde a pesar que se buscó la modificación del espacio de

⁴ Capacidad de cruzar un borde cultural.

acuerdo a estándares modernos a fin de satisfacer las nuevas necesidades tecnológicas y funcionales, nunca hubo un acuerdo general por el mismo de parte de sus habitantes, quienes abogaban por una conservación de la estructura tradicional de esa parte de la ciudad; siempre quedará presente la añoranza y recuerdo del pasado. Para autores, como Boris Groys, la modernidad se convierte en una “promesa incumplida” (Groys, 2016, p.91), ya que se establece como una modernización permanente que nunca alcanza el objetivo de volverse verdadera. Con lo cual se percibe al presente como un obstáculo frente a la expectativa de un futuro infinitivo que posee la culminación de todo el trabajo.

Al tomar en cuenta estas diferentes perspectivas se puede decir que lo moderno dentro del siglo XX se caracterizó por la coexistencia del ser humano con las nuevas tecnologías. Si bien muchas de ellas fueron producto de la época anterior, dentro de este periodo se perfeccionaron y obtuvieron un papel dentro de la cotidianidad⁵ de toda la población. Este hecho no solo modificó la interacción con el resto de personas, sino que instó a concebir de otra manera el entorno en base al acoplamiento de estos nuevos factores. El desarrollo científico y tecnológico fue una constante que facilitó el diario vivir, ya que, gracias a los nuevos inventos, el tiempo en completar las actividades se volvió más corto, con lo que el ritmo de vida se aceleró.

De igual manera, el perfeccionamiento tanto de las comunicaciones como del transporte, permitió que la distancia física sea una limitante cada vez menos relevante en el proceso de intercambio de ideas y recursos. Esta optimización y facilidad confluyó en la presencia del fenómeno de la globalización, el cual marcó como ejes rectores a regiones con un mayor desarrollo, los cuales fueron sujetos de influencia para países en busca de una modernización. Este influjo generalizado hizo que todo evento que ocurriese en cualquiera de estos grandes referentes, sea de magnitud general. Tal es el caso de los dos de los enfrentamientos bélicos más importantes de la historia del siglo XX, como fueron la Primera y Segunda Guerra Mundial, que repercutieron dentro de distintos ámbitos.

⁵ Esto se evidencia particularmente en los medios de comunicación como el teléfono, radio, televisión e incluso más adelante el desarrollo del internet como una red global.

En el contexto latinoamericano los parámetros de la modernidad no se aplicaron con la misma lealtad a las normas establecidas europeas, sino que en muchos casos fueron cuestionadas e incluso dimitidas, como fue el caso de Brasil, México o Argentina, cuyos casos se desarrollará más adelante. Esto se debió a que es una sociedad que no tiene una identidad general consensuada, ya que, como producto de un mestizaje violento e impuesto, donde se “intentó rehacer la cultura española en América” (Espinosa, 2012, p.68), existe una constante lucha entre aquellos que defienden los orígenes indígenas, así como los españoles. Así, se demarcó la necesidad por preservar “lo propio”, pero a esto se suma la pregunta ¿Qué es lo nuestro? Es así que Echeverría propone la existencia de una *modernidad alternativa barroca*, la cual se construye mediante una *código-fagia*, la cual rescata los elementos una propia identidad y los adapta hacia una extranjera, para así crear un híbrido entre lo tradicional y moderno⁶.

El resultante de la dinámica entre ambos ámbitos evidenciará la adaptabilidad y reinterpretación de ciertos elementos que, a pesar de ser un producto nuevo, conserve la presencia del pasado. En el caso del Palacio Municipal, en el periodo de estudio, esto se reflejó en que se recayó en la búsqueda de una identidad arquitectónica propia que refleje *lo quiteño*. Así, se presentó varios modelos modernos que adaptaron de distintas formas las particularidades de la arquitectura colonial-republicana, que como se verá más adelante, fue la que se debatió como la representativa de un origen común, a los parámetros del Estilo Internacional. Además, uno de los principales parámetros para los proyectistas fue que el diseño se vincule con su entorno histórico circundante, con lo que se optó por el uso de materiales, composición, y principios que aluden al pasado ciudadano. Para Echeverría, el nivel de desapego por el pasado estará ligado al vínculo por la tradición, siendo que en muchos casos, esta llega a ser más importante que la innovación.

Javier Marcos Arévalo, desde un punto de vista antropológico, propone a la *tradición* como “la permanencia del pasado vivo en el presente” (Marcos Arévalo, 2004, p.927), el cual ha sido transmitido entre generaciones, bajo un discurso colectivo como una continuidad cultural de

⁶ Echeverría, realizó un estudio de caso sobre la adaptación del barroco en Latinoamérica durante el siglo XVII (1580-1740). El cual se presentó como una innovación en el estilo, forma y vivir. El indígena acepta que su cultura ha perecido, pero recobra restos de su identidad ancestral y los adapta a la sociedad española, redefiniéndose como mestizos.

un grupo humano. Esta, a pesar de su permanencia a lo largo del tiempo no será inmóvil, sino que por el contrario, es cambiante y se adapta según a la realidad sociocultural en el que se lo aplique. En el proceso de transformación intervendrán factores como su forma de expresión ligado a una materialidad que por lo general continúa estable, además de su función y significados que refieren a una intangibilidad que se reinterpretará. De esta manera actúa entre una naturaleza dialéctica entre sentidos opuestos como el pasado y el presente, la continuidad y el cambio, lo tangible y lo intangible. Es una construcción social inacabada producto de la mirada del presente hacia el pasado cargándolo de un sentido.

La *tradición* tomará distinta significación dependiendo de cada grupo que la configure, por lo que está ligada directamente a la identidad, ya que en base a diferenciación simbólica, se generará un sentido de pertenencia. Esta imagen identitaria se formará desde una percepción interior (¿cómo me percibo?) y de una visión desde el exterior (¿cómo me perciben?); a lo cual estará en una constante revisión (Marcos Arévalo, 2004, p.934). Para esto, intervendrán hechos objetivos (espacio geográfico, datos históricos, condiciones específicas socioeconómicas, etc.) y subjetivos (sentimiento, experiencias vivenciales, conciencia de pertenencia, etc.) (Marcos Arévalo, 2004, p.951). Es así que durante el planteamiento del proyecto del Palacio Municipal se observa un proceso de desarrollo identitario, ya que se selecciona una serie de elementos representativos que se les otorga de significado de una pertenencia hacia un pasado común.

Finalmente, al considerar estos antecedentes, Carlos Espinosa afirma que "cualquier "utopía" en América Latina tendría que recuperar tradiciones vernáculas si es que busca ser viable" (Espinosa, 2012, p.78), que en base a lo descrito con anterioridad se afirma que existe una añoranza y búsqueda por el pasado bastante marcada en algunos contextos, sobre todo aquellos que hasta la actualidad pretender establecer una identidad propia e independiente de otras naciones; con lo cual proyectos de carácter estándar no ejercerían el mismo impacto de uno pensado para un sitio específico, ganando con ello una serie de opositores.

1.2 Teoría formalista (Heinrich Wölfflin) y de la percepción (Gestalt)

Al tener como fuente principal al edificio del Palacio Municipal, se determina que el principal motivo por el que se genera una discusión respecto a la reconstrucción del mismo es su

forma arquitectónica que se diferencia de las que se encuentran en su entorno próximo. Este intenta acoplarse a las estructuras de tiempos pasados, para así crear una dinámica entre lo nuevo y lo antiguo, pero que de algún modo no termina de convencer al espectador. De esta manera, se estima que uno de los métodos más oportunos para utilizar en esta investigación es el formalista, debido a que la principal condición de estudio serán las características visuales del edificio, es decir la forma como tal; además de que se estimará el papel de la modernidad como factor directamente relacionado a la configuración del diseño.

Esta es una metodología que se puede aplicar tanto en la Historia del Arte como en el análisis arquitectónico que, como se muestra en el texto *Historia del arte: ciencia y metodología* (1985), pretende agrupar los hechos artísticos de una manera clara para detectar tendencias o ritmos de evolución, que generarán una ley de carácter universal que pueda explicar su cambio. En especial, se tomará en cuenta el aporte del historiador y crítico del arte, Heinrich Wölfflin (1864-1945), uno de los teóricos más destacados del medio artístico, que concibió la posibilidad de una historia del arte sin nombres⁷. A la vez, propone construir una historia de la arquitectura en base a la apariencia, las características visuales y cambios a lo largo del tiempo, de la forma (Leach, 2010, p.45).

El historiador de la arquitectura, James Ackerman (1919-2016), siguiendo el pensamiento de Wölfflin, propone un acercamiento al objeto de estudio, que actúa como fuente primaria, desde su estilo y periodo, donde se deberá encontrar ciertas características más o menos estables, suficientemente consistentes para ser distinguibles y suficientemente cambiantes para tener una historia. En donde el estilo será un “conjunto distinguible de tales características”⁸ (Leach, 2010, p.45), que si bien es una herramienta analítica de mucha utilidad, no tendrá la necesidad de ser una doctrina. De esta manera, en base a una comparación visual de fotografías correspondientes a la edificación del Palacio Municipal en distintas generaciones, se pretende otorgar ciertos parámetros que se aproxime a entablar una explicación acerca del discurso entre lo nuevo y lo

⁷ Tal es el caso de su estudio sobre la transformación del arte del Renacimiento y del Barroco, donde elabora categorías formales tales como: “lineal-pictórico, plano-profundidad, forma cerrada-forma abierta, multiplicidad-unidad y claridad-oscuridad” (Solé, 1985, p.99), para comprender sus cambios, manteniendo la importancia del conocimiento de su entorno, estructura social y espiritual de la época, para poder comprender la obra.

⁸ Traducción de “distinguishable ensemble of such characteristics”.

antiguo, presente en el diseño de 1976. En donde su forma ha sido identificada como un elemento que porta y exhibe la dialéctica antiguo-moderna.

Asimismo, a fin de entender la naturaleza de la forma y su relación con el entorno, se optará por la aplicación de fundamentos teóricos provenientes de la Psicología, a partir de la Teoría de la Percepción de Gestalt⁹. Su intención es entender cómo un sujeto configura y entiende una imagen al verla, con esto, plantea ciertas leyes por las que se puede regir un individuo para captar visualmente su entorno. La concepción de *forma* será vista como la convergencia de dos corrientes filosóficas, la teoría del conocimiento de Kant (Tabla 1) y el método fenomenológico de Edmund Husserl.

Kant analiza la construcción del conocimiento humano ligado a tres fuentes de conocimiento: la sensibilidad, el entendimiento y la razón. En un primer momento, la sensibilidad, que se entiende como la capacidad de percibir sensaciones bajo estructuras cognitivas innatas y comunes de los seres humanos; el resultado de este proceso será un *fenómeno*. Más adelante, bajo un entendimiento, se permite juzgar los datos obtenidos (fenómenos) por medio de conceptos que son generados a través de la experiencia con lo que se generará un objeto de conocimiento, además de que cuenta con una estructura categorial *a priori* que le permite cumplir esta función (Martín Jorge, 2010, p.41). Finalmente, la razón, articula los juicios en argumentaciones hasta alcanzar ideas claras; así, se expande hasta alcanzar progresivamente principios y conocimientos más generales, pero será un conocimiento aparente, ya que no será completo ni objetivo¹⁰.

Para aclarar esta disyuntiva, la Gestalt se fundamenta en la fenomenología de Husserl, que se presenta como un “método para pasar de la vivencia individual a la esencia de las cosas” (Martín Jorge, 2010, p.42). Donde el juicio se centra en la priorización de la esencia sobre la forma. Este fenómeno, al ser de carácter subjetivo, se manifiesta con una naturaleza

⁹ El término Gestalt proviene del alemán y se traduce como “Forma”.

¹⁰ El conocimiento último será virtualmente imposible, ya que el ser humano no es capaz de captar una realidad objetiva, con lo que el conocimiento obtenido será solo aparente.

independiente y única, pero, para evitar caer en un solipsismo¹¹ y negar todo aspecto que no sea su propia existencia, Husserl introduce en su propuesta el concepto de *intersubjetividad*. Este, aduce que la “subjetividad del yo fenomenológico es trascendida mediante el conocimiento de los otros yoes, que son parte esencial de la intencionalidad” (Martín Jorge, 2010, p.43), es decir si existe un reconocimiento de otras conciencias como igual, se llega a una objetividad.

	Percibe	Funciones	Genera
SENSIBILIDAD	Espacio-tiempo Sensaciones Las formas a priori	Ordena las sensaciones y construye los objetos percibidos. Intuye	Fenómenos
ENTENDIMIENTO	Fenómenos Conceptos puros o fenómenos	Unifica los fenómenos construyendo juicios en base a la experiencia	Objetos de Conocimiento
RAZÓN	Conceptos puros más allá de la experiencia	Unifica los objetos de conocimiento en base a la razón	Ideas Metafísicas (Dios, Alma, Mundo)

Tabla 1: Teoría del conocimiento de Kant
Fuente: [Tabla]. Elaborada a partir del esquema de Sánchez Meca, 1982.

Manteniendo esta lógica, la teoría de Gestalt propone que “las formas exteriores son percibidas como totalidades o conjuntos superiores a la suma de sus partes, el sujeto se encarga de soldar las relaciones entre sus partes, o entre las partes de los estímulos recibidos” (Alberich, Gómez Fontanills y Ferrer Franquesa); de este modo, parte de una base generalizada (entendida como la suma de sus partes) para llegar a una más específica. En donde se capta una forma material, entendida como la imagen inmediata captada por el sentido de la vista, llegando a transformarse en una forma perceptual o estructura formal, la cual es una:

¹¹ Doctrina idealista subjetiva, según la cual sólo existen el hombre y su conciencia, mientras que el mundo, comprendidos los otros hombres, no existen más que en la conciencia de aquél (Diccionario de filosofía, 1984, p.407).

Elaboración mental y la comprensión visual de ese objeto que, siempre se construye a partir de visiones parciales y sucesivas interrelacionadas por medio de la memoria visual, y una vez hemos comprendido cada una de esas visiones parciales mediante la aplicación de los correspondientes conceptos visuales (Calduch, 2001, p.101).

El proceso de percepción comenzará desde la construcción de la imagen, la cual se comprende como la conjunción de impulsos fisiológicos (ángulo de la visión, vista sensibilidad, claridad de la visión, etc.), y de estructuras mentales que ordenarán los mismos. Estas estructuras responderán a leyes perceptivas, que pueden ser fisiológicas, psicológicas o de origen cultural, social o aprendido (Calduch, 2001, pp.97-98), además que condicionarán la visión hacia una dirección determinada. De esta manera, el individuo formará una serie de conceptos visuales que darán sentido a una imagen; es decir, ver es comprender. Estas nociones, que se irán construyendo en base a la experiencia visual, permitirán “identificar e interpretar correctamente situaciones visuales futuras” (Calduch, 2001, p.99). Así, se crea una imagen o estructura conceptual de un objeto, en base a la compilación de experiencias visuales; mientras más de ellas más sencillo será el identificar el objeto.

La memoria visual no solo jugará un papel fundamental en el reconocimiento visual de un objeto, al proyectar experiencias previas sobre el mismo, sino que existe el caso específico, donde el individuo percibe la realidad a su gusto, es decir “ve lo que se quiere ver”. Esto determinará que se forme una expectativa en el espectador que juzgará un objeto bajo unas determinadas propiedades perceptuales (Calduch, 2001, p.101). En este sentido, se demuestra el hecho fenomenológico que ninguna percepción va a llegar a ser la misma, pero un grupo con una construcción conceptual o experiencia similar, será capaz de captar una visión de una forma consensuada. Conforme a esto, los psicólogos plantean una serie de leyes que facilitarán la comprensión de cómo el cerebro del ser humano, sintetiza y organiza los diferentes estímulos a los que se expone a fin de otorgar sentido al mundo en el que habita. Para este caso específico de estudio cabe destacar a:

1. **Ley de fondo y figura:** Esta comprenderá a la figura como un elemento que existe en un espacio o “campo” destacándose en su interrelación con otros elementos; el Palacio de Municipal pasará a entenderse como tal. Por otro lado, el fondo, será todo aquello que no es figura, la cual contiene los elementos interrelacionados que no son el centro de

atención. El fondo sostiene y enmarca la figura, es decir en el caso de estudio, la Plaza Grande será la que participe como tal.

2. **Ley de la simplicidad:** Se tiende a percibir una figura de la manera más simple posible, es decir se busca estructuras o conceptos visuales simples para darle una estructura formal comprensible; por lo general se simplifica la figura relacionándola con figuras geométricas básicas. Cuanto más simple sea una forma, se destacará con más claridad y rapidez.
3. **Ley de la semejanza:** Se tiende a agrupar y percibir como unidad a aquellos elementos similares, en masa, dirección, movimiento, ubicación, forma, color, ritmo, etc. La semejanza es lo que nos permite establecer relaciones de diferencia entre partes o elementos de la imagen visual.
4. **Ley del equilibrio:** una forma tendrá que poseer una dinámica visual que tienda a equilibrar los diferentes elementos visuales que constituyan la imagen visual de un objeto (Calduch, 2001, p.109). Es necesario un equilibrio entre la homogeneidad absoluta, que supone la ausencia de tensión entre los elementos, ocasionando con ello una desaparición visual del objeto que fluctúa entre el aburrimiento y la monotonía; y de una tensión absoluta que por el contrario, logre un rechazo completo por el conflicto visual al no lograr establecer relación con los demás elementos.

Para la visualización arquitectónica, Calduch propone ciertas características elementales como son: su carácter tridimensional en relación con el espacio envolvente; las condiciones psicológicas de la percepción espacial del hombre, su modo de situarse en el espacio; y la relación entre la visión y la actividad que se desarrolla dentro del espacio (Calduch, 2001, p.110). En primer lugar, la tridimensionalidad de la arquitectura, será un factor relevante para que no pueda ser percibida de la misma forma que una imagen de dos dimensiones, ya que no solo se presenta como un ente externo al espectador, sino que configurará el espacio en el que se ubica. De esta forma, no es posible percibirla en su totalidad, ya que el observador solo podrá tener visiones parciales del mismo desde los diferentes puntos de vista. Por lo que la imagen global será una construcción mental producto de las imágenes ópticas parciales, la memoria visual y la imaginación.

En segundo lugar, el espectador tendrá una percepción diferente según su posicionamiento, ya sea dentro o fuera de la estructura visible. Así que el arquitecto, para poder transmitir una imagen sintética y comprensible al ojo humano, tendrá que encontrar la manera de que exista una coherencia entre las imágenes visuales de los objetos ubicados tanto en el interior como en el exterior. De esta forma, las ventanas, aberturas, puertas y demás, cumplirán con esta función, ya que mediante a estas será posible tener una relación visual dinámica entre el interior y el exterior, con lo que se catalizará la memoria y la imaginación para así afianzar una estructura visual final.

De igual modo, cabe considerar que la visión por lo general se direccionará en dos planos principales, el vertical y el horizontal, teniendo como referencia el plano 0 o el nivel de tierra. Aquellos objetos en una orientación vertical serán apreciados de manera inmediata, ya que se destacan del resto y serán vistos como inaccesibles y relevantes; por el contrario, los que están en una dirección horizontal, darán la idea de movimiento o continuación, siendo accesibles para el espectador.

Finalmente, la visión estará condicionada según la actividad que se realice en la misma. De esta forma, concordando con la naturaleza civil del objeto de estudio (Palacio Municipal de Quito), es pertinente delimitar lo que se entiende por *institución pública*, desde una perspectiva del teórico de la arquitectura, Norberg-Schulz (1926-2000), en base a su libro *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX* (2009). El autor, en primer lugar, lo propone como una “propagación de la vivienda” (Norberg-Schulz, 2009), bajo los ideales de Le Corbusier. En este sentido el habitar del hombre no se limita a un ámbito privado, sino que es un ente social que se integra en una comunidad y la institución es un modo de lograrlo. Al materializarse este participar en un edificio público, el individuo tiende a experimentar un sentido de pertenencia, ya que mediante este espacio el individuo es capaz de tomar acción en su entorno.

En segundo lugar, lo demarca como *institución democrática*, bajo una necesidad por una nueva monumentalidad y una falta por arquitectura variada que refleje los valores del mundo pluralista. Este sentido se experimentó en la política luego de la Segunda Guerra Mundial, con el cambio hacia una democracia moderna, donde se supondría existía un respeto recíproco más que un orden absoluto. Norberg-Schulz señala que este respeto se visualizaba en las estructuras

arquetípicas y en el “espíritu de lugar de la arquitectura” (Norberg-Schulz, 2009). Es decir, se plasma un deseo por preservar en el mundo nuevo las formas de identidad de una comunidad. Ambos ámbitos se verán presentes dentro de la configuración del Palacio Municipal, donde se buscó una representación ciudadana en su estructura.

De este modo, el análisis comprenderá una metodología comparativa y formalista, utilizando como fuentes diferentes medios visuales por los cuales se presente el cambio formal de la imagen del edificio, como son fotografías, representaciones pictóricas, bocetos, planos arquitectónicos, etc. Los cuales fueron obtenidos de la revisión de prensa escrita, fondos fotográficos y artísticos. En base a estos, será posible obtener una serie de imágenes parciales, especialmente centradas en la fachada frontal del Palacio en distintas temporalidades, que, si bien no otorgarán una percepción completa en su tiempo, formarán una proyección visual, sobre los cambios formales y de estilo que han transformado la construcción hasta lo que se presenta en la actualidad. Esta versión final si podrá ser analizada desde otras perspectivas, e incluso se podrá tener la experiencia vivencial al recorrerlo.

1.3 Teoría del Gusto

A pesar que el gusto mantiene un carácter totalmente subjetivo, dentro de este estudio fue el factor determinante al cual se aludió para mostrar una aceptación o rechazo hacia el desarrollo del proyecto del Palacio Municipal. Es así que, para entender, más no valorar ni cuantificar, la dinámica de la opinión, que provino de distintos puntos de la ciudadanía se considerarán los postulados de la teoría de Hume¹². Este filósofo en su texto *Cuatro Disertaciones* (1757), se cuestionó sobre la posibilidad de plantear una normativa del gusto de carácter universal, con lo cual escribió “Sobre la Norma del Gusto”. El autor comienza su texto explicando la problemática que implica hablar sobre gustos, donde dice:

La gran variedad de gustos, así como de opiniones, que prevalece en el mundo, es demasiado obvia como para que haya quedado alguien sin observarla. Hasta hombres de limitados

¹² David Hume (Edimburgo, Escocia 1711- 1776) fue uno de los pensadores más importantes de la ilustración europea. Su trabajo influyó en otros filósofos como Kant.

conocimientos serían capaces de señalar una diferencia de gustos en el estrecho círculo de sus amistades, incluso cuando las personas hayan sido educadas bajo el mismo tipo de gobierno y hayan embebido pronto los mismos prejuicios (Hume, 1757, p.39).

De esta forma, Hume introduce una idea sobre como la diversidad de gustos existentes prevalecen en diferentes niveles de la experiencia (Quintana, 2006, p.55). Varios intelectuales de la época trabajaron sobre este tipo de problemas estéticos, buscando explicarlos a través de la idea de que los seres humanos comparten ciertas capacidades cognitivas. A pesar de que Hume analiza también esta idea, sugiere, a su vez, un nivel distinto de reflexión, donde, como lo explica Laura Quintana, “lo importante es establecer criterios, razones que permitan zanjar los eventuales desacuerdos” (Quintana, 2006, p.54). Para esta autora, el énfasis no se encuentra en “legitimar la posibilidad de una convergencia plena a nivel sentimental, sino garantizar la discursividad de lo estético, o, en otras palabras, en garantizar que las cuestiones de gusto sean objeto de discusión” (Quintana, 2006, p.54).

Este planteamiento se encuentra cuando Hume explica que “existe una concepción filosófica que elimina todas las esperanzas de éxito en tal intento y representa la imposibilidad de obtener una norma del Gusto. La diferencia, se dice, entre el juicio y el sentimiento es muy grande. Todo sentimiento es correcto porque el sentimiento no tiene referencia a nada fuera de sí” (Hume, 1757, p.42). Es decir, dentro de esta concepción, todo sentimiento es correcto, por lo cual, no se puede discutir sobre gustos, ya que, todos los juicios de gusto tendrían la misma validez. Sin embargo, ante esta concepción filosófica, Hume muestra su desacuerdo, ya que, a pesar de que el autor expresa que la afirmación de que es inútil discutir sobre gustos es algo que está comúnmente aceptado, también opina que existe un sentido común que se opone a esta afirmación.

A modo de ejemplo, Hume compara a dos escritores, el poco conocido Ogilby y el famoso Milton. En lo que afirma que, si alguien prefiere al primero sobre el segundo, sería señalado de absurdo y ridículo donde se “...defiende una extravagancia no menor que si sostuviese que la madriguera de un topo es tan alta como el pico de Tenerife, o un estanque tan extenso como el océano” (Hume, 1757, p.43). Siguiendo esta lógica Hume también habla de Homero, quién fue muy reconocido en Grecia, pero a su vez es admirado en Londres. En este sentido, Juan Matías Sanguinetti, explica “por tanto, Hume afirma que hay ciertos principios

generales de aprobación y reprobación cuya influencia puede ser trazada por una mirada cautelosa. De aquí que algunas cualidades y formas están calculadas para gustar o para disgustar según la estructura de nuestra mente” (Sanguineti, 2014, p.1), es decir, no todos los juicios de gustos son válidos.

Los principios generales de aprobación y reprobación de dichos gustos, no pueden ser fijados por razonamientos a priori, como posteriormente lo plantea Kant, sino que se dan después de la experiencia sensible, es decir, a posteriori. Con lo que, se plantea que existen unas reglas del gusto que se basan en “lo que ha sido universalmente placentero en todos los países y épocas” (Sanguineti, 2014, p.1). De esta forma Hume explica que “aunque todas las reglas generales del arte se encuentren sólo en la experiencia y en la observación de los sentimientos comunes de la naturaleza humana, no debemos imaginar que los sentimientos de los hombres se adecúen en cada ocasión a estas reglas” (Hume, 1757, pp.44, 45). Por lo tanto, las reglas generales del gusto se ajustarán a un consenso mayoritario sobre un agrado o desagrado cuando el objeto en sí se presenta aislado, pero al igual su sentido puede ser direccionado por alguien conocedor o con más experiencia.

A pesar de tener esta conciencia colectiva, ya se ha planteado que no todos los gustos son aceptados, por lo que se establecerá una dialéctica entre los mismos a fin de establecer cuál de ellos es el más apropiado para una aprobación general. Concordando con ello, el filósofo establece que existen juicios del gusto que son más valederos que otros (Hume, 1757, p.48), ya que serán más hábiles de percibir la *belleza*. Hume, entiende a la misma, no como una cualidad de las cosas mismas, sino que esta sólo existe en la mente que la contempla, con una distinta percepción de cada una (Hume, 1757, p.42). Es decir, el sentimiento, es aquel que generará conceptos como la belleza o la deformidad; pero aun así, los objetos tendrán ciertas cualidades que instarán a que se produzcan sentimientos particulares (Hume, 1757, p.47).

A fin de valorar dichos juicios, el autor propone una serie de requisitos que darán como producto un buen criterio del gusto. Así, determinó que este ejercicio tendrá que ser realizado

por un individuo en plena aptitud física y que posea una *delicadeza de la imaginación*¹³ (Hume, 1757, p.46, 47). Con esto, la obra se analizará más de una vez, para poder emitir un verdadero juicio, además de que se comparará las diferentes clases de bellezas. Al igual, se mantendrá un sentido libre de prejuicio a fin de entender al objeto como un producto de su tiempo (Sanguinetti, 2014, p.3). Como resultado, se tendrá un pensamiento que es “capaz de aprehender todas estas partes y compararlas entre sí, con el fin de percibir la consistencia y uniformidad del conjunto” (Hume, 1757, p.53). Es decir, tener un buen sentido.

Una vez establecido cuáles son las normas del guato, Hume ahonda en lo necesario para reconocer al buen crítico. Así se plantea que “aunque sean escasos los hombres de gusto delicado, se les distingue fácilmente en la sociedad por la solidez de su entendimiento y la superioridad de sus facultades sobre el resto de la humanidad” (Hume, 1757, p.56), es decir hombres conocedores. Además, que su opinión será preferible a la de otros. Así, en el caso específico del Palacio Municipal, se podrá identificar que tendrá un mayor valor e importancia, aquellos debates entre arquitectos, historiadores, ingenieros y artistas, ya que se reconocerán como opiniones basadas en conocimientos más profundos sobre el tema. Se evidenciará una lucha entre estas, y cómo se intenta influenciar el discernimiento de los menos conocedores.

Asimismo, se reconoce que existen dos fuentes de discrepancia en el gusto que, “aunque sin duda no son suficientes para confundir todas las fronteras de la belleza y la deformidad, sin embargo, a menudo sirven para marcar una diferencia en los grados de aprobación o rechazo” (Hume, 1757, p.56). La primera, hace referencia a los diferentes temperamentos de los hombres, donde existirán desigualdad de criterios entre individuos de distinta edad; y la segunda, a los hábitos y opiniones particulares propios de la época y el país, donde se acepta que las personas encuentran más agrado en las escenas y personajes que les recuerden a las vivencias de su propia época y país, frente a las que describen un conjunto diferente de costumbres. A pesar de esto, el autor afirma que un hombre culto puede aceptar hábitos que no son los suyos, mientras que un auditorio más popular sería incapaz de desviarse tanto de sus ideas y sentimientos usuales.

¹³ Poder advertir lo más sutil; cualidad que no todos poseen. Esta delicadeza de gusto mejorará con la práctica y la experiencia.

En conclusión, es fundamental entender los planteamientos de Hume, a fin de identificar a los mejores juicios, elaborados por los buenos críticos, que no solo establecieron opiniones sobre el Palacio Municipal, sino que guiaron a la ciudadanía para que exista un rechazo o apoyo hacia el mismo. A la vez, estos postulados serán relevantes para para entender el accionar del poder, quienes se manifiestan a través de estas voces conocedoras para ejecutar un proceso legitimador. Para esto, se revisará principalmente las reacciones que se dieron a través del diario El Comercio, que fue un el principal medio por el cual se ejerció la comunicación entre los distintos sectores de la sociedad. Además, que se evidencia lo que la administración quiso informar a los pobladores.

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA MODERNA

2.1 Lo moderno y la modernidad en arquitectura

Al hablar de arquitectura, en los contextos europeo, americano y latinoamericano, en este capítulo, se hace referencia al periodo de configuración que tuvo lugar a principios del siglo XX y que se constituyó como el referente teórico que influyó en el diseño del Palacio Municipal de 1976. Además, aquí se otorga una mirada desde el establecimiento de un estilo internacional, bajo parámetros que transformaron la composición, entendimiento y visualización arquitectónica. Para esto, se pone en consideración los distintos aspectos que fueron de la mano con el establecimiento del sentido de lo moderno, como fue el intento por la superación de un pasado *obsoleto*, con la creciente importancia del poblamiento de la ciudad, y su planificación ya que tal instancia era considerada como el emplazamiento ideal de la arquitectura moderna. Asimismo, se detallarán los cambios formales que se produjeron durante esta época y para finalizar, se determinan las diferentes condiciones que atravesó su cuestionamiento, específicamente en el caso de Latinoamérica como zona geográfica en el que se desarrolla el elemento de estudio.

2.1.1 Lo moderno como búsqueda de un paradigma arquitectónico y la superación de un pasado *obsoleto*

El Movimiento Moderno, en general, se estableció como un “producto histórico-cultural” (Waisman, 1992, p.21), dentro de un contexto de contrastes y cambios, donde se buscó una nueva dirección frente al caos y la incertidumbre que fueron productos de un ambiente colmado de conflictos causados por las diferentes guerras de la primera mitad del siglo XX. Frente a esto, como cualquier proceso modernizador, el cuestionamiento y sentido crítico hacia lo establecido se presentó como modo de respuesta en distintos campos alrededor del mundo, como el arte, la política, la literatura, la música, la económica, la arquitectura y demás, donde se promovió una búsqueda de un nuevo orden capaz de adaptarse a un nuevo panorama mundial.

En el interior del campo artístico la discusión de “lo moderno” fue ampliamente debatido, respecto a la aparición de nuevas e irruptoras formas, representaciones y actitudes artísticas que formularon las vanguardias artísticas. Danto en su obra, *El Fin del Arte* (1995), con el propósito de contrastar lo posmoderno con lo moderno a fin de definirlo, propuso que la duda fue un factor determinante para el cambio del sentido artístico. Así, en el caso del arte moderno, que se alzó contra los parámetros academicistas, se evidenció una reinención en el hecho de que la pintura se transformó de una mimética a otra no mimética (Danto, 1999, p.30). De esta manera la temática, guardó un segundo plano frente a la forma de representación con un nuevo lenguaje artístico y visual. En el contexto estadounidense, una de las exposiciones que incursionó en la presentación de estas innovaciones a comienzos del S. XX, fue el *Armory Show*¹⁴.

Así, varios movimientos artísticos bajo la bandera de negar todo pasado, recurrieron no solo a la experimentación formal y material, sino que tomaron como fuente de inspiración aspectos de la *nueva era* y los materializaron. Por ejemplo, el movimiento futurista, deslumbrados por el desarrollo tecnológico, exaltaron a la modernidad y en especial al proceso de la industrialización, donde se destacó su dinamismo, luz, movimiento y sobre todo a la máquina, siendo tres sus principales consignas. En primer lugar la importancia de la sinestesia¹⁵ y cinestesia¹⁶; en segundo lugar, la intención por conseguir una analogía entre la pintura y las nuevas tecnologías de representación visual, como la fotografía; y en tercer lugar la condena de la cultura pasada (Foster, 2006, p.90). De esta forma se intentó obtener una composición que logre plasmar la complementación entre lo físico y lo sensorial, valiéndose de distintas técnicas artísticas en los diferentes campos del arte.

Este grupo en particular, fue de gran importancia, ya que fue capaz de crear una ruptura que impulsó una nueva estética y valoración artística a partir de cero. Así el pensar moderno se reflejó en el ansia por la originalidad y la necesidad por establecer nuevos estándares de presentación y percepción del arte; que se aleja de una representación fidedigna a la realidad. Por

¹⁴ Conocido como la exposición internacional de arte moderno de vanguardia que se organizó en la Armería del 69° regimiento de la Guardia Nacional en New York, en 1913 desde el 17 de febrero hasta el 15 de marzo, como una medida de protesta contra arte academicista. El cual “utilizó la bandera de la revolución americana como logro para celebrar su repudio al arte del pasado” (Danto, 1999, p.27).

¹⁵ La ruptura de las fronteras entre los diferentes sentidos (vista, oído, tacto).

¹⁶ La ruptura de distinción entre el cuerpo en reposo y el que está en movimiento.

consiguiente, el Futurismo, al ser una de las primeras vanguardias, fue fundamento para los demás grupos artísticos y de demás índoles para que no teman a experimentar en diversos campos. Así, el arte expandió sus horizontes, e incursionó en aspectos como la publicidad, diseño, música, poesía, arquitectura, etc. Por ejemplo, Vladimir Tatlin¹⁷, cuyo trabajo se caracterizó por incorporar los preceptos del Futurismo bajo una voluntad formal racionalista, donde implementó los conceptos del tiempo y espacio para crear obras con movimiento; esta particularidad dio como resultado el Constructivismo.

Una de las obras más relevantes de este artista fue La máquina de Tatlin o monumento de la Tercera Internacional¹⁸ (imagen 1), escultura realizada en 1920 en Moscú, como posible diseño arquitectónico para la sede de la Tercera Internacional en Petrogrado. El proyecto consistió en

...una estructura espiral de hierro y acero, inclinada hacia un lado en el ángulo del eje terrestre, conteniendo en su interior cuatro estructuras de vidrio de diferentes formas, las cuales rotarían a distintas velocidades: el Cubo, completaría su giro en un año; la Pirámide, completaría su giro en un mes; el Cilindro, completaría su giro en un día y la media Esfera en una hora (Esparza, 2006, p.92)

El artista tomó figuras geométricas básicas y las elevó a una tercera dimensión para convertirlas en volúmenes habitables, útiles y móviles; el diseño arquitectónico se transformó en un mecanismo gigante. Asimismo, dentro de sus instalaciones debía estar presente una oficina de telégrafos, así como pantallas gigantes que proyectaran las últimas noticias a nivel mundial. De esta manera se denota la importancia y necesidad de una comunicación global, especialmente siendo un edificio donde se desempeñaría una función pública y de poder para una nación; además de ser una estructura que fue concebida como la representación simbólica del socialismo.

A pesar de que la construcción de este diseño no pudo ser realizada por diversas falencias técnicas, se instauró las luces de una nueva forma de proyección y pensamiento, con lo que varios grupos alabaron su creación; tal es el caso del movimiento dadaísta en Berlín quien

¹⁷ (1885-1953) Pintor y escultor ruso, padre del constructivo, que abarcó múltiples facetas: escultura, pintura, proyectos arquitectónicos, objetos inventados, de diseño, y decorados teatrales.

¹⁸ Organización comunista, fundada en 1918. Su misión consistió en cumplir y llevar a la práctica los preceptos del Marxismo junto con los ideales seculares del socialismo y del movimiento obrero (Esparza, 2006, p.92).

“proclamó la muerte del arte, pero deseó en el mismo póster de Raoul Hausmann una larga vida al «arte de la máquina de Tatlin»” (Foster, 2006, p.90).



Imagen 1: Monumento de la Tercera Internacional, Vladimir Tatlin, 1920
Fuente: [fotografía]. Recuperado de (Esparza, 2006, p.92).

En 1914, Antonio de Sant’Elia¹⁹, incorporó estos ideales en el ámbito arquitectónico en su “Manifiesto de la Arquitectura Futurista”²⁰, donde criticó a la llamada “arquitectura moderna”²¹ de su tiempo, debido a que su diseño solo consistía en reutilizar estilos del pasado²² con decoraciones que impedían apreciar la belleza del material (hierro y concreto). Consideró que la verdadera arquitectura se encontraba debajo de toda la ornamentación, y que con ello no se volvía más que un ejercicio estilístico vacío que camuflaba de moderno a un contenedor de piedra y ladrillo inspirado en el pasado (Sant’Elia, 1914).

Para él, la arquitectura murió a partir del siglo XVIII, ya que se denotaba una falta de originalidad en el medio, además que dichas construcciones no eran óptimas para solucionar las necesidades de la nueva era; con lo que se instó al desarrollo de una nueva arquitectura (ex-novo)

¹⁹ (1888-1916) Arquitecto y urbanista italiano.

²⁰ Ver anexo 1.

²¹ Aquí se comprueba que no se puede establecer como “moderna” a un tipo específico de arquitectura, ya que contribuye la noción específica de cada tiempo y espacio.

²² Esta tendencia se denominó neoclásico, que mientras más estilos se combinaran recaía en un eclecticismo.

que sea capaz de resolver uno de los problemas más apremiantes, encontrar la casa y ciudad del futuro. Así afirmó que la arquitectura futurista era:

...la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez; la arquitectura del hormigón armado, del hierro, del cristal, del cartón, de la fibra textil y de todos los sustitutos de la madera, de la piedra y del ladrillo, que permiten obtener la máxima elasticidad y ligereza; (Sant'Elia, 1914)

Más adelante, en concordancia con establecer una pauta para una nueva arquitectura, se buscó un prototipo que refleje y produzca un ideal de vivir ligado al progreso con una proyección a futuro. Al ser una ambición naciente, no constaba con unas normas preestablecidas por lo que se motivó a una experimentación teórica en cuanto a la búsqueda de su significado, manteniendo como influencia ciertas experiencias, recursos, y productos del siglo XIX, como fue el caso de la nueva materialidad (hormigón, vidrio, acero), además de la apreciación del desarrollo tanto en movilidad vehicular como en comunicaciones; el automóvil será un factor de gran relevancia, no solo para la configuración de la ciudad, sino de la vivienda familiar. Asimismo, existió una reflexión sobre la condición formal, su origen y desempeño, donde se estableció como eje una finalidad funcional, relacionado con el apego hacia la máquina.

En el proceso de una búsqueda teórica surgieron varios arquitectos que se establecieron como maestros y precursores de los fundamentos de la arquitectura moderna y del nuevo lenguaje. En primer lugar, se presentó Le-Corbusier²³ como uno de los primeros en plasmar por escrito sus principios teóricos. Entre sus diversos planteamientos constó la presencia de los “cinco puntos de la arquitectura” los cuales, fueron implantados en el proyecto Villa Savoye (imagen 2), construida en 1929, donde se presentó una nueva imagen de la vivienda, además que se pensó a la misma como una “máquina del vivir” (Le Corbusier), y son:

1. **Elevación sobre pilotes:** el edificio descansa sobre pilotes en planta baja, dejando la mayor parte de la superficie en contacto con el terreno libre de ocupación.
2. **Planta libre:** estructura de pilares y pórticos de hormigón permite la libertad espacial eliminando muros de carga.
3. **Fachada Libre**

²³ (1888 Chaux-de-Fonds, Suiza – 1965, Francia), arquitecto, artista y escritor.

4. **Ventana corrida:** vanos²⁴ horizontales apropiados a la perspectiva del ojo humano.
5. **Cubierta jardín:** la cubierta se hace plana y se dispone un jardín en ella.



Imagen 2: Vista Villa Savoye, Le Corbusier, 1929

Fuente: [fotografía]. Recuperado de <https://www.cosasdearquitectos.com/2014/01/villa-savoye-1929-le-corbusier-una-vivienda-que-revoluciono-la-arquitectura/>

Al igual, Ludwig Mies van der Rohe²⁵, presentó innovaciones en cuanto a la estructura y estética de la forma y del espacio arquitectónico. Uno de los mayores referentes expuestos por este arquitecto es la Casa Farnsworth (imagen 3), construida entre 1946 y 1951 en Illinois. Se presentó como una vivienda de pequeñas dimensiones cuyo diseño se basó en la configuración horizontal y vertical de líneas rectas cuya principal materialidad está presente en el aluminio, vidrio y concreto. Al tener una planta libre (sin divisiones), dio la libertad al usuario de determinar el uso del espacio, es decir una versatilidad del mismo, además que con su fachada translúcida hizo que la estructura no sea un foco macizo que rompa de una manera tan marcada con el entorno, sino que por el contrario se integra al mismo.

A pesar que esta vivienda se concibió como la imagen de lo moderno para la época, para su propietaria no fue una experiencia agradable habitarla. Tuvo una serie de problemas respecto a la climatización, ya que, durante el verano, al ser completamente de vidrio, la temperatura en el interior se elevaba a un grado insoportable; mientras que en el invierno, por el contrario, descendían. Con ello se observa que en un primer momento no se pensó en el componente

²⁴ Significa: Huecos, orificios.

²⁵ (1886 Prusia- 1969 Chicago, Estados Unidos), arquitecto alemán quien fue el último director de la Bauhaus.

humano, al subestimar la comodidad del usuario, frente a la priorización de la forma arquitectónica.



Imagen 3: Fachada frontal Casa Farnsworth, Mies van der Rohe, 1951

Fuente: [fotografía]. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/04/24/icon/1493051962_486069.html

El sentido de intercalar el ambiente exterior con la edificación se desarrolló en el planteamiento del arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright (1867-1959). El cual propuso una “Arquitectura Orgánica”, la cual se derivó de “las necesidades y del carácter del lugar” (Gombrich, 2009, p.558). Es decir, primó la resolución de los espacios interiores de la vivienda, antes que la fachada, la cual sería el producto de la misma. Esto fue de gran importancia para la época, ya que por lo general se tenía el diseño de la fachada como punto primordial. De igual modo el proyecto se caracterizó por la simplicidad y eliminación de lo superfluo, donde la naturaleza, topografía, materiales (naturales e industriales) y arquitectura debían integrarse armónicamente.

Estos principios se presentaron en una vivienda que se adaptó al entorno natural de una cascada (imagen 4). Wright usó el piso de piedra natural para configurar uno de los distintos espacios internos, que de igual forma se distinguían por el uso de diferentes alturas y materialidad. Este ejemplo realza la importancia en la utilización material dentro del diseño arquitectónico, tendiendo incluso a un sentido simbólico.



Imagen 4: La casa de la cascada, Frank Lloyd Wright, 1936-1939

Fuente: [fotografía]. Recuperado de <http://asociaciondedecoradorestopalekua.blogspot.com/2013/03/la-casa-de-la-cascada.html>.

Los planteamientos de estos arquitectos fueron compartidos por la Bauhaus (1919-1933), que fue un instituto de diseño, arte y arquitectura fundado por Walter Gropius en Alemania. Su objetivo fue diseñar productos de uso cotidiano de alta calidad aptos para una producción en serie para el alcance de todos los consumidores, donde su belleza se expresaba en base a su funcionalidad. Su filosofía se fundamentó en una apreciación complementaria de la teoría y técnica del diseño; tomando en consideración “un adiestramiento manual en talleres, vinculado activamente a la producción, unido a una sólida instrucción teórica en las leyes del diseño” (Gropius citado en Roth, 2000, p.510).

La importancia de esta institución fue de tal magnitud que incluso el edificio de su sede en Dessau (imagen 5), fue reconocido como modelo de lo que debía ser la nueva arquitectura. Su diseño consistió en una sectorización funcional por bloques, diseñados específicamente según la actividad que se cumpliría en su interior, como se explica en el siguiente apartado:

El edificio constaba de una biblioteca y una escuela técnica en un bloque; los talleres en otro bloque de gran tamaño, ...; ambos edificios estaban unidos por un puente sobre el que se ubicaban las oficinas de dirección, a manera de enlace simbólico entre el mundo de la ciencia y el de los oficios; otro cuerpo bajo con grandes espacios para la vida comunitaria y, finalmente, un ala de cinco pisos para las habitaciones estudio de los estudiantes. Las fachadas eran de estuco blanco liso o vidrio, excepto en el ala de los talleres donde estaban totalmente acristaladas (sin paneles opacos que interrumpiesen la continuidad del vidrio), en forma de muro cortina colgado de la estructura, por delante del forjado de hormigón (Roth, 2000, p.510)

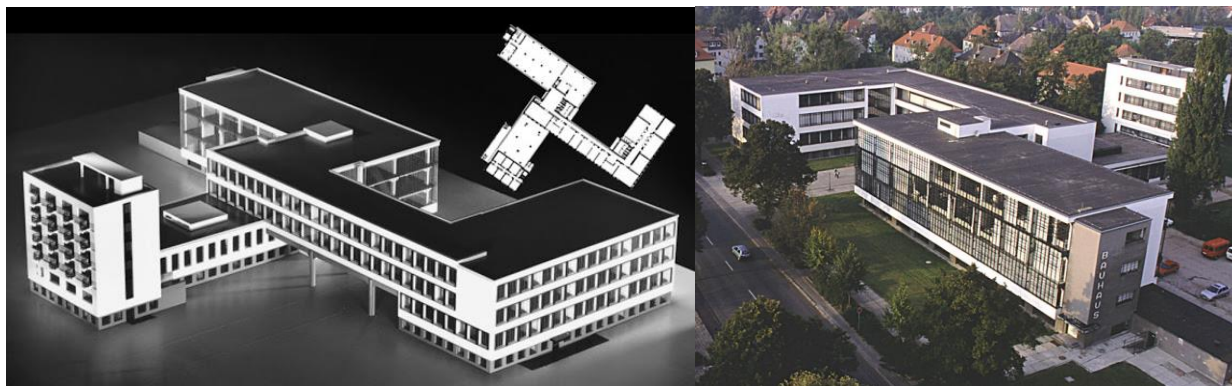


Imagen 5: Maqueta y vista aérea de la Escuela de la Bauhaus, Dessau, Alemania

Fuente: [fotografía e ilustración]. Recuperado de <http://arzucomunicacion.lunaazul.org/2017/03/28/bauhaus/>

Dentro de estos ejemplos se determina que lo que se considera como arquitectura moderna, recayó en la búsqueda de formas y espacios que concuerden con el pensamiento y sentir de la nueva era. La cual cambió su ritmo y sentido de vida conforme a los diferentes desarrollos e invenciones tecnológicas nunca antes vistos en tiempos pasados. Así, en 1932, durante la primera exposición de arquitectura moderna en el Museo de Arte Moderno de Nueva York “MOMA”, se consolidó a esta tendencia estilística como *Estilo Internacional* debido a su propuesta de carácter universal desprovista de rasgos regionales (Pichardo, s.f., p.49), determinado por la aplicación de fundamentos funcionales y racionales, así como una simplificación formal y apreciación por la técnica. La producción arquitectónica de este género tuvo un mayor apogeo desde 1920 hasta 1960.

Asimismo, en 1928 se fundó el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna “CIAM” en La Sarraz, Suiza, con el propósito de regular y unificar todas las ideas de la arquitectura moderna, así como promoverla. Sus principales bases teóricas provinieron de dos ramas: la alemana, partidaria de la Bauhaus y la francesa, encabezada por Le Corbusier; el cual como se observó con anterioridad tuvo una gran importancia en el Movimiento Moderno. Esta organización mantuvo una serie de reuniones y conferencias alrededor del mundo, donde se propuso y discutió nuevos parámetros en torno a la configuración urbana, técnicas constructivas y arquitectónicas (Mumford, 2007, p.97); con ello tuvo una gran influencia a nivel internacional. Esto demuestra que se marcó una necesidad por establecer al movimiento moderno como una directriz capaz de otorgar a cualquier sociedad un estilo de vida idealizado.

2.1.2 Crecimiento y planificación urbana. Lo moderno como desarrollo tecnológico y nueva materialidad

La configuración de la ciudad fue uno de los factores clave que fueron modificados en la incursión de la arquitectura moderna, la cual instó a un "nuevo tipo de ciudad contrapuesta a la tradicional" (Benévolo, 1978, p.12). A lo largo del siglo XIX, lo moderno se insertó en un contexto europeo donde el desarrollo y crecimiento industrial fueron un detonante para el cambio de mentalidad respecto a la configuración del espacio urbano. Las fábricas se establecieron como una de las fuentes de empleo más importantes para la población, instalándose dentro de los límites de la urbe. Así, se produjeron fenómenos migratorios del campo a la ciudad, proyectando un crecimiento demográfico progresivo. Frente a este hecho, se generaron nuevas necesidades dentro de una población que se desenvolvió en distintas actividades, con lo cual se buscó una planificación urbana.

Uno de los primeros intentos por proyectar una ciudad bajo estas nuevas condiciones se evidenció en el plan de Haussman²⁶, en París a mediados de siglo (1850-1870). La finalidad de dicho proyecto fue satisfacer la necesidad higiénica y estructural frente al incremento de habitantes que llegó a saturar el centro urbano llegando hasta el millón. Este cambio se basó en una reorganización en conjunto bajo dos sentidos: el estructural bajo la implementación de servicios básicos (acueducto y alcantarillado), la construcción de bulevares y arterias viales más anchas y rectilíneas para aliviar el tránsito humano (imagen 6), la formación de barrios obreros en las periferias de la ciudad, además de dar importancia a la creación de parques públicos dentro de la urbe; y en segundo lugar, el de una normativa de habitabilidad y construcción a fin de demarcar límites mínimos para garantizar no solo una buena calidad de vida de los individuos, sino la estabilidad e integridad de estructuras de las edificaciones (Benévolo, 1963, p.119).

²⁶ George Eugène Haussmann (París, 27 de marzo de 1809 - París, 11 de enero de 1891) fue un funcionario público, diputado y senador francés.



Imagen 6: París, Bulevar del Templo
 Fuente: [grabado]. Recuperado de (Benévolo, 1963, p.114).

Este plan se llevó a cabo sobre una trama urbana preexistente, aplicando nociones que no se limitaron a un campo racional, sino que se configuró el espacio bajo parámetros tradicionales como la perspectiva y simetría generando paisajes urbanos trazados en base a un hito monumental, como es el caso del barrio de l'Etoile donde se jerarquiza el Arco del Triunfo (imagen 7), cuyo diseño no necesariamente respondió a un aspecto funcional. Así, se priorizó asegurar el orden público y ganar un favor popular con obras imponentes, en vez de asegurar una proyección hacia el futuro (Benévolo). A lo largo de este proyecto surgió una serie de opositores, principalmente del sector artístico, en el que denotaban la necesidad de salvaguardar el espíritu y estructura de la ciudad antigua.

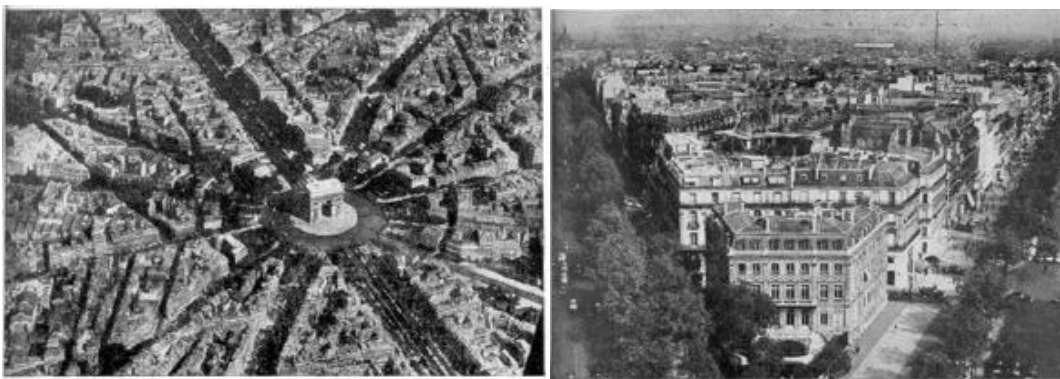


Imagen 7: Barrio de l'Etoile
 Fuente: [fotografía]. Recuperado de (Benévolo, 1963, p.123).

A lo largo del siglo XX, se repitieron varios de los aspectos que determinaron el cambio de París, tal como el aumento de población, así como de nuevas necesidades e ideologías que

marcaron la necesidad de una nueva distribución urbana. De igual manera el pensar moderno determinó a la ciudad como espacio ideal para el desarrollo del diario vivir de la sociedad moderna, por lo que su configuración fue una preocupación apremiante para los pensadores de la época. Así, varios de los arquitectos de este tiempo propusieron distintos modelos teóricos de urbe que gravitaron entre la utopía y lo palpable, como se verá en los siguientes ejemplos.

Desde un caso ya revisado con anterioridad, se presenta el manifiesto futurista de Sant' Elia, quien con una mirada hacia el futuro y con un anhelo por reinventar a la urbe, propuso un planteamiento dinamizado por la tecnología en cada una de sus partes. Con lo cual, los ascensores saldrían del interior de los edificios, para recorrer el exterior de los mismos mediante una estructura de hierro y cristal. Asimismo, la vivienda, sería similar a una máquina gigante, destacada por la belleza de sus materiales vistos y sus líneas y relieves naturales. Consideró, otro modo de movilización, con vías vehiculares subterráneas en varios niveles, además de la utilización de pasarelas mecánicas y cintas transportadoras para una comunicación más rápida (Sant'Elia, 1914). En este sentido se presentó a un ideal de ciudad, muy común en la ciencia ficción, con un desarrollo tecnológico más avanzado para la facilidad del diario vivir.

Asimismo, en 1922, Le Corbusier formuló “La Ciudad Contemporánea”, como un modelo teórico urbano que albergaría a 3 millones de habitantes. Esta se caracterizó por “la repetición, la simplicidad de las formas, y una fuerte organización jerárquica de las diferentes tipologías y funciones” (Ureña, 2015, p.44). La distribución lógica se destacó por la utilización de las vías como ejes principales, además de la disposición de las construcciones de mayor tamaño en el centro de la ciudad, mientras que las pequeñas, se sitúan en la periferia (imagen 8). La neutralidad y carácter genérico de este proyecto, tuvo como objetivo que pueda ser implantado en cualquier espacio geográfico, bajo los parámetros del Estilo Internacional.



Imagen 8: Maqueta de la Ciudad contemporánea- vista aérea
Fuente: [fotografía]. Recuperado de (Ureña, 2015, p.45).

En ambos casos se observa una proyección diferente de la ciudad, siendo la de Sant'Elia más propensa a lo utópico, debido a lo inverosímil de su realización para la tecnología de la época, pero que sin embargo tuvo un acercamiento a los aspectos formales de la arquitectura moderna. Mientras que Le Corbusier, propuso un modelo que planteó parámetros de organización racional de un desarrollo urbanístico. En este segundo caso, a pesar de que no se llegó a edificar, sirvió como referencia en las proyecciones de los futuros urbanistas, tal es el caso del Plan Regulador de Quito, el cual se desarrollará con mayor profundidad en el próximo capítulo.

La ciudad del futuro fue un concepto impuesto en varios escenarios, uno de ellos fue el de las exposiciones universales. Estas exhibiciones a gran escala, fueron realizadas en distintos países del mundo, considerados como potencias mundiales de la época. En estos escenarios, expusieron los avances en distintas materias, ya sea tecnología, milicia, cultura, entre otros; mantuvieron un importante valor simbólico a fin de marcar la superioridad de unas naciones frente a otras. El potencial en este tipo de espacios recayó en posibilitar a los expositores (ingenieros, arquitectos, industrias, artistas, científicos, etc.) una mayor libertad de experimentación en cada sección, por lo que no hubo cuidado en salirse de lo ya establecido.

Tal fue el caso de la exposición internacional de Nueva York (1939-1940), que se presentó bajo el lema “El Mundo del Mañana” (Imagen 9). Fue la última de una serie de ferias²⁷ realizadas en Estados Unidos por motivo de la conmemoración de los ciento cincuenta años del gobierno de George Washington. Esta se destacó por tener una visión optimista del futuro, sobre todo para aliviar a una sociedad que apenas había salido de la Gran Depresión²⁸ y que convivía en un entorno lleno de tensiones políticas que vaticinaban una próxima guerra mundial. Así el discurso que se presentó fue la construcción de un porvenir mejor y optimista, *El mañana*, en base a la incorporación de avances tecnológicos que transformarían aspectos de la vida social cotidiana (Herrera Lima y Martin, 2018, p.5). De esta forma, se celebró a “la modernidad, la tecnología y los avances científicos” (National Building Museum, 2010, p.1) protagonizados en el desarrollo económico, industrial y sobre todo a un nivel doméstico.

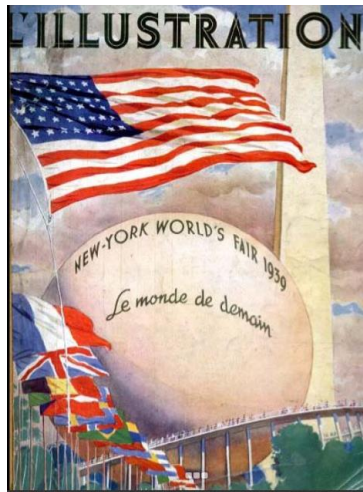


Imagen 9: New York World's fair 1939, *Le Monde de Demain*

Fuente: [ilustración]. Recuperado de *Le Monde de Demain -- L'Illustration*, June 10, 1939, (Vol. 97), 5023.

Su objetivo principal fue “mostrar a Estados Unidos como una nación moderna con identidad propia” (Herrera-Lima y Martin, 2018, p.5) que ahondó en impulsar una cultura de consumo, donde se presentó nuevos e innovadores productos, como “aparatos electrodomésticos, máquinas industriales, procesos automatizados de producción” (Herrera-Lima y Martin, 2018,

²⁷ Chicago, IL (1933-1934); San Diego, CA (1935-1936); Dallas, TX (1936); Cleveland, OH (1936-1937); San Francisco, CA (1939-1940).

²⁸ Crisis económica mundial, originada en Estados Unidos a partir de la caída de la bolsa de valores de Wall Street en 1929 hasta 1939.

p.3), al alcance del ciudadano común, como posible solución para la recuperación de la confianza del estadounidense luego del declive económico. En este sentido, los avances científicos fueron presentados²⁹ como la ruta para el progreso y obtención de la paz (Murga, 2013, p.351). De esta forma, se popularizó el concepto de lo moderno dentro del diseño de mobiliario, decoración, estilo de vida y sobre todo la arquitectura con las líneas limpias sin ornamentación.

Todos los diseños arquitectónicos dentro de la exposición mantuvieron parámetros que otorgaron a las exhibiciones una homogeneidad y control estético ligado a la funcionalidad y racionalismo. Se instó a que “las construcciones pareciesen lo que eran: estructuras temporales de exposición. Ninguna imitación de arquitecturas históricas o de materiales permanentes fue permitida, salvo en el caso del sector dedicado a los estados norteamericanos...” (*Official Guide Book*, 1939, p.31 citado en Murga, 2013, p.353). Este hecho demuestra que se presentan estructuras de rápido montaje, en donde se mantuvo el *Estilo Internacional*, configurado bajo estas mismas especificaciones buscando una simplificación de la forma. Asimismo, conservó una armonía cromática de suaves tonalidades, que partía de un blanco absoluto en los edificios centrales, la Pherisphere y el Trylon³⁰, cambiando concéntricamente hasta llegar a colores más intensos.

La exhibición realizada por General Motors, planteó una visión al futuro desde la movilidad, donde proyectó un modelo urbano basado en la importancia del automóvil en el diario vivir del ciudadano, aludiendo un “símbolo de éxito social” (Herrera-Lima y Martín, 2018, p.5). Así, bajo el nombre de *Futurama*³¹, se presentó un sistema vial interconectado capaz de satisfacer una mejor circulación de personas y productos como medio para alcanzar el crecimiento y prosperidad deseados (imagen 10). Estas vías se integraban a una urbe conformada

²⁹ Se utilizó una dinámica expositiva que apeló a recorrido y escenificaciones de naturaleza interactiva y envolvente, que motivaban los sentidos y emociones (Herrera-Lima y Martín, 2018, p.2), en base a la relación directa del visitante con los objetos y discursos propuestos.

³⁰ Ambos edificios se aprecian en el afiche de la imagen 9, que corresponden a un prisma (Trylon) y una gran esfera (Pherisphere). Esta en particular contenía a la Ciudad de la Democracia, la cual se consideró como elemento esencial para el mundo futuro, que se la comprendió como la materialización de la Razón en el camino del progreso, basado en el proyecto no construido del Cenotafio de Newton (1784). Fue diseñada por Harrison y Fouilhoux y del escenógrafo y diseñador industrial Henry Dreyfus. (Murga, 2013, p.352)

³¹ Esta exposición fue planteada por el diseñador industrial Norman Bel Geddes. Consistió en una maqueta de 3.300 metros cuadrados, que mostraba cómo sería la ciudad estadounidense en 20 años (1960).

por vehículos, rascacielos, áreas verdes y sectorizaciones, manteniendo la ubicación de los suburbios a las afueras de la metrópoli (Herrera-Lima y Martin, 2018, p. 5-6). Al igual que el ideal de la ciudad de Sant' Elia, se propuso la separación de la circulación peatonal respecto a la vehicular por medio de pasos elevados, en pos de una optimización de la circulación; además de que para alivianar la proyección de una mayor carga vehicular se introdujo a las autopistas (highways), como arterias de varios carriles de alto tráfico y velocidad.



Imagen 10: Futurama, New York World's fair 1939-1940

Fuente: [fotografía]. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/58/07/84/580784eea537ffdfc8de3bec058b91e1.jpg>

Dentro de los distintos modelos urbanos se presentó un ideal del futuro, que si bien es algo utópico, fueron utilizados como fundamentos para planificaciones posteriores, por lo que se observa que son similares a tipologías de ciudades que incluso en la actualidad perduran; tal es el caso del ejemplo anterior, que contribuyó para el diseño del sistema vial estadounidense.

Esta continua idealización urbana llegó de la mano del sentir moderno en el que el individuo estableció a la ciudad como espacio propicio para alcanzar su desarrollo. Para esto, a fin de regularizar y promocionar la planificación urbana dentro de los parámetros de la arquitectura moderna, la CIAM, propuso seguir lineamientos racionalistas, junto a la estandarización e industrialización, para conseguir mejores “condiciones de habitabilidad de la mayoría de la población, incrementar la eficiencia de la economía a través de las mejoras en los sistemas de transporte y proteger el ambiente natural como sitio para la recreación masiva” (Mumford, 2007, p.97). Muchos de sus planteamientos se centraron en la optimización y distribución del espacio en cuanto a las necesidades “biológicas, psicológicas y sociales” (Mumford, 2007, p.97) de las clases trabajadoras.

Para 1933, Le Corbusier introdujo la concepción de *Ciudad Funcional* donde consideró la necesidad de plantear una organización manteniendo cuatro aspectos funcionales relevantes: “habitación, trabajo, recreación y circulación” (Mumford, 2007, p.105). Así demarcó una distribución funcional en una ciudad concentrada, que en vez de expandirse hacia las afueras, lo haría en altura. El objetivo fue encontrar un punto de equilibrio entre lo individual y lo colectivo, capaz de otorgar las condiciones necesarias para tener una buena calidad de vida individual, independientemente de su clase social, a la vez que potenciaba la relación colectiva de sus habitantes. Esto, frente a la incapacidad de las ciudades antiguas por solucionar las diferentes problemáticas que se presentaban con el aumento de densidad poblacional, como es el caso de las deficiencias sanitarias o la congestión en las vías por el incremento de automotores.

De esta forma se estableció al sol, vegetación y espacio como materias básicas del urbanismo, pero para conseguirlos, se observa la necesidad de derrocar edificaciones antiguas y con ello, de manera contradictoria, también se abordó la importancia de la conservación del patrimonio artístico, arqueológico y cultural. Todos estos aspectos fueron declarados oficialmente dentro de la Carta de Atenas en 1945. A pesar de que se mostró proyectos que supuestamente satisfacerían las necesidades de los habitantes, siempre existieron una serie de implicaciones sociales, económicas y políticas que fueron limitantes que cambiaron los parámetros necesarios de diseño. Al igual que la Primera y Segunda Guerra Mundial, establecieron un panorama desolador, en el que la arquitectura se vio con la necesidad y labor de

generar un tipo arquitectónico económico y de fácil realización para proceder a una rápida reconstrucción, que garantice el bienestar de los pobladores.

La convivencia del hombre con el desarrollo científico, significó la amplificación de los límites de su dominio sobre la naturaleza, por lo que se dispuso a sintetizar y dispensar su necesidad de la misma. El ingenio humano se estableció como un punto central en la constitución de la nueva era, que dio como resultado no solo una transformación en la infraestructura, sino en la invención de una nueva materialidad. Este hecho ya se presentó con anterioridad en la exposición de Londres de 1851, donde sobresalió el uso del vidrio y el hierro como innovación constructiva³².

Ambos materiales pasaron a ser elementos esenciales dentro de la nueva arquitectura cambiando los métodos básicos de construcción e incluso se combinaron con otros materiales para conseguir una mejor resistencia y ligereza en la estructura, permitiendo alcanzar grandes alturas; tal es el caso del hierro con el cemento generando el hormigón armado. Asimismo, con el avance en el campo de la ciencia, se introdujo el uso materiales sintéticos. Esto se evidenció de igual forma en las Exposiciones Universales de Estados Unidos, donde se promovió el uso de materiales sintéticos tales como los tableros de Gypsum (yeso), masonita presdwood³³, láminas plásticas, nilón y el asbesto, considerado como el “mineral mágico” (National Building, 2010, p.4). Así como la introducción de diferentes polímeros en el campo industrial. Estos elementos facilitaron el proceso de producción, realizándola en un menor tiempo.

La transición de una producción artesanal a una tecnificada mediante la aparición de la máquina, además del uso de nuevos materiales, otorgó la capacidad de elaborar estructuras más complejas con tecnologías constructivas más eficientes; los profesionales que destacaron en este ámbito fueron los ingenieros. Estados Unidos se estableció como el medio geográfico precursor donde se desarrolló el primer arquetipo en altura, como fue el rascacielos, el cual fue planteado

³² Dentro de esta exposición se destacaron los Palacios de Cristal, elaborados a partir del diseño de los invernaderos de Joseph Paxton. Así, mediante el uso de vidrio y hierro, se otorgó al visitante una experiencia visual nueva, con una mayor iluminación natural, recorridos amplios y con la posibilidad de apreciar el esqueleto metálico (Benévolo, 1963, p.148).

³³ Tableros elaborados a partir de fibras de maderas comprimidas sometidas a vapor utilizadas para aislamiento, instalación de paneles, puertas o tabiques, así como soporte de la pintura. Es un material similar a los aglomerados.

por el arquitecto estadounidense Louis Sullivan (1856-1924). En su artículo, *The Tall Office Building Artistically Considered*, mantuvo la noción de rascacielos como una “composición tripartita, inspirada en los elementos del lenguaje clásico: basamento, fuste y coronación” (Sainz, 1997, p.268). Asimismo, bajo una noción funcionalista en sus diseños, demarcó que “la forma sigue a la función”.

Este personaje perteneció a la Escuela de Chicago, la cual se fundó luego del incendio de esta ciudad en 1871. De este modo sus esfuerzos se direccionaron a la reconstrucción de la misma, así como la optimización del espacio habitable. Para esto, su propuesta consistió en el desarrollo de una construcción vertical modular, aplicando una estructura metálica a prueba de fuego, además de que se estableció el sistema de ascensor, lo que permitió que la altura de una construcción se cuadruplicara. Se destacó en la nueva disposición de la materialidad, donde en vez de emplear un muro sólido, las ventanas corridas fueron protagonistas en las diferentes fachadas; esta nueva disposición se conoció como curtain wall.

Todas estas innovaciones permitieron que la arquitectura expandiera sus límites, capaz de ser flexible en su configuración espacial y formal, ya que pudo prescindir de elementos que con anterioridad eran de carácter obligatorio, como fue el caso de los muros, ya que estos perdieron su función portante y con ello aligeró la carga visual interna de la construcción, lo que lo convirtió en una simple epidermis (Behrendt, 1959, p.167). De esta forma, la ciudad se estableció como la materialización y el principal reflejo de lo moderno. Donde no solo se observó la introducción de nuevas estructuras y materialidad, sino que se configuró a la urbe como un organismo interconectado con estándares internacionales como sinónimo de progreso.

2.1.3 Lo moderno como simplificación formal y rechazo hacia el ornamento

El movimiento moderno arquitectónico, al buscar nuevas identidades formales, dio un nuevo enfoque al uso del color, la línea, la forma y materialidad, donde se buscó una esencia formal en base a una abstracción geométrica. Siguiendo este lineamiento y exploración, además de una tendencia racional-funcionalista, el producto final fue una figura de “volúmenes nítidos, las superficies tersas y los espacios continuos inclinándose por geometrías simples, aunque ricamente articuladas, y utilizando la línea recta como fundamento y la curva como contrapunto”

(Sainz, 1997, p. 265). Es así que varios de sus elementos fueron cuestionados, en pos de un nuevo desarrollo formal definido; uno de los aspectos más debatidos fue el uso del ornamento.

La utilización de este elemento se relacionó en un primer momento con la búsqueda por mantener una valoración clásica de belleza basada en dar a la obra un aspecto agradable y de buen gusto, donde sus elementos mantengan una proporción y simetría adecuados (Roth, 2000, p.9). Tal como explica Francisco Otelo (1991), existieron distintas perspectivas por las cuales se intentó dar una nueva significación al mismo. Así, los estilos neoclásicos, historicistas y eclécticos lo utilizaron para enfatizar la relación a una época anterior en específico, dando como resultado diseños con una sobrecarga decorativa.

Sin embargo, este hecho fue disminuyendo paulatinamente ya que la caracterización del pasado ya no exteriorizaba un sinónimo de la nueva era. Por esta razón fue criticado, ya que, con una creciente ideología funcionalista, fue desacreditado por limitarse a dar un simple embellecimiento sin mayor utilidad, además de que evitaba una auténtica originalidad. En consecuencia, su empleo decayó hasta ser negado en su totalidad. Por ejemplo, esto sucedió con el cambio de preferencia de estilos decorativos como el Art-Nouveau (1890-1920), que se caracterizó por un ornamento recargado con formas orgánicas³⁴ que explotó la versatilidad del uso del hierro y vidrio con la primacía de la línea curva; por el Art Decó (1920-1930), que constó con una línea recta más sobria, que, a pesar que volvió a recuperar modelos del pasado, tuvo una fascinación por el futuro.

Uno de los mayores representantes de este rechazo fue el arquitecto austriaco Adolf Loos (1870-1933), quien en su escrito *Ornamento y Delito* (1908), mantuvo una opinión negativa sobre la ornamentación, donde la consideró como sinónimo de una sociedad que no ha superado una etapa infantil en su conducta. Ejemplificando este hecho, relacionó la presencia de tatuajes exclusivamente en delincuentes, así como los garabatos dentro de las letrinas como manifestaciones degeneradas del hombre moderno; de esta forma propuso que “la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual” (Loos, 1908). Para Loos, la

³⁴ Se refiere a formas que se pueden encontrar en la naturaleza, como flores, hojas, rutas, etc.; Gaudí fue uno de los arquitectos que utilizó este estilo para sus diseños.

nueva era marcó un desarrollo civilizatorio al poder realizar productos sin ornamento alguno, lo que generó una optimización en tiempo y costo de producción, evitando un encarecimiento del mismo y con ello incurriendo en un delito al desperdiciar fuerza de trabajo, capital, material y salud. Por esta razón, la identidad de lo moderno, recayó en sí mismo sin necesitar aditamentos.

En compensación de esta ausencia decorativa, otros rasgos tomaron relevancia, especialmente aquellos que se destacaron por su habilidad técnica, como fueron: la nueva materialidad, el uso del color y la configuración de espacios; los que adquirieron un sentido simbólico y discursivo. Tal es el caso de los diseños del mismo Loos, el cual, a pesar de que no fue partidario del movimiento moderno, fue considerado como un protomodernista al ser uno de los primeros en exhibir una innovación en la presentación arquitectónica. Sus diseños se basaron en la importancia del desarrollo íntimo de la vivienda, por lo que, a diferencia de los otros diseños modernistas donde se trató intercalar el espacio interior con el exterior por medio de la transparencia del vidrio, este dio a las fachadas externas un toque austero caracterizadas por una volumetría simple con muros blancos y limpios con pequeñas ventanas con cubiertas planas (Sanz, 1997, p.276). Lo que contrastó con sus espacios internos donde implementó una serie de experimentaciones en la organización espacial y decorativa, con los nuevos recursos disponibles.

Una de sus obras más relevantes fue la Villa Muller, construida en Praga en 1930 (imagen 11). Esta, se caracterizó por incorporar dentro de un volumen regular distintas dimensiones, desniveles y alturas en las diferentes habitaciones de la vivienda (Sainz, 1997, p.276) para así proporcionar variadas percepciones a cada área del hogar de acuerdo al uso que se le fuera a dar; esta técnica se denominó Raumplan. Su intención fue generar una respuesta sensitiva del usuario en cada espacio, por lo cual el color y el material de revestimiento de las paredes tuvo un papel fundamental. Se trata de un recorrido sensorial que traslada al individuo de un mundo profano-exterior, hasta uno privado-sagrado (Díaz Segura, 2003, p.26).



Imagen 11: Vista exterior Villa Müller, Adolf Loos, 1930, Praga, República Checa
 Recuperado de <https://www.prague.eu/es/objeto/lugares/493/villa-muller-museo-municipal-de-praga-mullerova-vila>

Como ejemplo se destaca la circulación entre el vestíbulo de ingreso a la vivienda, el cual se caracteriza por su estrechez, hacia el área del salón y comedor, que contrasta por su amplitud y claridad. Asimismo, a pesar de que estas dos habitaciones comparten un mismo espacio, existe un desnivel que hace que obtengan diferentes alturas. Esto determina que el comedor tenga una sensación de mayor intimidad al tener una menor elevación (imagen 12). Además, la decoración que utiliza, recalca las cualidades propias del material; así, deja visto los patrones naturales de la madera, piedra, vidrio, mármol, etc. De igual manera el color se manifiesta en tonalidades fuertes y contrastantes que abarcan grandes áreas de las paredes interiores e incluso en el mobiliario. De esta manera la belleza de la construcción moderna se reflejó en la funcionalidad y técnica de sus elementos que formaron un complemento entre la configuración sensorial del espacio y el uso; con una noción de verdad y sinceridad que instó a mostrar los materiales y métodos constructivos tal cual eran.



Imagen 12: Sala y comedor, Villa Müller
 Fuente: [fotografía]. Recuperado de <https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/villa-muller-arquitectura-del-raumplan>

2.2 El cuestionamiento hacia la arquitectura moderna.

El Movimiento Moderno se instauró como la promesa del alcance de la libertad humana por medio de la racionalidad y la razón. Esta liberación dio como resultado la creación de nuevas “estructuras sociales, nuevos tipos de actitudes, nuevas totalidades, nuevas producciones en las artes y, por consiguiente, nuevas clases de personas” (Landau, 1992, p.34). En este sentido, la tradición se concibió como un obstáculo para poder conseguir este propósito, por lo que fue imperativo su eliminación. Pero, tal como planteó Echeverría, es imposible eliminar por completo una estructura existente, ya que, siempre prevalecerá el anhelo o la comparación con tiempos pasados, y más aún con un apego a una tradición que ha perdurado en el tiempo. Asimismo, el principal problema al cual se atribuyó al movimiento moderno, fue su proclama por establecer un Estilo Internacional con “valores universales y definitivos” (Waisman, 1992, p.16). El cual se transmitió como un sistema cerrado y normalizado al que todo contexto debía atenerse, evitando que fuera resultado de un desarrollo crítico.

Esta imposición provocó, no solo la inconformidad de aquellos que no estaban de acuerdo con estos parámetros, sino que lo confinó a una parálisis al no admitir otras vertientes de pensamiento que lo evolucionaran para así perdurar en el tiempo. De esta forma, Bandini (1992) denota una importante diferenciación en cuanto a la recepción del Estilo Internacional del Movimiento Moderno. El primero, conservó un sentido formal vinculado al “techo plano, paredes blancas, tiras de ventanas y, posiblemente, rieles metálicos...” (Bandini, 1992, p.25); no así el segundo, que instauró una connotación negativa por ser el culpable de destruir varios contextos urbanos bajo sus fundamentos de unidad cultural e internacionalidad, con valores independientes a las condiciones culturales, políticas y sociales de cada espacio y tiempo.

A mediados de la década de los años 30, los maestros del movimiento moderno, debido a los diversos conflictos socio-políticos en Europa central, comenzaron un éxodo hacia el continente americano. El país que tuvo una mayor radicación de estos personajes fue Estados Unidos, donde continuaron con la promulgación de los ideales modernos para el resto de naciones. A lo largo de este trayecto, se enfrentaron a condicionantes y nociones totalmente diferentes respecto al panorama arquitectónico, urbano y constructivo de sus contextos anteriores. Esto se acentuó, en especial en los países de Latinoamérica, donde el peso de la tradición jugaba un valor fundamental en la vida diaria, lo que limitó la aceptación de los nuevos

criterios. Además que, desde el siglo anterior, la noción de modernidad compartida fue la del acercamiento hacia modelos ya establecidos, como los europeos o estadounidense.

2.2.1 Reflexiones en el contexto estadounidense

La convivencia de los modernistas con la variedad de contextos americanos confluyó en un cuestionamiento de sus propios postulados. Así, como muestra Rodríguez (2016), el artículo *The Sky Line*, escrito el 11 de octubre de 1947 por Lewis Mumford en el diario *The New Yorker*, expresó una cautela por la acogida de la arquitectura europea en los Estados Unidos, teniendo ya presente una regional en la Bahía de California. Tras finalizar el periodo de guerra de 1945, se vivió una época de optimismo social y crecimiento económico, pero se reflexionó si la arquitectura Moderna sería capaz de satisfacer las nuevas necesidades de los individuos; sobre todo al pensar que esta “arquitectura racional auto-justificada no reflejaba la riqueza de la experiencia humana, irracional en muchas ocasiones” (Rodríguez, 2000, p.100). Así, se buscó realizar una arquitectura más humana, sin abandonar la eficiencia industrial.

Esta discusión promovió la realización del simposio de arquitectura en el MoMA, bajo el nombre: “*What is happening with the modern architecture?*”, donde a pesar de congregar a sus mejores exponentes, no se llegó a un consenso, manteniendo que “la Arquitectura Moderna no convencía a la sociedad y se convertía en un producto exclusivo para arquitectos” (Rodríguez, 2000, p.99). Así, para la década de los años 70, la Arquitectura Moderna encontró su punto máximo de declive. Para empezar, a fines de los años 50 y en el transcurso de los años 60, sus principales teóricos habían fallecido, lo que causó no solo un cierre de un gran ciclo, sino el replanteamiento y crítica hacia este tipo de arquitectura.

La constatación visual y física de esta ruptura, fue la demolición de algunas edificaciones por su incapacidad de adaptarse con el medio circundante, ya sea por causas ambientales o por el rechazo de los propios habitantes. Tal fue el caso del complejo residencial social Pruitt-Igoe en San Luis, Missouri (imagen 13), el cual, desde su fase de diseño, no tuvo una buena aceptación por parte de la comunidad, lo que causó una serie de actos vandálicos en sus instalaciones. Asimismo, se evidenció que muchos de sus postulados eran incompatibles con la realidad de diferentes contextos; por ejemplo, el uso de cubiertas planas en zonas de nieve, o los rascacielos

de vidrio en el medio desértico, hicieron que la infraestructura fuera virtualmente inhabitable. Incluso, a pesar que el ornamento fue negado, con el pasar del tiempo, se comprobó que este protegía a las estructuras del deterioro, ya que edificaciones que carecían del mismo, como la Villa Savoye, tuvieron un daño más profundo en un corto periodo.



Imagen 13: Conjunto habitacional Pruitt-Igoe, San Luis, Missouri, 1954
Fuente: [fotografía]. Recuperado de <http://derivelab.org/lecciones-pruitt-igoe/>

La Arquitectura Moderna no fue un aspecto único que se presentó para la época, sino que convivió con otras tendencias que marcaron su contraste. Así, tanto el expresionismo alemán como los neoexpresionismos, presentaron formas audaces y dinámicas que se contrapusieron a la linealidad de la recta. Sobre todo, se incorporó el valor del significado en el proceso de diseño, lo que dio una carga simbólica particular a cada construcción. A finales del siglo XX, el conocimiento de esta versatilidad formal como alternativa frente a la camisa de fuerzas del Movimiento Moderno, además de la constatación de las falencias del mismo, inició de la búsqueda por una arquitectura ambivalente. La finalidad fue encontrar la forma de combinar la importancia de la funcionalidad con la capacidad de expresarse por medios reconocibles (Roth, 2000, p.544).

A partir de 1965, esta exploración confluyó en dos vertientes, la primera, que intentó revindicar a la arquitectura moderna planteando un Neomodernismo y la segunda, que trató de impulsar un formato de arquitectura con “niveles de significado accesibles a los usuarios” (Roth, 2000, p.547), con un Posmodernismo. Con ello, la referencia al pasado se hizo inevitable, incluso a pesar de que uno de los postulados principales del modernismo fue rechazar todo pasado, los neomodernistas incurrieron en un historicismo de su propio movimiento. Asimismo, el

Posmodernismo, usó el sentido contextual y la tradición para elaborar una arquitectura capaz de comunicarse, además de ser inteligible, con el usuario (Roth, 2000, p.549). Bajo estos parámetros, incluso se reconsideró la utilización de elementos decorativos recayendo en un historicismo ecléctico; el representante de este pensamiento fue Robert Venturi.

2.2.2 Reflexiones en el contexto latinoamericano

En particular, cabe destacar el proceso modernizador de América Latina, el cual por lo general fue entendido como incompleto o fallido, ya que pese a experimentar las influencias del modernismo, no se llegó a cumplir una modernización eficiente que se asemejara a la de los países centrales. Sino que por el contrario, prevalecieron una serie de prácticas autóctonas que fueron criticadas por ser impedimentos del desarrollo. Para esto, Canclini (1990) muestra que se necesita tener una perspectiva diferente acerca de estos contextos, ya que debido a su origen histórico mestizo, instó a tomar otra actitud en cuanto a la dinámica con el pasado. Así, las condiciones particulares de cada región produjeron una simbiosis entre la tradición y lo moderno, lo que marcó una serie de variantes en cuanto a la adaptación del Movimiento Moderno. Esta conversión dio lugar a una serie de causas sociales, en búsqueda por establecer una identidad propia.

La lentitud en esta transición se debió a una serie de limitantes que atravesaron estas regiones en distintas temporalidades, ya sea económicas, políticas, sociales, etc. Bajo un lento y elitista programa de alfabetización, ocasionó que incluso a mediados de siglo XX gran parte de la población no constara con un buen sistema educativo. Esto determinó que las ideas fueran restringidas a ciertos círculos hegemónicos (Canclini, 1990, p.66). A medida que el grupo de ilustrados creció, también lo hizo la crítica hacia lo establecido y hacia aquellos parámetros extranjeros. Sobre todo, en una sociedad que se encuentra dividida entre la disyuntiva de pertenecer a un origen indígena o uno europeo, lo que marcó a la época colonial como referencia.

Así, en el caso arquitectónico, la renovación conceptual no se generó dentro del ámbito educativo institucional local, ya que mantuvo una enseñanza con parámetros académicos (Ramírez, 1992, p.581). La difusión de los ideales modernistas, se caracterizó por ser principalmente de segunda mano, es decir por publicaciones en revistas seriales y por arquitectos

nacionales que fueron a instruirse en los estudios de los grandes maestros. Al igual hubo varios arquitectos viajeros que visitaron estos países, uno de los más renombrados fue Le Corbusier (Waisman, 1992, p.19). Este personaje tuvo una repercusión mayor contexto brasileño, de lo que fue en el argentino (Ramírez, 1992, p.584).

Por otro lado, las urbes se establecieron como centros administrativos, que en un principio, crecieron en demografía y extensión de forma desorganizada. La mayoría de ellas, implantadas sobre una trama urbana cuadrangular proveniente de una lógica colonial, en donde los límites entre la vida del campo y la citadina se desdibujaban, mancando un “estado de semi-selvajismo” al no ser capaz de modernizarse por completo (Waisman, 1992, p.16). Asimismo, la insuficiencia de recursos económicos para el desarrollo de tecnología constructiva, provocó una limitación al uso técnicas artesanales junto con una abundante mano de obra. En este sentido, la rapidez del proceso de transición de un academicismo clasista a un racionalismo arquitectónico, dependió de la capacidad productiva y económica de cada región, además de su apego con su pasado.

A fin de solucionar esta problemática, la promoción de este tipo de arquitectura, provino de la iniciativa estatal³⁵ con una perspectiva asistencialista con el fin de solucionar el problema de la vivienda social, además de mostrar un estado fuerte, independientemente de su tendencia política (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2012, p.2). Existieron varios proyectos dedicados a los servicios en los campos escolar, hospitalario, turístico, entre otros. Asimismo, el costo de producción de estas obras fue menor en relación a una arquitectura con una carga más decorativa. Pese a esto, se conservó la práctica de diseñar a aquellas edificaciones que poseían un mayor valor simbólico, como fueron los edificios públicos, con estilos neoclásicos ya que emitían una sensación de poder superior (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2012, p.3). Además, la introducción de las nuevas tipologías arquitectónicas en el medio urbano produjo un cambio en la apariencia y lógica citadina, comenzando a establecer la nueva arquitectura como expansión citadina o como reemplazo de la misma bajo la práctica de la demolición.

³⁵ Esto se diferenció del proceso modernizador arquitectónico europeo, donde la iniciativa provino del sector privado.

Las distintas formas en las que se adaptó este movimiento se evidenció en tres países principales: Argentina, México y Brasil. En el caso argentino se instauraron dos facciones. Primero, aquellos que apoyaron los postulados modernistas y, segundo, los que se mantenían adeptos a los principios tradicionales academicistas. Con un sentido más convencionalista, la nueva arquitectura fue rechazada por ser un “desprecio hacia el arte” (Waisman, 1992, p.19). Pero también se presentó la crítica desde el propio modernismo, como el caso del Grupo Austral, que con su manifiesto “Voluntad y Acción” (1939), se condenó al estilo moderno por recaer en lo que había jurado eliminar, un academicismo; que sobre todo fue incapaz de compaginarse con la realidad concreta de su entorno.

Por otro lado, México fue uno de los países que logró una profunda integración de la arquitectura moderna con su contexto político, social y artístico; sobre todo al presentarse en el periodo post revolucionario. El apoyo estatal permitió una exploración teórica dentro de programas sociales arquitectónicos, además de que se incorporó los murales revolucionarios de artistas mexicanos como Rivera, Siqueiros y Orozco, lo que denotó una compaginación con el discurso político (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2012, p.3). La finalidad fue establecer una crítica acerca de la formación de clases y desarrollo desigual dentro de una sociedad nacional en formación que busca establecer una identidad. Para esto, se establecieron síntesis iconográficas inspiradas en civilizaciones ancestrales mayas y aztecas, con elementos propios de la tradición mexicana popular (Canclini, 1990, p.78).

Finalmente, el caso brasileño, con la necesidad de representar una ideología nacionalista, incurrió en una interpretación de los códigos modernistas compaginados con elementos de su propio contexto. Así, la reflexión y cuestionamiento sobre los postulados modernistas fue un elemento fundamental en la producción de una arquitectura moderna brasileña. Tal como indica Fraser (2000), esto se comprendió como una especie de canibalismo, en donde la fuerza del Brasil convino en haber consumido selectivamente a la cultura europea (Fraser, 2000, pp.190-191).

Esto se evidenció durante la visita de Le Corbusier en 1929, quien, a pesar de presentar una serie de propuestas resolutorias a los problemas de espacio y movilidad de ciudades como Río de Janeiro, encontró una oposición consolidada. Muchos de sus críticos aludían a la incongruencia de la arquitectura moderna con su medio, además de la necesidad de establecer un

pensamiento propio sin dictámenes europeos. Así, se identificaron con elementos de su paisaje tropical como fue la selva, la flora, el color de las favelas, etc.; que de lo contrario hubieran sido exceptuados por los parámetros modernos por su condición salvaje y de desconocimiento.

Un ejemplo claro de este proceso, fue el diseño del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (imagen 14), el cual combinó las nociones modernas con un paisajismo inspirado en su entorno natural. De esta forma se conservó los Cinco Puntos de la Arquitectura de Le Corbusier, a pesar que sus recomendaciones sobre el emplazamiento y planeación del edificio fueron rechazadas. Por otro lado, el planteamiento de los jardines en terrazas y pavimentos incorporó a las plantas endémicas de la zona con una composición sinuosa curva semejante a elementos orgánicos (imagen 15). Para su elaboración, el artista y arquitecto Roberto Burle Marx, mantuvo una notable influencia artística, especialmente de las vanguardias (Fraser, 2000, pp.183-185).

Aunque el proyecto brasileño mostró esta articulación entre lenguajes, existió una ruptura que materializó literalmente los ideales modernos dentro de la ciudad, como fue el caso de Brasilia. Este proyecto contó con el apoyo estatal y teórico, que aplicó el “zoning” del CIAM y las “supermanzanas”³⁶ de Le Corbusier (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2012, p.7). Principalmente fue criticada por ser pensada para el automóvil, más no en sus habitantes, caracterizado por su monumentalidad. Dentro de este periodo se destacaron los arquitectos Lucio Costa y Oscar Niemeyer.

³⁶ Espacios urbanos peatonales donde se desarrollan actividades de ocio con espacios verdes que configuran a complejos habitacionales.



Imagen 14: Ministério de Educação y Salud, 1936
Fuente: [fotografía]. Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/bc/9f/29/bc9f2912893e2d6ace7d1805cb2a3ecc.jpg>



Imagen 15: Diseño terraza jardín del MES, 1950
Fuente: Gautherot, M. (1950). *Roof garden of the exhibition wing of the MES building, Rio de Janeiro* [fotografía]. Recuperado de (Fraser, 2000, p.183).

En base a estos ejemplos, se puede determinar que la adaptación del Movimiento Moderno no fue un proceso mimético, y en especial en el caso Latinoamericano se observó la inexistencia de una oposición de universos autónomos o de una imposición hacia un paradigma extraño. Contrariamente, se destacó el cruce sociocultural donde cada contexto produjo una respuesta única en relación a la heterogeneidad de cada contexto. Así, determinados actores sociales tomaron como herramienta ciertos aspectos del paradigma moderno, bajo una auto reflexión que dio como resultado un reconocimiento y aceptación de sus cualidades distintivas.

Con ello, no solo se hizo evidente la dinámica de una sociedad como una red de relaciones entre lo externo e interno, sino que se comprobó las grandes fallas del modernismo. Irónicamente, su principal obstáculo, fue su propia esencia, en el que su fijación por cumplir a pie de la letra sus postulados con una auto sacralización lo condenó a un estancamiento, con una trivialización de la labor del arquitecto que se limitó a seguir un recetario. El tener certezas absolutas y maestros intocables evitó la evolución de su dinámica frente a un entorno que se encontraba en constante cambio. Así, su realización fue inalcanzable al tener como objetivo una propuesta utópica y perfeccionista. Dentro de estos parámetros se desarrolló el diseño del Palacio

Municipal, como un proyecto que sufrió una transformación desde un apego cercano a las nociones modernistas, hasta el establecimiento de elementos identitarios cercanos al entorno circundante.

CAPÍTULO 2

INSERCIÓN DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA MODERNA EN EL CENTRO HISTÓRICO QUITAÑO

El espacio del Centro Histórico de Quito toma un lugar relevante dentro de este análisis, como lugar de emplazamiento de la dinámica entre una arquitectura del pasado y presente. Así, según la metodología de la Gestalt, se comprende al mismo como *fondo*, donde se desarrolla y destaca la *forma*, Palacio Municipal.

De este modo, en primer lugar, se ahondará sobre cómo es entendido este espacio dentro de la ciudad Capital, por lo que se desarrollará su conceptualización y su problemática. Para continuar, se establecerá una contextualización del proceso urbanístico de la ciudad de Quito, en el periodo de 1950 hasta 1970 que es donde no solo se desarrolla el objeto de estudio, sino que existe un incremento notorio de nueva infraestructura. Finalmente, centrándose dentro del perímetro de la Plaza Grande, se procederá a un análisis formal de la fachada del edificio municipal, donde se considerará sus cambios estilísticos a lo largo de la historia, su relación con las demás estructuras, además de las problemáticas formales y perceptivas que persisten hasta la actualidad,

3.1 El Centro Histórico como fondo de percepción para la forma arquitectónica

3.1.1 Conceptualización de “Centro Histórico”

Tal como plantea la arquitecta Patricia Rodríguez Alomá (2008), el concepto *Centro Histórico* es una noción relativamente nueva que se empezó a utilizar desde la década de los años 60. Esta, se desarrolló desde una concepción individual referente a un monumento aislado (sin relación con su entorno) determinado para edificaciones emblemáticas (Rodríguez Alomá, 2008, p. 52), hacia la de un conjunto urbano.

Dentro de esta amplitud conservacionista hacia el pasado, Françoise Choay enfatiza la importancia de diferenciar el término *monumento* con el de *monumento histórico*, ya que marcará una vivencia y relación distinta con el mismo. El primero, es un recurso creado para actuar

directamente sobre la memoria donde “no solo se trata de dejar una constancia, sino de suscitar, a través de la emoción, un recuerdo vivo” (Choay, 2016, p.71); es decir, su importancia radica en su capacidad de articulación vivencial entre tiempos, lo que hará que su forma física quede en segundo plano. Por otro lado, el segundo, es un objeto que adquirirá esa categoría con el tiempo debido a sus características estéticas notables o por su esencia simbólica reconocido por un tercero. No se presenta como una evocación de un pasado, sino que es evidencia o huella del mismo, con lo que su estructura será lo más relevante.

De este modo, se observa cómo los Centros Históricos se han ido constituyendo mediante esta última noción. Donde, en un principio, la Carta de Atenas de 1931³⁷, advirtió la importancia de garantizar la continuidad de la existencia de ciertas edificaciones en el paisaje urbano bajo un plan de restauración, de tal manera que prevalezca sus cualidades estilísticas de tiempos pasados. Con ello se instó a que las nuevas construcciones próximas a ellos deberán tener características formales similares para no alterar sus propiedades pintorescas. Se consideró esta carta para la realización del primer Plan Regulador de Quito en 1942.

Más adelante, en la Carta de Venecia de 1964, se planteó por primera vez una concepción de patrimonio histórico asociado a un “sitio urbano o rural que da testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o acontecimiento histórico...” (Rodríguez Alomá, 2008, p. 52). Así, la significación cultural no solo se centró en obras monumentales, sino que incorporó a edificaciones modestas que configuraban el paraje urbano. A pesar de que no se demarcó los parámetros a seguir a una escala urbana, se realizó una reflexión y actualización de una serie de conceptos sobre la intervención arquitectónica, lo que modificó ciertas nociones establecidas en el manifiesto anterior. Estos parámetros fueron considerados para la creación de la Comisión del Centro Histórico en 1966 en Quito, que tendría la facultad de resolver problemas y otorgar permisos de construcción, demolición restauración y reparación de edificaciones dentro del perímetro del Centro Histórico (Cifuentes Guerra, 2016, p.49).

³⁷ Esta carta fue elaborada con el principal objetivo para la restauración de Monumentos Históricos, la cual se adoptó en la Primera Conferencia Internacional de Arquitectos de Atenas. Esta sentó los primeros intentos por establecer la importancia de la práctica de la restauración para la salvaguarda de elementos que se reconocen con valores y categorías históricas. Así, se instó a la creación de organizaciones y leyes para garantizar su protección y conservación frente al apogeo de nuevas construcciones bajo estándares de la ciudad funcional propuestas por el Movimiento Moderno.

Los primeros en asimilar estos nuevos enfoques fueron los países latinoamericanos, quienes, durante el *Coloquio sobre Conservación y Utilización de Monumentos y Lugares de Interés Histórico y Artístico*, organizado en la ciudad Quito en 1967 por la OEA, reconocieron la existencia de una crisis dentro de sus ciudades reflejado en una pérdida de su patrimonio en pos del progreso urbano. Para esto, se realizó una revisión sobre las distintas problemáticas de los mismos, así como el planteamiento de medidas de conservación, registro y utilización de monumentos y lugares de interés histórico y artístico. El objetivo fue llegar a un concilio entre las nuevas necesidades de una ciudad creciente y la supervivencia del legado construido de tiempos pasados.

Estas zonas, tomaron un nuevo valor al considerarlas no solo como bienes culturales, sino instrumentos de progreso económico al tener la capacidad de generar recursos financieros mediante el turismo. Esta revalorización supuso la correcta identificación de elementos patrimoniales, en el que la idea de monumento era inseparable de su espacio (p.51). Así, dentro del informe final, el cual se llamó “Normas de Quito”, se introdujo el concepto *Centro Histórico* que se estableció como:

...todos aquellos asentamientos humanos vivos, fuertemente condicionados por una estructura física proveniente del pasado, reconocibles como representativos de la evolución de un pueblo. Como tales se comprenden tanto los asentamientos que se mantienen íntegros desde aldeas a ciudades, como aquellos que a causa de su crecimiento, constituyen hoy parte de una estructura mayor. Los Centros Históricos, por sí mismos y por el acervo monumental que contienen, representan no solamente un incuestionable valor cultural sino también económico y social. Los Centros Históricos no sólo son patrimonio cultural de la humanidad, sino que pertenecen en forma particular a todos aquellos sectores sociales que los habitan. (Carta de Quito. 1967)

Dentro de este periodo, se desarrolló el Plan Director de Urbanismo, que fue uno de los planteamientos que sentó las bases de lo que se considera en la actualidad al Centro Histórico. A fin de solucionar el tema del crecimiento demográfico, la marginación y la migración, se organizó en base a cuatro unidades de ordenamiento: zona sur, centro histórico, centro de Servicios Generales y zona norte. El Centro Histórico se valoró como “conjunto histórico y monumental” y determinó su centralidad histórica por su riqueza artística y monumental, anteponiéndose a la centralidad administrativa y funcional. Asimismo, se consideró su valor simbólico y hereditario como identidad de la ciudad (Cifuentes Guerra, 2016, p.47, 51, 53).

Así, su significación se relacionó con lo espacial y temporal, como punto central de una conciencia histórica de un grupo humano que representa el inicio funcional, social, económico y físico de una ciudad. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos por la implementación de normativas y acciones para su protección, los Centros Históricos exteriorizaron, incluso hasta la actualidad, una serie de disyuntivas. Estas, fueron producto de un espacio que no fue capaz de acoplarse en su totalidad a las nuevas necesidades de una urbe en crecimiento, influenciada por el fenómeno globalizador y la revolución científico tecnológica. Así, se evidenció el incremento de la pobreza urbana y una mayor transición demográfica.

En el caso particular de Quito, desde los años cuarenta, se consideró como *Centro Histórico* a todo aquello diferente de lo moderno, cuya constitución se basó en el “proceso por el cual un grupo social asigna una determinada significación... a un espacio de la ciudad al que le asigna un determinado valor, que paulatinamente va siendo aceptado por el conjunto de la sociedad” (Bustos, 1991 citado en Aguilar, 1995, p.55). Esto, demarca que existió una opinión hegemónica consensuada capaz de liderar la opinión de la sociedad, especialmente cuando se empezó a establecer una planificación urbana y se consideró una zonificación. Pero, al tratar de histórico a “todo lo que no es moderno”, dejó un amplio espacio de ambigüedad en su determinación, con lo cual su importancia y cuidado se restringió a ciertas edificaciones relevantes, más no en su conjunto. De esta forma, el clima urbano presentó una visión entre lo antiguo y lo moderno.

Más tarde, con una aplicación más actualizada del concepto, el Centro Histórico pasó a tener una naturaleza más delicada en cuanto a su modificación estructural. Pero paradójicamente, esta importancia por la preservación de la centralidad histórica no hizo más que la perspectiva conservativa se afanzara hacia un sentido monumental histórico, donde la fachada fue el punto clave para su constatación. Así, ocurrió el fenómeno de que muchas de sus estructuras se volvieron cascarones; es decir con un interior en ruinas, pero, con un exterior restaurado en términos de lo antiguo. Al igual, muchas de sus edificaciones se adaptaron a las funciones que predominaban el sector, como fue el comercio y la administración pública. Esto, producto de una migración residencial hacia sus exteriores. Cabe resaltar este hecho, ya que en el caso de estudio, la principal molestia fue el cambio exterior del edificio municipal, más no su funcionalidad.

Para Carrión (2004), la principal razón para este suceso, es que el Centro Histórico no está percibido por lo que es, un *espacio público*. Este, convive con la dinámica relacional entre el Estado-sociedad y lo público-privado, por lo que se encuentra en constante tensión y cambio. Es así que se desarrolla como un punto de encuentro simbiótico, con diferentes sentidos simbólicos, pero que de alguna forma llega a un consenso como un lugar de representación quiteña. Asimismo, el diálogo entre ideas contrapuestas lo coloca como una zona de disputas; sobre todo aquellas ligadas al tiempo y el espacio (Carrión, 2004, p.40). Al tener una mentalidad cercana a lo monumental histórico, conforme al discurso “retorno hacia el origen”, se tiende a limitar los puntos de vista a ciertas estructuras o sectorizaciones. Con esto, se deja de lado que es un todo con la ciudad, con “la función urbana articuladora e integradora en lo social” (Carrión, 2004, p.40).

En este sentido, la percepción y estructuración moderna del Centro Histórica de Quito, se estableció desde una confrontación de imaginarios espaciales y temporales, que marcaron una expectativa en los individuos. De esta manera surgió la dicotomía de un ambiente que no respondía a sus necesidades reales. Es por eso, que la implantación, desarrollo y construcción del Palacio Municipal, en el periodo de 1956-1976 tuvo una serie de divergencias y desacuerdos, por parte de sus habitantes y sus autoridades; en donde se demuestra un problema político profundo que trata de negar la heterogeneidad del espacio, en base a establecer una simbología hegemónica (Carrión, 2004, p.41).

3.1.2 Plan regulador de Quito 1942 y evolución urbana de Quito (1950-1970)

La temporalidad de esta contextualización se justifica en el hecho de que el Palacio Municipal, desde su propuesta inicial de cambio en 1956³⁸ hasta su conclusión en 1976³⁹, tuvo

³⁸ El 10 de Agosto de 1954, con motivo de la conmemoración del sesquicentenario del Primer Grito de Independencia, el Congreso Nacional expidió el Decreto de 26 de Octubre que dio las facilidades para la construcción del Palacio Municipal, el cual finalmente fue aprobado por el Concejo el 14 de Diciembre del mismo año (Irigoyen, 1961, p.7). En 1956, se convocó al Primer concurso internacional de anteproyectos del Palacio Municipal.

³⁹ Para esta temporalidad ya se había ocupado en su totalidad las nuevas instalaciones, pero la inauguración oficial se llevó a cabo en 1977.

que pasar un largo periodo donde la propia arquitectura cambió su esencia en un contexto internacional y nacional. Así, entre los años 50, 60 y 70, se reconoce el rol del arquitecto como profesional, donde toma una mayor relevancia como proyectista de una ciudad más ordenada. Al igual, existe una gran influencia del exterior, debido a la inmigración y radicación de europeos en el país, así como la formación de estudiantes ecuatorianos en el extranjero. De esta forma se acentuó una convivencia entre una globalización de ideas y dependencia cultural que evolucionó con la búsqueda de una propia identidad.

En primera instancia, Quito, Guayaquil y Cuenca fueron las ciudades que tuvieron un mayor crecimiento y desarrollo en comparación a otras del país debido a ser consideradas los principales núcleos de dinámica regional. Esta situación se expandió a otras localidades, luego de la ruptura del enclaustramiento regional, lo que evidencia que “la arquitectura y el crecimiento de la ciudad están directamente relacionados con la economía” (Benavides, 1995, p.49). Así, uno de los factores determinantes para el crecimiento urbano fue y es la producción económica estatal. En el caso ecuatoriano, prácticas como la producción de cacao (1880-1920), la actividad agrícola de las haciendas (1925-1945), la exportación del banano (1950-1970) y finalmente el auge petrolero (1970- actualidad); han sido los principales recursos de los que se han valido para la mejora de vías e infraestructura dentro de las diferentes regiones a lo largo del tiempo.

El periodo entre fines de los años cincuenta e inicios de los sesenta, durante la presidencia de Camilo Ponce Enríquez y Carlos Julio Arosemena Monroy, se caracterizó por presentar una cierta estabilidad política y económica en el país gracias a la agro-exportación del banano. Tal como se observa en la cita: “El Ecuador empieza a vivir una etapa distinta, en la que se afirma un rápido desarrollo capitalista, un crecimiento muy acentuado de las fuerzas productivas y la integración definitiva del país al mercado mundial” (Ayala Mora, 1991, p.59). Este incremento monetario a causa las actividades comerciales, causó no solo un crecimiento productivo en relación a la creación y mejora de la industria nacional, sino que permitió un desarrollo urbano, especialmente de la capital, que se empezó a establecer como la imagen de progreso. Al igual, esta interacción con el exterior conllevó a un intercambio e influencia de ideas en distintos campos, siendo uno de ellos el diseño arquitectónico.

Acorde al sentido modernizador, donde la ciudad ganó importancia como espacio propicio de establecimiento del desarrollo de la vida diaria. Quito mostró su potencial como

futura metrópoli, con una imagen que proyectó la posibilidad de tener una mejor calidad de vida con mayores fuentes de empleo; sobre todo con la depreciación del trabajo agrícola frente a uno industrializado. Con ello, la tasa demográfica aumentó, sobre todo aquella procedente del fenómeno migratorio del campo - ciudad. Así, durante el primer censo nacional, realizado en 1950, Quito contó con 209.932 habitantes, mientras que para 1974 se elevó a 597.133; es decir en treinta años hubo un incremento de 387.201 hab., además que para la siguiente década el aumento fue relativamente aproximado (Tabla 2). Asimismo, para 1962 se incluyó el empadronamiento de vivienda⁴⁰, lo que manifiesta la evidente presencia de un desarrollo edificatorio y con ello la necesidad de un registro nacional.

No. de Provincia	Ciudad	1950	1962	1974	1982
3	Quito	209.932	354.764	597.133	858.736

Tabla 2: Evolución de la Población de las principales ciudades del Ecuador (Censos Nacionales)
Fuente: [tabla]. Recuperado de (Carrión, 1985, p. 165).

Frente a estos acontecimientos, la morfología, acondicionamiento y planeación urbana, tuvieron que ser estudiados y replantearlos; sobre todo al considerar que en un principio la urbe creció de una forma orgánica desordenada. Es decir, se condicionó al ánimo y necesidades de sus habitantes sin un control formal por parte de las autoridades municipales. Para esto, se recurrió a tomar como referencia al primer Plan Regulador de Quito, diseñado por el arquitecto uruguayo Guillermo Jones Odriozola entre 1942-1944. Este, junto a Gilberto Gatto Sobral, fue uno de los mayores exponentes de la arquitectura moderna en Quito. De esta manera, con una escuela fuertemente influenciada por la ideología del Movimiento Moderno, propuso un diseño con una zonificación funcional basada en los siguientes planteamientos:

1. Quito, capital de la República: Dotación de equipamientos como centro del desarrollo del país con cobertura regional
2. Quito, centro: Histórico, cultural, universitario y deportivo.

⁴⁰ Esta información puede ser verificada en datos del INEC.

3. Zonificación de la ciudad: Creación de tres zonas debidamente reconocibles, las mismas que fueron determinadas de acuerdo a características homogéneas de la población, de las relaciones socio-económicas y del territorio en sí mismo. Es así, que se obtuvo tres zonas: La obrera al Sur (industrias), la clase media en el Centro (vivienda media, comercio y oficinas públicas) y la de altos ingresos al Norte (residencial)
(Martínez, V., 2007, pág. 16) y (Cifuentes Guerra, 2016, p.49)

Martínez (2007) apunta que los objetivos que persiguió este plan fueron la estructuración de la ciudad por medio de la creación de centros, ejes viales, reserva del espacio verde y recreativo, la articulación de las universidades, hospitales y servicios. Donde se tomó como limitante a los factores naturales que existía en la ciudad, como montañas, quebradas o ríos para su trazado. Este diseño se proyectaba a un periodo de más de 59 años, en los que Quito crecería cuatro veces su extensión, en 3900 hectáreas con una población de 700.000 habitantes. Finalmente, no se llegó a implementar debido a la falta de capital para el momento en que hubo concluido el estudio.



Imagen 16: : Plano síntesis del Proyecto del Plan Regulador Urbano, por el arquitecto J. Odriozola, 1942
Fuente: Ortiz Crespo, Alfonso [fotografía]. Recuperado de (Espinosa Apolo, 2012, p.14,15) o Revista Trama N° 56

La migración, por las condiciones geográficas citadinas, se direccionó en el sentido norte-sur, donde se concibieron nuevos barrios residenciales, donde sus habitantes contaron con la posibilidad de tener más amplitud en vías y en área constructiva. A pesar de que no se empleó la propuesta de Odriozola a gran escala, se continuó con su lógica. Así, el norte contó con una mayor infraestructura domiciliaria con una población de un nivel adquisitivo más alto, de las que lo hicieron en el sur. Esta descentralización, tuvo como consecuencia que el Centro Histórico dejara de ser el foco administrativo y estructural de la capital.

La solución a las nuevas necesidades demográficas y espaciales de la ciudad en crecimiento, dio como resultado la aplicación de la arquitectura moderna. Así, Quito transformó su fisonomía en altura con una apariencia formal simple, donde las edificaciones de varios pisos otorgaron un mejor aprovechamiento de espacio con una técnica constructiva más eficiente⁴¹. De igual manera, se incrementaron los programas de vivienda popular, se desarrollaron los medios de comunicación y de transporte que cada vez fueron más asequibles en el mercado. Dentro de estas circunstancias, los edificios modernos se intercalaron en el contexto del Centro Histórico. Esto se evidenció incluso en las representaciones de la urbe, donde se mostró una convivencia y contraste de formas de una ciudad con caracterización histórica frente a una moderna, tal como lo muestra la siguiente imagen difundida en un medio impreso y destinada para el público lector:



Imagen 17: Ilustración Quito 6 de Diciembre, El Comercio, 1961

Fuente: [ilustración]. Recuperado de (6 de diciembre de 1961). *El Comercio*, Segunda sección, p.21

⁴¹ Como ya se planteó con anterioridad, la arquitectura moderna, mediante el uso de una nueva materialidad (hormigón armado, vidrio, acero y vidrio), permitió que el tiempo de construcción sea menor, además de tener una mejor resistencia.

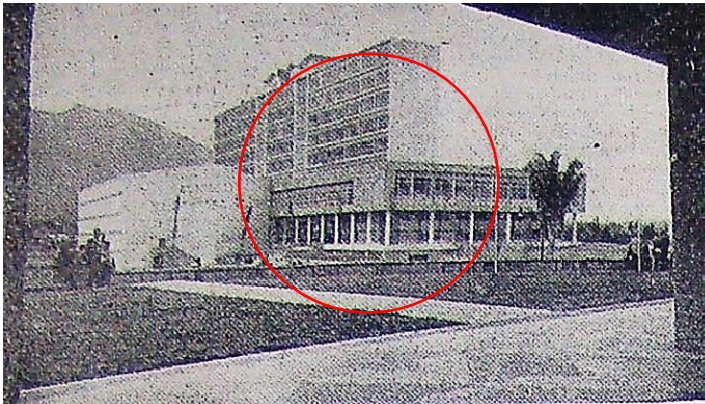


Imagen 18: Palacio Legislativo

Fuente: [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 27 de marzo de 1960, p.10).



Imagen 19: Fachada iglesia del Belén

Fuente: [fotografía]. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/quito/paseo/igl_belen.htm

Esta ilustración publicada por el diario *El Comercio* de 1961 por la conmemoración de la fundación de Quito, alude a ciertas construcciones emblemáticas de la ciudad para lograr representarla, las cuales son:

En un primer plano el monumento a la Mitad del Mundo, seguido de un símbolo precolombino propio de la tendencia artística ecuatoriana de la época, que encontró un nuevo sentido de lo local en el código ancestral⁴². Para continuar, en un segundo plano, se presenta una sección del edificio del Palacio Legislativo, uno de los principales referentes de la arquitectura moderna de los años 60. En este se destaca los rasgos principales de una arquitectura moderna: ventanas corridas de vidrio, una estructura modular de altura, cuya parte frontal se eleva sobre pilotes⁴³. Junto a este se encuentra unas líneas sinuosas en referencia al río Amazonas⁴⁴. Finalmente, en la posición posterior, se evidencia el detalle de la fachada de la iglesia del Belén.

⁴² Un artista que siguió esta tendencia, fue Estuardo Maldonado (1930, Pintag), quien se caracterizó por la reinterpretación moderna de la cultura Valdivia, donde tomó el símbolo “S”, para adaptarlo con un estilo constructiva en diversas tipologías artísticas como fue la pintura y escultura

⁴³ Este tipo de composición se encuentra en varias estructuras de esta temporalidad, como es el caso de la Caja del Seguro del IESS (1957-1960), el edificio del Banco Central del Ecuador (1963), el Palacio de Justicia (1961), etc.

⁴⁴ Se hace referencia a este elemento, ya que la expedición para su descubrimiento, se organizó y partió desde la capital. Así, incluso en una lápida colocada en la Catedral, se afirma que “Es gloria de Quito, el descubrimiento del Río Amazonas” (Uzcátegui, 1979, p.3)

Según la creencia local, se considera que es “la más antigua de la ciudad, construida en el sitio donde se dijo la primera misa en este territorio” (Guía de Quito, 2004, p.323).

La figuración de esta imagen parte de una abstracción geométrica de las formas, las cuales comienzan con una simplificación del detalle en los elementos frontales, para terminar en una representación más realista al fondo. Asimismo, el uso de la perspectiva y de los planos de color, darán una sensación de profundidad, a pesar de que esta se percibe con el aspecto de una sola dimensión. Cabe destacar estos rasgos, ya que denotan la influencia compositiva de los afiches realizados por la Bauhaus⁴⁵. De este modo, el retrato de Quito, es propuesto desde un origen colonial, destacado por una construcción religiosa, que pasa a un presente moderno con una edificación de uso institucional estatal. Ambas construyen la identidad de un territorio, que demuestra su progreso, pero que sin embargo recuerda un origen. Al igual, demarca a la ciudad como un punto geográfico importante del mundo, así como su propuesta artística.

Entre los años 1952 y 1959, el país sobrellevó una inestabilidad política, que pasó por la presidencia de Velasco Ibarra, hasta llegar a la dictadura de la Junta Militar entre 1963 y 1966, la que, en un principio, promovió la modernización del país bajo influencias norteamericanas. Para su mandato propuso como base de gobierno tres reformas constitucionales: La ley agraria, la reforma tributaria y la reforma fiscal, enfocadas dentro de un plan de Desarrollo. Todos estos cambios, económicos, políticos, sociales, demográficos, etc., causaron un cambio dentro de la estructura social del país, convirtiendo a la capital en el foco de desarrollo, donde se podía encontrar una gran variedad de fuentes de empleo.

Dentro de este clima de progreso y la intención del gobierno por fortalecer las relaciones internacionales, la selección de Quito como sede de la XI Conferencia Panamericana de Cancilleres⁴⁶, marcó la oportunidad de que el Ecuador pueda mostrarse al mundo como un país próspero y moderno. De esta manera, tanto la presidencia como el Ministro de Obras Públicas (Arq. Sixto Durán Ballén), promovieron la construcción de proyectos de orden gubernamental, turístico, arquitectónico y urbano, como fue el caso del Palacio de Justicia, el Palacio

⁴⁵ Ver anexo 2.

⁴⁶ Evento promovido por la OEA para tratar las diferentes disyuntivas de los países americanos. Este se llevaría a cabo en 1960, pero por diversas postergaciones y problemas bélicos entre EEUU y Cuba se canceló.

Legislativo, la Cancillería, el Hotel Quito, entre otros. Esto se debió a que luego de una revisión, se concluyera que la ciudad no contaba con la infraestructura necesaria para albergar tal evento. Cada plan conservó un estilo arquitectónico moderno como una tendencia importante del período, además de su connotación simbólica como imagen de progreso.

Finalmente, para inicios de la década de 1970, el país se encuentra en periodo de transición, en el que un gobierno militar tomó el mando nuevamente en 1972, el cual duraría hasta 1976. Asimismo, el auge petrolero causó una bonanza económica de la cual se depende hasta la actualidad. Esto conllevó a una gran inversión en la construcción y obra pública, sobre todo en Quito, el cual incrementó su área de ocupación y urbanización. La ciudad que en 1946 ocupó 1093 ha., para 1977 se extendió a 6092 ha. (Peralta, 2004, p. 97). Asimismo, esta temporalidad en cuanto a la arquitectura, se caracterizó por una bifurcación entre la permanencia hacia un estilo moderno internacional y de la búsqueda de nuevos caminos hacia una auto reflexión sobre el destino de la arquitectura ecuatoriana. Con ello, se hicieron presentes revistas de arquitectura local, que buscaron una reflexión, valorización y difusión de la misma; tal es el caso de la revista *TRAMA*, que se fundó en el año de 1977⁴⁷.

Muchos de los arquitectos que actuaron en este periodo se formaron en el país, gracias a la Escuela y la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central, fundadas entre 1946 y 1956 respectivamente (Peralta, 2004, p.100). El tener un espacio de estudio y educación nacional, dio al eje crítico de la arquitectura una nueva perspectiva que permitió mirar más allá de los postulados del Movimiento Moderno, conforme a una realidad propia. En base a esto, los diseños arquitectónicos encontraron una serie de variantes que, para Peralta⁴⁸, se agruparon en cuatro grupos: los que reflejaron una persistencia moderna, una adaptación a los recursos del entorno⁴⁹, una expresión vernacular tradicional y aquellos que tuvieron una innovación tecnológica. No se puede encasillar a un proyecto dentro de una categoría específica, ya que muchos de ellos pueden compartir varias de estas características. Uno de los materiales más utilizados fue el hormigón

⁴⁷ Alrededor de los años 50, otra publicación que presentó este mismo criterio crítico e informativo fue la SIAP (Revista de la Sociedad de Ingenieros y Arquitectos de Pichincha), cuyo primer número se realizó en 1955.

⁴⁸ A pesar de que la autora plantea estas categorías para caracterizar a las viviendas de la época, estas pueden adaptarse al análisis de otras tipologías arquitectónicas al considerar sus particularidades.

⁴⁹ Este punto se refiere a la adaptabilidad, tanto de la materialidad como del medio ambiente, que halla en el entorno circundante.

armado, ya que fue capaz de obtener cualquier forma deseada en base a un molde previo liberando la creatividad en el diseño.

3.1.3 Plaza Grande: usos y símbolos

La Plaza Grande es uno de los espacios más relevantes del Centro Histórico de Quito, sobre todo porque las edificaciones administrativas del Estado, la Iglesia y la Municipalidad están distribuidas en cada uno de sus lados. Estas demarcan no solo la presencia física de estos poderes, sino que corresponden al reflejo simbólico de los mismos. De esta manera, el poder ejecutivo será manifestado en el Palacio de Carondelet, el religioso por el Palacio Arzobispal, Dios -como ente trinitario de la religión católica- por la Catedral y, por último, el administrativo de la urbe por el Palacio Municipal. En un inicio, la importancia de esta zona también se constató por el estatus de los habitantes de sus alrededores, siendo aquellos de un mayor nivel social, más cercanos a la misma. Esta composición y repartición del espacio correspondió al trazado urbano original de las colonias españolas en forma damero⁵⁰. Así, la geometría cuadrícula enfatiza una centralidad espacial y provoca una connotación simbólica con la cual la plaza se constituyó como un núcleo –prácticamente único- para el caso de Quito.

Este espacio, a lo largo del tiempo, se dinamizó en aspectos administrativos, sociales, económicos y culturales de sus habitantes, los cuales cambiaron conforme a las necesidades de su época. Durante el periodo colonial y republicano, la plaza estuvo compuesta por una amplia área de tierra donde confluían las diversas actividades comerciales, religiosas y oficiales (Ramírez, 2016, p.41). Así, tal como se observa en la imagen 20, la plaza figura como escenario de procesiones religiosas, a las cuales asistían personajes de distintas clases sociales que son fácilmente identificables gracias al tipo vestimenta. Del mismo modo, se distingue al tipo de actores sociales que concurrían la plaza para cumplir con sus actividades diarias. Este aspecto

⁵⁰ El damero fue un trazado de origen romano donde una ciudad se organiza de forma cuadrícula simulando un tablero de ajedrez. Se estableció como una práctica de los colonizadores españoles para dar regularidad y mejor organización a las nuevas ciudades, con el objetivo de marcar una lógica que no se vea afectada por un futuro crecimiento.

terroso, perduró por casi tres siglos, salvo adecuaciones o reconstrucciones realizadas en las edificaciones de su contorno por daños causados por terremotos⁵¹.



Imagen 20: Plaza Principal de Quito, óleo sobre lienzo, 64.2 x 81.8cm

Fuente: Anónimo. (1800). [pintura]. Recuperado de Colección de Arte del Banco de la República. Colombia.
<http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/plaza-principal-de-quito>

No fue sino hasta la presidencia de Gabriel García Moreno (1861-1865 y 1869-1875), cuando se introdujo un diseño francés que incorporó jardineras con plantas nativas, que conformaban una estrella de ocho caminos. Más adelante, en 1888, la Municipalidad de Quito le asignó el nombre de Plaza de la Independencia en conmemoración por el Primer Grito de Independencia y se decidió cambiar su pileta central por un monumento en homenaje a sus próceres (Ramírez, 2016, p.43) (imagen 21). Su diseño estuvo a cargo del escultor italiano Juan Bautista Minghetti en 1894 y su ejecución por los arquitectos Lorenzo y Francisco Durini (10 de agosto de 1898 – 10 de agosto 1906) (Ortiz Crespo, 2004, p.13). La última modificación relevante fue el cercamiento con verjas de hierro en el perímetro de la plaza (imagen 22). Sin embargo, debido a que este cerramiento interrumpía a la interacción habitual del espacio público se procedió a retirarlo posteriormente (Ramírez, 2016, p.41).

⁵¹ El terremoto de 1627 causó daños que demoraron casi un siglo de recuperar. En 1747, dio lugar a una segunda reconstrucción. Asimismo, se realizaron reparaciones luego de la Revolución de Quito, en el periodo de 1809 hasta 1816 (Ramírez, 2016, p.41).



Imagen 21: Plaza Grande y Catedral, 1884-1894

Fuente: Anónimo. (1884-1894). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico INPC. Colección Estrada Ycaza. Quito, Ecuador. Cód. 10004



Imagen 22: Plaza de la Independencia y Catedral, 1920-1930

Fuente: Anónimo. (1920-1930). [fotografía postal]. Recuperado de Archivo Fotográfico INPC. Colección Dr. Miguel Díaz Cueva. Quito, Ecuador. Cód. 3663

Asimismo, su entorno se adecuó a las necesidades de las nuevas generaciones como fue: la adaptación de las vías en función a la introducción del automóvil, el uso de veredas para los peatones, cambios de estilos arquitectónicos en las construcciones coloniales, nuevos locales comerciales, etc. A pesar de estos cambios, se evidencia que existió una necesidad por regirse por connotaciones estéticas y simbólicas para la transformación de este espacio, lo que lo convirtió en un espacio con más solemnidad en relación al de las otras plazas. Así, mediante el reemplazo de la pileta, cuya función era la proveer agua para los alrededores, por un monumento en su parte central, expresó claramente un cambio de propósito para la misma, donde se primó un sentido de estancia, descanso, contemplación y recreación. De este modo, al mantenerse como un lugar de encuentro y eje simbólico, generó en la población un sentimiento de apego hacia el mismo.

Así, para el periodo de estudio, se justificó por medio de estas consideraciones, el emplazamiento del nuevo edificio municipal. Donde al igual, se atribuyó su carga histórica, como factor determinante para este hecho, donde “...ha de levantarse en el sitio preciso en que tuvieron lugar los acontecimientos de la Patria y ha de servir a la Capital de la República, centro vital al que converge la atención de propios y extraños” (Irigoyen, 1961, p.6). Asimismo, una de las recomendaciones en la entrega del Plan Regulador de Quito de Odriozola fue que:

Hacia el corazón de la Ciudad colonial, sobre la misma Plaza de la Independencia, se ha pensado en la erección de un nuevo edificio para la sede del Gobierno Municipal. La Ciudad se representa por su cuerpo máximo, el Ilustre Municipio, y los valores añejos de la urbe residen en todo el tesoro arquitectónico colonial. Nada, entonces, más interesante que ubicar el edificio destinado a ser el asiento de todo el poder de la ciudadanía, junto a aquellos edificios que conservan la tradición y calidad de otras épocas (Irigoyen 1961 p. 8).

Frente a este enfoque modernizador, la población se manifestó con la disposición de que la esencia de la Plaza Grande se mantenga. Denunciaron la pérdida de su rostro colonial y sentido estético frente a la nueva arquitectura, que acabaría con la convivencia con el pasado común de los quiteños; esto se demarcó desde varios sentidos, siendo uno de ellos el poético⁵². Asimismo, se mencionó a las actividades económicas habituales dentro de este espacio como el de los betuneros (El Comercio, 12 de Enero de 1970, p.4) y el de las cajoneras, donde se pide su permanencia dentro de la plaza y de los portones circundantes; y si no fuere el caso, que se los reubique. De esta forma la dinámica de esta zona incurrió en un sentido tradicional. Análisis formal de la fachada del Palacio Municipal. Estas reacciones se abordarán con más profundidad en el tercer capítulo.

3.1.4 Historia y análisis de las modificaciones de estilo arquitectónico del Edificio del Palacio Municipal de Quito

El Cabildo de Quito, como órgano administrativo, se originó conjuntamente con la fundación de la ciudad. Sin embargo, su lugar de emplazamiento no fue establecido hasta después de tres años, en 1537. De esta forma su composición inicial se ajustó a los parámetros

⁵² Ver anexo 3.

coloniales que dio como resultado, “una modesta casa con cubierta de paja, que no debió tener más de un centenar de metros cuadrados útiles” (Irigoyen, 1961, p.3), además, su cuerpo burocrático solo consistía de alcaldes, regidores y escribanos. Así, conforme al crecimiento de la urbe, el edificio de administración municipal habría cambiado para dar cabida a nuevos funcionarios (Comisiones municipales, sindicatura), necesidades (archivo) y servicios (biblioteca), lo que hizo indispensable la búsqueda de un espacio capaz de albergarlos a todos.

De acuerdo a las fuentes recopiladas, existe un primer indicio de un cambio notorio en la forma y estilo arquitectónico de la Casa de la Municipalidad. Ambas imágenes (20 y 23), muestran un mismo punto de vista de la Plaza Grande en distintas temporalidades. La primera, una pintura datada del año 1800 y la segunda, una fotografía de un dibujo realizado alrededor de 1840. A pesar de que el periodo de tiempo entre la una y la otra es relativamente corto, existen alteraciones notables tanto en la Casa Municipal, como en el Palacio de Gobierno. No así, la Plaza Grande que continúa con una superficie de tierra con su pileta en su centro; esto solo corrobora que su periodo es antes de 1860. Por igual, la Catedral se percibe sin mayor alteración.

El acontecer nacional dentro de este periodo, fue de suma importancia para dar respuesta a este cambio tan notorio. En la primera mitad del siglo XIX, Quito se situó en el foco de un ambiente de inestabilidad social y política, donde tuvo que afrontar no solo los perjuicios causados por desastres naturales, sino que se llevó a cabo la gesta de independencia, donde el Ecuador pasó a ser considerado como un Estado autónomo. Así, estas imágenes no solo reflejan un cambio formal dentro de la Plaza Grande, sino que son la respuesta a realidades totalmente distintas.

Dentro de la imagen izquierda se destaca el estilo colonial, el cual puede ser referenciado desde la misma Catedral, ya que es una de las estructuras, que a pesar de sus cambios, conservó en su mayoría esta forma arquitectónica. Así, se reconocen características comunes como: formas simples rectilíneas sin mayor decoración, cubiertas de teja color marrón, paredes blancas y bases de piedra que conforman un pasillo elevado (atrio) como recorrido y acceso externo de las edificaciones; excepto para el caso de la Casa Municipal. Al igual, se percibe una composición horizontal, dividida en dos zonas: la inferior destinada para el comercio y la superior de carácter más privado.

Por otro lado, en la imagen de la derecha, con una apariencia más elaborada, se presentan las mismas construcciones laterales con un estilo neoclásico, correspondiendo a la época republicana. Así, el Municipio cambió su simplicidad por una estructura rítmica y simétrica con la conformación de un pórtico, cuyas ventanas y balcones coinciden con sus arcos. Asimismo, en los bordes superiores de la estructura se evidencia el uso de balaustradas⁵³ (imagen 23). Incluso se atisba el tercer nivel de la construcción adosada a su lado derecho (vista completa en la imagen 24), con un mismo estilo arquitectónico, ya que cabe señalar que la Casa Municipal en un inicio solo se situó en la esquina de la calle Venezuela y Espejo.

Al igual, el edificio de Gobierno también experimentó cambios y tomó el nombre de Palacio de Carondelet, cuyo diseño hizo referencia de la arquitectura clásica de la Antigüedad⁵⁴. De esta forma se observa el uso de elementos como columnas u órdenes que dan forma a su portal. Asimismo, en cada uno de sus extremos se ubica una alusión del templo griego, conformado por un frontón, arquitrabe y columna.

⁵³ Las balaustradas son un elemento arquitectónico, por lo general característico del estilo republicano, con una forma moldeada en piedra, cerámica o hierro que soportan el remate de una baranda en un balcón.

⁵⁴ El diseño visto en la imagen 21 del Palacio de Gobierno se concluyó el 21 de mayo de 1612. A mediados del siglo XVIII, el edificio se encontraba en mal estado debido a diferentes movimientos sísmicos y a los combates entre criollos y las fuerzas españolas. Así, en 1847, el Ejecutivo solicitó al Congreso 12000 pesos para continuar las reparaciones y habilitar las oficinas gubernamentales. En 1852, el Presidente de la República pudo ya establecerse en el Palacio. La reconstrucción total, con el acoplamiento y adecuación de las edificaciones aledañas (cárcel de mujeres y casas particulares), terminó el 1870. Durante la presidencia del general Urbina se construyó el ángulo meridional, obra iniciada en la administración del Presidente Roca, de acuerdo con los planos del Arquitecto Lavezzari, en base a un estilo neoclásico. En 1867 se construyó la gran azotea y el triángulo central para el reloj se mandó a construir, en París durante la presidencia de García Moreno (El Comercio, 4 de agosto de 1959, p.17).



Imagen 23: Plaza de la Independencia, 1840

Fuente: Anónimo. (1840). [dibujo]. Recuperado de Archivo Histórico Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. 80.F0000.0103



Imagen 24: Casa Municipal, 1860

Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Colección Ministerio de Cultura y Patrimonio. Recuperado de Salazar, B. (2016). *Guion Museográfico exposición Quito: Dinámicas de una ciudad andina*. Material no publicado. Museo de la Ciudad.

La aplicación de un estilo neoclásico, dio un carácter más solemne y de imponencia a las estructuras, sobre todo para realzar la presencia del nuevo Estado. Al igual, se ostenta el uso de un sistema constructivo con una materialidad novedosa (vidrio y hierro), que a diferencia del colonial⁵⁵, permite la utilización de ventanas a una menor distancia, sin poner en riesgo a la estructura. Asimismo, conforme a la ideología de la época en que se observa a Europa como sinónimo de desarrollo, se instó a la introducción de nuevos arquetipos como el coliseo o el teatro, a fin de evidenciar al Ecuador como un “país civilizado” (Gomezjurado, 2015, p.308).

⁵⁵ La arquitectura colonial utiliza un sistema constructivo de muros portantes, donde la carga estructural es soportada por los muros, los cuales, mientras más espesor posean, darán una mayor estabilidad.

Fue un cambio progresivo de estilo arquitectónico a lo largo de la ciudad, y en la segunda mitad del siglo XIX, se acentuó

la mayor utilización de ventanas y balcones con puertas de vidrio en las casas, a pesar de ese material tenía que ser importado. Las paredes internas estaban pintadas con murales o decoradas con papel tapiz, y los muebles, ..., eran de estilo europeo y forrados de seda. También había juegos de espejos y vitrinas o estantes de curiosidades menudas... (Gomezjurado, 2015, p.322-323)

Así, para finales de siglo, se presentó un nuevo diseño de la Casa Municipal, con una decoración aún más marcada que la anterior. Se aprecia una fuerte influencia del art nouveau y la decoración francesa, donde los ventanales se rediseñaron con una forma redondeada; los barandales de sus balcones cambiaron materialidad, de hierro a piedra para darle una mayor carga escultórica. En base a este enfoque se colocaron en el intermedio de cada ventanal detalles ornamentales, como medallones esculpidos con siluetas de rostros y la incorporación de querubines desnudos; este gesto incluso se encuentra en la parte central del edificio, en el que dos querubines sostienen al escudo de la ciudad de cada lado, encabezados por una imagen mariana. A la vez, su cornisa presenta molduras con distintos patrones (imagen 25).



Imagen 25: Casa Municipal, 1942

Fuente: Anónimo. (1942). [fotografía]. Recuperado de página social oficial del Archivo Metropolitano de Historia de Quito

Este diseño se diferenció del de sus antecesores, no solo por una mayor carga visual en lo ornamental, sino que lo alejó del sentido de conjunto con sus construcciones aledañas (imagen

26). Al igual, se acentuó la parte central de la composición, en base a un relieve que sobresale de la fachada frontal, además de un ventanal y balcón de mayor tamaño (imagen 27). De esta forma se dio más relevancia al sitio específico por donde el alcalde se comunicaría con los ciudadanos. Esta remodelación se realizó por el arquitecto Raúl María Pereira para el centenario del Primer Grito de la independencia en 1909 (Ortiz Crespo, 2004, p.24). Este edificio fue el que perduró hasta mediados del siglo XX, donde no sufrió mayores alteraciones, salvo la colocación y posterior eliminación de una estatua en el remate de la portada del edificio (imagen 28).



Imagen 26: Plaza Grande, 1920

Fuente: Anónimo. (1920). [fotografía]. Recuperado de página social oficial del Archivo Metropolitano de Historia de Quito



Imagen 27: Balcón Antiguo Palacio Municipal, 1920

Fuente: Rivadeneira, Carlos. (1922). [fotografía]. Recuperado de (Ramírez, 2013, p.66)



Imagen 28: Antigo Palacio Municipal, 1910
 Fuente: Rivadeneira, Carlos. (1910). [fotografía].
 Recuperado de Archivo Histórico Ministerio de
 Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador.

Finalmente, esta edificación se demolió en 1961 por considerarla ineficiente para las necesidades de la nueva administración (Irigoyen, 1961, 3-5). Asimismo, esto demuestra que la configuración de la Casa Municipal a lo largo del tiempo, se delimitó en base a las necesidades representacionales y simbólicas de su contexto, dejando en segundo plano una adaptación funcional. Sobre todo, cuando se hizo una gran campaña para justificar que su emplazamiento sea en este sitio emblemático, a pesar que su nueva escala requería el derrocamiento de las edificaciones existentes. Así, se manifestaron arquitectos, funcionarios de la administración municipal, entre otros; un ejemplo de este hecho, fue la elaboración del texto de Galo Irigoyen del Pozo, *El Palacio Municipal* (1961), utilizado en esta investigación⁵⁶, donde aduce que:

Nuestra intención es que este opúsculo contribuya en algo a señalar los caminos que conviene seguirse y a tornar más seguros los futuros pasos... a la obra del PALACIO MUNICIPAL de Quito, cuya importancia y necesidad comenzamos demostrando en el texto; pero no estamos seguros de que él pondrá una valla a los cinco o seis propietarios de los inmuebles afectados por la construcción..., porque el egoísmo humano es el que menos se arredra ante la razón y es fecundo en recursos insensatos (Irigoyen, 1961, p.2)

De esta manera, se priorizó a la construcción del nuevo proyecto sobre la conservación de las estructuras circundantes.

⁵⁶ Para esta temporalidad, Irigoyen ocupó el cargo de Procurador Síndico Municipal.

3.1.5 Proyecto arquitectónico y edificio del Palacio Municipal de 1970

Los motivos para la renovación de la Casa Municipal se fundamentaron en el hecho de que el edificio antiguo no contaba con el suficiente espacio para albergar a las nuevas dependencias de la administración, creadas a partir las necesidades que demandó el crecimiento de la ciudad. Además, Irigoyen apunta que existía además el inconveniente de no localizar en un solo lugar todas las oficinas necesarias para la rápida culminación de un trámite. Esto no solo causaba demoras y descontentos en los usuarios, sino pérdidas en el presupuesto municipal por los gastos en arriendos de otros establecimientos y sus respectivas adecuaciones, ya que muchas de estas eran en un inicio viviendas. Asimismo, con motivo de la asignación en 1954 de Quito como sede de la XI Conferencia de Cancilleres, el Concejo Municipal creyó necesario ir a la par de otros proyectos de modernización propuestos para este evento.

Así, en 1956 se decretó el Primer Concurso de anteproyectos del Palacio Municipal que se emplazaría en el mismo sitio que el anterior. Entre las bases que se presentaron para esta competición, cabe destacar el Art. 17º, el cual se refirió a las necesidades funcionales y formales para el nuevo proyecto, lo que determinó la composición formal de cada propuesta. Con esto, se evidencia que en un inicio existió una preocupación por mantener un estilo arquitectónico que concordara con el del entorno, además, se procuró que se reprodujeran ciertos elementos de la zona como el portal. Esta precaución predominó sobre todo en la fachada principal que se direccionaba a la Plaza Grande ya que, para las demás, se dio más libertad en cuanto al diseño.

Art. 17º- El programa Funcional con que se desarrollará el estudio de este Anteproyecto, se basará en el siguiente criterio de distribución general.

- a) Entre las calles Chile y Espejo, se establecerá un pasaje cubierto que tendrá un ancho de ocho metros y una altura interior mínima de diez metros. Este pasaje separará en dos sectores el edificio: el occidental que estará dedicado a la principal función municipal, y el oriental, cuya parte superior estará dedicada a oficinas de renta.
- b) El sector Occidental, se desarrollará del siguiente modo:
 - Una Planta de Subsuelo**, con destino de bodegas de los locales de negocios;
 - Planta Principal**, con la entrada del Municipio destacada en su importancia, y el resto de su superficie entre calles y Pasaje, distribuida para locales de negocios o almacenes, los que dispondrán en su interior de un mezanine para sus oficinas.
 - Dos Plantas Altas**, dedicadas totalmente para las siguientes Dependencias: Alcaldía, Sala de Sesiones del I. Concejo, Secretaría del Concejo, Secretaría y Salas de Comisiones, Sindicatura, Departamento de Espectáculos.

En la Planta principal se proyectará un soportal de 4 metros de ancho, a todo lo largo de la calle Venezuela.

- c) El Sector Oriental, se desarrollará del siguiente modo:

Planta Principal, y lo que sea necesario del Primer piso alto, se ocupará con los siguientes Departamentos: Auditoría, Rentas, Tesorería, Estadística, Máquinas; y, Proveeduría.

Hasta cinco Pisos Altos, se proyectarán oficinas para arriendo.

- d) La fachada principal del edificio, con frente a la Plaza de la Independencia será proyectada de modo especial, que guarde la armonía plástica con el espacio que queda a su frente, relacionando las alturas de las masas en forma adecuada.

J Ernesto Espinosa G.,

Secretario Municipal

(Irigoyen, 1961, pp.68-69)

Para esta primera etapa se presentaron 13 concursantes, cuyas propuestas tuvieron como objetivo crear un elemento innovador que conviva con el entorno antiguo. Así, según anotaciones de Irigoyen (1961), se evidencia que se siguió dos lineamientos principales. El primero, con un sentido más tradicional, se tomó elementos característicos de la arquitectura de la zona (el patio, los soportales, la pileta, las columnas, etc.), para estilizarlos de forma moderna; a la vez que se propuso un complemento de diseño moderno, para así dar una relación recíproca entre lo antiguo y lo nuevo. Así, “BIV” propuso el diseño de dos fachadas: la de la calle Venezuela que concordara con los parámetros de la Plaza Grande y la de la Guayaquil que se relacionara con la arquitectura moderna del edificio Guerrero Mora⁵⁷, además, se usó el portal cubierto como elemento de transición entre los dos ámbitos.

En segundo lugar, con una visión más cercana a lo moderno, se concibió que se expresara esta nueva edificación con los últimos adelantos arquitectónicos. De este modo, se establecieron criterios compositivos coloniales para adaptarlos a los parámetros del Estilo Internacional, donde la noción de decoración se pensó desde la naturaleza y potencial de la materialidad (piedra, hierro, vidrio). La mayoría de los proyectos se atuvieron a esta línea, como fue el caso “Think”, “X.h.L.”, “Uno”, “Juan Francisco”, “Caranqui”, etc., cuya finalidad fue crear una creación propia sin tender a la copia literal. Así predominaron las ideas de carácter moderno.

Como consecuencia, el resultado de este certamen fue desierto, ya que ninguno de los proyectos presentados cumplía con las estipulaciones anteriores, especialmente la referente a la

⁵⁷ Ver anexo 4.

congruencia con las estructuras del contorno de la plaza. A pesar de esto, se amplió los puntos de vista sobre el tipo de arquitectura para el Palacio Municipal, por lo que se destacó la contribución de los proyectos: “Benalcázar” del ingeniero Karl Kohlbecker; “Caranqui” del arquitecto Leopoldo Moreno Loo y “X.h.L.” de los arquitectos Oswaldo Muñoz Mariño, Agustín Patiño Crespo y Ramiro Pérez Martínez. Así, se buscó un modelo original que busque una interpretación moderna de su entorno histórico, con la capacidad de solucionar problemas del espacio, como los estacionamientos, para el futuro.

En vista de esta disparidad, se designó una comisión especial⁵⁸ que revisara el caso, a fin de elegir una opción de este mismo concurso y agilizar su construcción, con lo que se dispuso:

Que el anteproyecto del Palacio sea elaborado directamente por las Direcciones de Obras y Plan Regulador, aprovechando los trabajos triunfadores, con el asesoramiento y el empleo de servicios técnicos de los profesionales que intervinieron en el Concurso;

Que al confeccionar dicho anteproyecto se considere, para una segunda etapa de realización, la ampliación del edificio a toda la manzana comprendida entre las calles Venezuela, Chile, Guayaquil y Espejo, y,

Que la aprobación del anteproyecto elaborado de forma indicada, se deje al Cabildo Ampliado; pero que previamente por un período no menor de ocho días.

(Irigoyen, 1961, p.39)

Al igual que el anterior caso, estas disposiciones no fueron cumplidas, por lo que hasta 1960 no hubo ningún avance en esta obra. En ese mismo año se convocó a un segundo Concurso Internacional de Anteproyectos, el cual tuvo resultados no esperados, ya que solo se presentaron tres proyectos: “JPCC” del arquitecto Oswaldo Muñoz Mariño, “Taitico” del arquitecto Gilberto Gatto Sobral y “Atampam” del arquitecto Mario Arias Salazar. En agosto de 1961, durante la alcaldía de Julio Moreno Espinosa, se confirmó que el ganador fue Oswaldo Muñoz, pero este proyecto no se llegó a realizar por diversas problemáticas presupuestarias e ideológicas, que correspondieron con la búsqueda por una asignación de fondos por parte del Estado y la falta de

⁵⁸ La comisión se conformó por los Presidentes de las Comisiones Municipales de Obras y Plan Regulador, Director de Obras, Director de la Escuela de Arquitectura y de Urbanismo de la Universidad Central y un representante de la sociedad de Ingenieros y Arquitectos en lugar del Arq. Sixto Durán Ballén (Irigoyen, 1961, p.38).

consenso por un diseño final. Este caso se analizará con más profundidad en el siguiente capítulo.

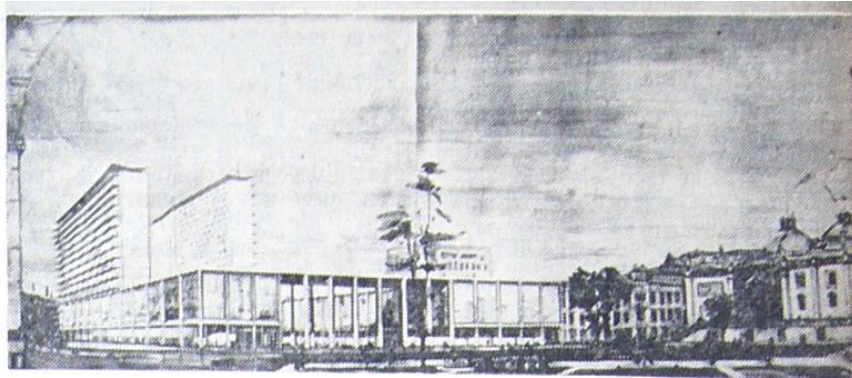


Imagen 29: Anteproyecto "Taitico", Gilberto Gatto Sobral

Fuente: (1961). [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 22 de septiembre de 1961, p.3)

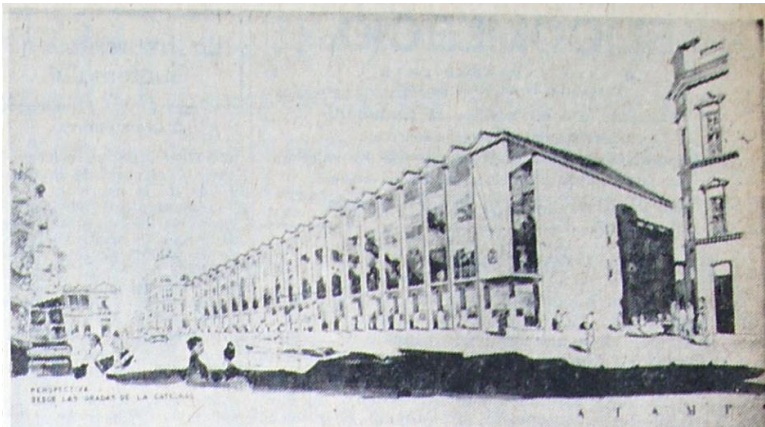


Imagen 30: Anteproyecto "Atampam", Mario Arias Salazar

Fuente: (1961). [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 22 de septiembre de 1961, p.3)

En este sentido, esta designación muestra que las autoridades municipales estuvieron prestas a que exista un cambio drástico de la arquitectura tradicional de la Casa Municipal, la cual sería reemplazada por un diseño de formas y elementos de un alto racionalismo moderno, como su volumen puro destacado por la materialidad del vidrio, además de la incorporación de estructuras de grandes alturas en su parte posterior. Así, se consideró un planteamiento a gran escala al emplear un diseño moderno en el área de toda una cuadra.

Con ello, se supuso un jurado más amplio para dar una aprobación, por lo que se agregó importancia a la opinión pública en base a la exposición de la maqueta. Más adelante este factor fue determinante para la disposición final del proyecto, ya que la población elevó su voz y no solo se rechazaron planes que ya fueron aceptados de antemano, sino que se modificó el diseño final de acuerdo a su criterio. Estas vicisitudes se ahondarán en el próximo capítulo a fin de establecer un criterio entre la disputa de lo tradicional y lo moderno.

La indecisión fue un factor constante en la realización de este programa, y no fue hasta 1969, en la alcaldía del Dr. Jaime del Castillo Álvarez, cuando se tomó la resolución de un esquema final. Así en el último informe de su mandato, consideró un logro el acuerdo para la realización del Palacio Municipal, que, con una divergencia entre la opinión pública y la oficial inmovilizó la obra durante un largo tiempo. Para Castillo, el problema radicó en que, “Todos los proyectos presentados, han sido más o menos resistidos por la Opinión Pública, las más de las veces muy pobremente orientada, cuando no francamente desorientada por los medios locales de difusión” (del Castillo, 1969, p.137). De esta forma se denota que los medios de comunicación tuvieron un papel relevante en el intercambio de juicios entre ambas partes.

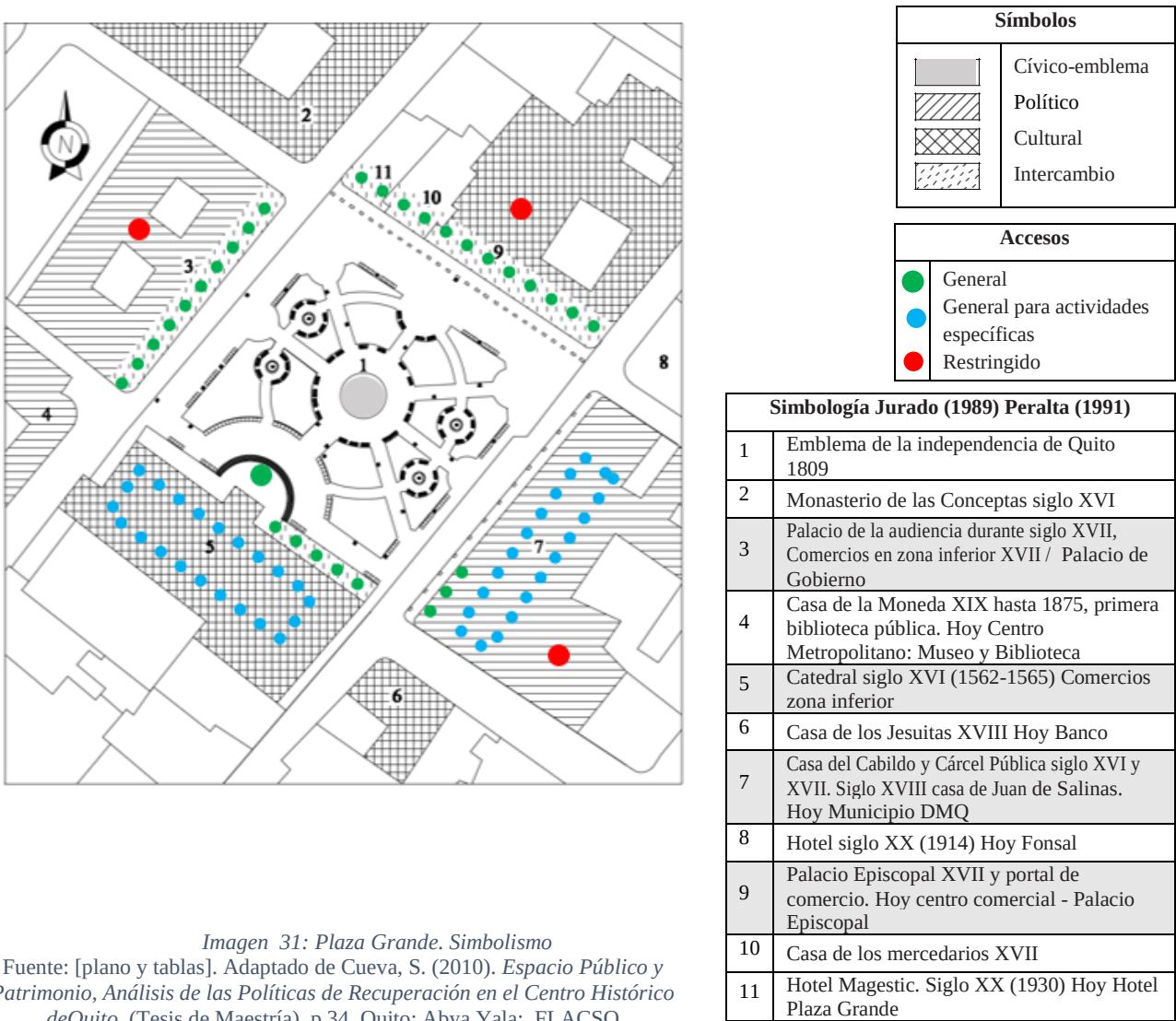
La propuesta final del proyecto estuvo a cargo de los arquitectos Diego Banderas Vela y Juan Espinosa Páez, miembros del Departamento Técnico del Municipio de Quito, junto con la asesoría de dos miembros de los Colegios de Arquitectos y de Ingenieros de Pichincha, además de la Comisión de Centro Histórico (El Comercio, 8 de abril de 1969, p.14). Este, retomó los parámetros de las bases del primer concurso, sobre todo en el respeto hacia la arquitectura circundante.

Así, se mantuvo las fachadas de las edificaciones comprendidas entre las calles Guayaquil, Chile, en el antiguo Palacio de Justicia, y Espejo, las cuales fueron restauradas. Aun así, se contempló el derrocamiento del edificio antiguo del Banco de Préstamos, en la esquina de la Guayaquil y Espejo (El Comercio, 9 de abril de 1969, p.20), que se convirtió en la actual Plaza Chica. Asimismo, se consideró la realización de una nueva estructura, donde se ubicaría el ejecutivo municipal y todo su cuerpo asesor, direccionada para la Plaza Grande. Esta, comprendió una estructura de cinco pisos útiles, que en su faz arquitectónica pretendió “integrarse al espacio urbano, haciéndose presente con una arquitectura completamente moderna, pero, guardando armonía con el cuadro idílico próximo, al respetar los lineamientos generales de esos ejemplos de arquitectura mayor que ofician de coordinantes” (del Castillo, p.137).

A pesar de que se tomaron todas estas consideraciones para rescatar un sentido estético según el agrado de la ciudadanía, es un proyecto ampliamente debatido hasta el día de hoy. A fin de entender este hecho se realizará un análisis desde la teoría de la percepción (Ley de fondo y figura, Ley de la simplicidad, Ley de la semejanza, Ley del equilibrio), a fin de evidenciar las fallas de este planteamiento que han impedido una buena relación con su entorno y usuarios.

Para esto, no solo se tomará en cuenta la fachada principal, que por igual es el elemento más criticado de la obra, sino que, tal como plantea Calduch, se reflexionará desde su naturaleza tridimensional habitable.

Para comenzar, desde la Ley de fondo y figura, como ya se planteó con anterioridad, el Palacio Municipal será comprendido como *figura*, es decir la parte en el que se enfocará el centro de atención y que se localiza y se relacionará con su *fondo*, la Plaza Grande, desde un aspecto visual (con los edificios de su entorno) y físico (con el público). A fin de tener una noción más explicativa acerca esta convivencia se propone el siguiente gráfico.



Desde un punto de vista visual, la Plaza Grande, al ser un lugar de estancia, convirtió a sus edificaciones principales en puntos de contemplación, por lo que se acentuó más su carga histórica y sensible. A pesar de esto, para el periodo de estudio, cada edificio se comportó de forma única con su medio por lo que es percibido de distinta manera, tal como se describirá a continuación:

Como ya se vio con anterioridad, el Palacio de Gobierno, ubicado al frente del Palacio Municipal se estableció como una estructura de orden oficial con un estilo neoclásico. Esta particularidad enfatizó no solo su carga simbólica, sino que lo relacionó con una funcionalidad administrativa de un alto mando. Cabe destacar que, desde sus inicios, fue un edificio que convivió con la actividad comercial en su parte inferior, lo que permitió que, a pesar de que el usuario no podía ingresar libremente a su interior, pudo establecer algún tipo de interacción (imagen 31). De esta manera, el espectador común lo distinguió como un objeto imponente pero accesible hasta cierto nivel. Desde el aspecto físico, su composición no ha tenido mayores cambios desde 1860 (imagen 32) hasta la actualidad salvo la eliminación de las escalinatas frontales y la incorporación del remate central en su composición (imagen 33).



Imagen 32: Palacio de Gobierno, 1860
Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Colección Ministerio de Cultura y Patrimonio. Recuperado de Salazar, B. (2016). *Guion Museográfico exposición Quito: Dinámicas de una ciudad andina*. Material no publicado. Museo de la Ciudad.



Imagen 33: Palacio de Gobierno, 2017
Fuente: Anónimo. (2017). [fotografía]. Recuperado de https://twitter.com/ElCiudadano_ec/status/913421165045145600

Continuando con el costado sur de la Plaza Grande, se encuentra la Catedral Metropolitana. Edificio de carácter religioso, el cual se alza como una de las principales iglesias de la ciudad, y la que representa el poder eclesiástico. Mayoritariamente mantiene una arquitectura de carácter colonial, con paredes lisas blancas con pequeños vanos como ventanas. Tiene la particularidad de poseer dos ingresos, el primero, con dirección hacia la calle García Moreno y el segundo y principal, ubicado en el centro del pretil al que se accede desde la Plaza Grande. A pesar de haber tenido varias transformaciones desde su construcción en 1545, especialmente con relación a su expansión, desde 1860 (imagen 34) guarda una semejanza cercana con el modelo que se presenta en la actualidad (imagen 36).

La diferencia más notable consiste en el cambio del diseño de su torre, la cual en los terremotos de 1859 y de 1868 tuvo severos daños (imagen 35). Así, en 1930 su estilo flamenco-madrileño, fue reemplazado por un estilo más recargado, lo que generó el disgusto en la población, comparándolo con la decoración de un pastel (Irigoyen, 1961, p.33). Asimismo, para 1950, al eliminar su estructura de lazo⁵⁹, se añadió arcos apuntados, cuyos contrafuertes pueden identificarse en la fachada de la Plaza Grande (Ortiz Crespo, 2004, p.14). Este edificio, se estableció como un símbolo cultural en la población, como una de las sedes religiosas más relevantes, donde incluso se resguardó en su interior los restos de uno de los *padres de la Patria*, Antonio José de Sucre. Así, su apreciación sobrepasa un sentido físico.



Imagen 34: Catedral de Quito, 1860

Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Colección Ministerio de Cultura y Patrimonio. Recuperado de Salazar, B. (2016). *Guion Museográfico exposición Quito: Dinámicas de una ciudad andina*. Material no publicado. Museo de la Ciudad.

⁵⁹ Sistema estructural parecido al que se encuentra en el coro de la iglesia de San Francisco, el cual consiste en piezas de madera entrelazadas entre sí por medio de empalmes que formarán figuras geométricas. Es característico del estilo mudéjar.



Imagen 35: Catedral con torre destruida, presidencia Gabriel García Moreno.

Fuente: [dibujo]. Recuperado de (El Comercio, 1 de Noviembre de 1976, p.14)



Imagen 36: Catedral de Quito, 2010

Fuente: Anónimo. (2010). [fotografía].

Recuperado de <http://miscosas-y-yo.blogspot.com/2010/12/catedral-de-quito-ecuador.html>

Al costado norte de la Plaza Grande, se presenta el Palacio Arzobispal, como centro de la arquidiócesis de Quito. Este edificio no fue diseñado en un principio para este propósito, sino que perteneció, en el siglo XVI, a una de las familias más poderosas de la época, la de Rodrigo Núñez de Bonilla. Más tarde, en el siglo XVII, pasó a ser posesión de la Compañía de Jesús, quien propuso la permuta de este lote al Cabildo eclesiástico. Así, como una de las edificaciones más recientes del conjunto de la Plaza Grande, la construcción del edificio se estableció entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII; además, la terminación de su fachada fue entre 1852 y 1920 (imagen 37). Así, al situarse dentro de esta temporalidad, tal como el Palacio de Gobierno, se tendió a un estilo neoclásico conjuntamente con una decoración ecléctica con relieves alusivos a símbolos religiosos (Ortiz Crespo, 2004, p.21). En su parte superior interior, se observa un corredor interno con columnas pareadas, y en la inferior, un corredor formado por arcos de medio punto (imagen 38).

En su relación con el público, por lo general, este edificio presentó una actividad administrativa y residencial, por lo que su ingreso fue restringido. No fue un inmueble que

sentara una base simbólica predominante, pero con el pasar del tiempo, la actividad comercial ganó espacio, y este se adaptó a ella.



Imagen 37: Palacio Arzobispal, 1860

Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Colección Ministerio de Cultura y Patrimonio. Recuperado de Salazar, B. (2016). *Guion Museográfico exposición Quito: Dinámicas de una ciudad andina*. Material no publicado. Museo de la Ciudad.



Imagen 38: Palacio Arzobispal, 2013

Fuente: Anónimo. (2013). [fotografía]. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio_Arzobispal_\(Quito_DM\)IPC](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio_Arzobispal_(Quito_DM)IPC)

Así, se determina que el nuevo Palacio Municipal, tuvo que enfrentarse a un panorama donde sus edificaciones poseían una fuerte carga histórica y simbólica, ya afianzada en el sentir de toda la población. Esto se evidenció con un profundo sentido de pertenencia hacia ellos. Asimismo, de acuerdo a la ley de similitud, al tener dos estilos neoclásicos, en relación a uno colonial, se tendió a que se asemejase más a los de mayor número. De esta forma se rescató en el nuevo diseño de 1970, el portal y la composición rítmica de las ventanas y columnas, además del color blanco y tejas que concordaban con las de todas las construcciones. Tal como se evidencia en la explicación del proyecto:

Este edificio es de concepción moderna; sin embargo, conserva el tejado para armonizar con los otros edificios con frente a la Plaza de la Independencia, Además, conserva la misma altura de las casas del sector y el portal, con frente a la calle Venezuela, con intercolumnas de seis metros de luz.

La fachada _según manifestaron los técnicos_ es de concepción austera, en hormigón blanco con ventanas rectangulares. Una gran ventana rectangular en la primera planta alta hacia el lado de la

esquina de las calles Venezuela y Espejo. En el tejado resaltan las claraboyas, ubicadas en la parte posterior de la casa, para dar luz a las oficinas y como característica especial de la arquitectura que se mantiene en el sector.

(El Comercio, 9 de abril de 1969, p.20)

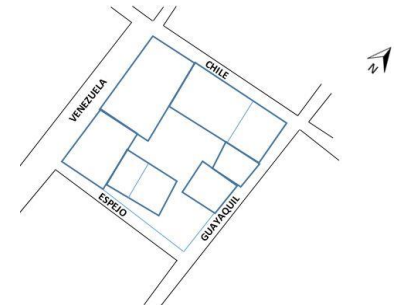
Esto, no solo se limitó a una similitud física de su entorno, sino de igual manera, la memoria y el recuerdo influyó en la disposición final, y se acrecentó con el retraso de su realización, ya que al tener un lote vacío por tanto tiempo junto a un espacio tan emblemático como la Plaza Grande, se buscó la presencia de características que poseía su antiguo edificio, como fue el caso del balcón.

...debería existir una galería central, una terraza o un balcón para que podamos conocer a nuestro Ediles, tan entusiastas por la que ha dado en llamarse casa municipal, en vez de palacio (causa del complejo de inferioridad en la concepción del proyecto) (El Comercio, 2 de julio de 1969, p.20)

Esta cita no solo evidencia el descontento por la fachada, sino que muestra el fallido intento por establecer una relación más cercana con los ciudadanos, al denominarse *Casa*, y no *Palacio*. De esta manera, su problemática no recayó en su correspondencia con el entorno, ya que solventó ese dilema con la interpretación moderna del mismo; que efectivamente no resultó en una ruptura tan drástica. Pero, no así, evidencia un problema de equilibrio en sí mismo, ya que a pesar de ser un planteamiento que conserva e incorpora a la arquitectura existente a su composición no es visto como tal. Ya que para la mayoría, el Palacio Municipal se limita a la parte moderna frontal. Tal como muestra la siguiente cita: "...se dice las fachadas, porque las dos terceras partes o sea el costado izquierdo sería una apreciable casa particular, mientras el derecho presenta las características de un edificio industrial" (El Comercio, 2 de julio de 1969, p.20).

Desde la ley del equilibrio, esto se debió a que este edificio no es visto como un todo, es decir, no existe una armonía entre sus partes por lo que se halla en constante tensión. Esto se acentuó porque sus fachadas no tienen elementos que las relacione (imagen 39), por lo que en este caso particular se tendrá que hacer su conexión por medio de un aspecto no visual, pero sensorial.

1. FACHADA FRONTAL/CALLE VENEZUELA



2. FACHADA DERECHA / CALLE CHILE



Imagen 39: Fachadas del Palacio Municipal, 2019.
Fuente: Patiño, L. (2019).
[fotografía].

3. FACHADA IZQUIERDA / CALLE ESPEJO



4. FACHADA POSTERIOR / CALLE GUAYAQUIL



Lamentablemente, este es uno de los principales problemas con el que convive hasta ahora este edificio, ya que el mecanismo para llegar a esta concepción de conjunto es la comunicación entre sus partes. En este sentido, la plazoleta Luciano Andrade Marín, tendría que ser el corazón generador del dinamismo entre sus partes. Pero, tal como indica la imagen 40, los ingresos a este sector se reducen a tres direcciones: la primera, desde la estructura de calle Venezuela, la cual a pesar de utilizar vidrio en sus puertas y ventanas para simular una continuidad visual, por lo general se encuentran cerradas, además el acceso es restringido para el público, que sin tener una necesidad administrativa en el edificio no puede recorrerlo; la segunda y la tercera, desde la calle Chile y la Plaza Chica, las cuales resultan totalmente innecesarias, ya que en la plazoleta no hay nada de interés más que un sitio de descanso (imágenes 41 y 42); lo que la hace un espacio inerte. Además, los ingresos hacia las otras secciones municipales solo pueden ser realizados desde el exterior sin que haya comunicación con el patio central interno.

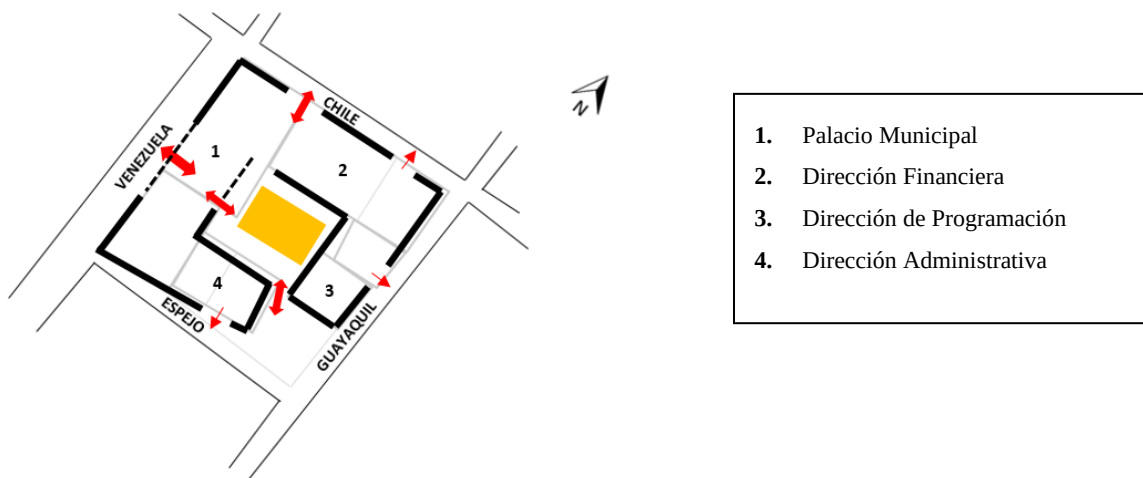


Imagen 40: Accesos del Palacio Municipal
Fuente: Elaboración Doménica Villalba



Imagen 41: Vista Patio interior del Palacio Municipal
Fuente: [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 16 de Octubre de 1976, p.13)

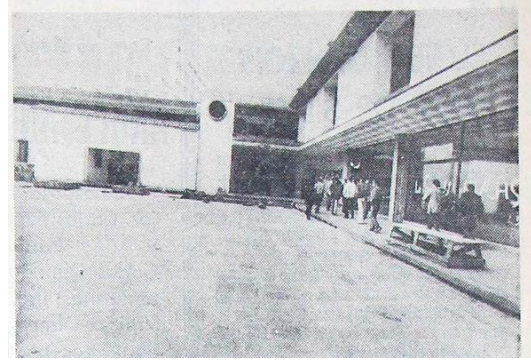


Imagen 42: Vista Patio del Palacio Municipal
Fuente: [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 5 de Marzo de 1976, p.13)

Finalmente, desde la ley de la simplicidad y en concordancia con su diagramación moderna que tiende a la simplificación de las formas, la estructura es vista como una composición horizontal rectangular (imagen 43). Esta se divide en dos secciones principales: la superior, que hace relación con a lo macizo, manteniendo una fachada sólida de hormigón con una coloración blanca y la inferior, que refiere a la transparencia, donde existen vanos de mayor tamaño y continuación, además que se prioriza el uso del vidrio. Asimismo, se mantiene un ritmo regular y simétrico similar al de las estructuras de su entorno.

Este tipo de composición en su fachada, da como resultado una sensación de monotonía ya que no existen elementos verticales que generen un punto de enfoque relevante que inste a contemplar la estructura. Del mismo modo, aun cuando se trata de enfatizar el balcón, este pasa desapercibido ya que, al igual que las ventanas, se encuentran con un bajo relieve en relación con la superficie frontal con una tonalidad más oscura. Debido a esto, se destaca el elemento superior, es decir el muro blanco, el cual se prolonga hacia la perspectiva (imagen 44).

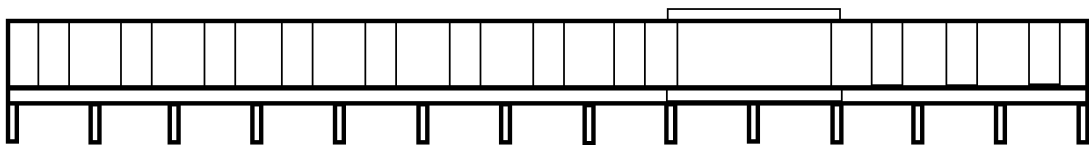


Imagen 43: Simplificación formal del Palacio Municipal
Fuente: Elaboración Doménica Villalba



Imagen 44: Vista en perspectiva Palacio Municipal

Fuente: [fotografía]. Recuperado de <http://baq-cae.ec/palacio-municipal/>

En base a este análisis, se evidenciaron las diferentes características físicas y sensoriales que condicionaron el diseño del Palacio Municipal de 1970. Al igual, dentro de los parámetros de la teoría de Gestalt, se esclareció las problemáticas perceptivas que hasta la actualidad determinan un rechazo hacia la edificación. Cabe destacar la reflexión que se generó sobre el Centro Histórico, el cual no solo se presentó como espacio de emplazamiento para esta estructura, sino que por su naturaleza ambivalente entre lo antiguo y lo moderno, dio cabida a una serie de cuestionamientos que demarcaron un cambio de conciencia respecto a la conservación del patrimonio construido y de su dinámica con los habitantes. Este, al ser el escenario donde establecieron los distintos debates para la realización de este proyecto, demarcó la naturaleza de los mismos, tal como se observará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3: TENSIONES ENTRE LA TRADICIÓN Y LO MODERNO

La proyección del Palacio Municipal, desde sus inicios, dio pie a la reflexión del estado de la arquitectura ecuatoriana, cuyo análisis se planteó desde los sectores más especializados, hasta aquellos con una simple opinión ciudadana. A lo largo del proceso de su primer planteamiento y conclusión, que se prolongó alrededor de 20 años, se manifestó una constante problemática respecto a la dinámica con el pasado. Esto convino en diferentes formas de sobrellevar la modernidad, donde se buscó una identidad arquitectónica a través de dos sentidos, uno colonial español y otro con una interpretación moderna de sus características autóctonas. De esta forma se abordará los distintos debates ideológicos que ocurrieron a lo largo de la planificación del Palacio Municipal a fin de comprender los diferentes enfoques que se dieron a lo largo de su edificación.

4.1 Debates en torno al proyecto del Palacio Municipal

4.1.1 La dinámica con el pasado y la discusión de la conservación

La demolición del antiguo Palacio Municipal⁶⁰ no solo se enfrascó en un contexto marcado por la expansión longitudinal urbana de Quito y por la nueva arquitectura, sino que también respondió a la campaña municipal por renovar lo ya construido. Este interés se dividió en dos vertientes principales: la primera, proponía una reconstrucción según tendencias actuales; y la segunda, planteaba una necesidad por retomar y conservar modelos arquitectónicos anteriores. Ambas tendencias originaron una serie de debates, sobre todo entre arquitectos y artistas; que oscilaban entre la apreciación artística colonial y la de una estética moderna internacional como símbolo de un progreso cultural. Esta discusión evidenció las diferentes dinámicas y percepciones que se tuvo con el pasado y que fueron determinantes para establecer el diseño final del proyecto municipal.

Aquellos partidarios, afines a las nuevas tendencias, expusieron la necesidad por implementar las técnicas y facilidades de los parámetros modernos, a fin de solventar las

⁶⁰ La demolición tuvo lugar durante la alcaldía de Julio Moreno Espinosa (1959-1962).

problemáticas de la ciudad en crecimiento y cuya estructura antigua era incapaz de hacerlo sin morir en el intento⁶¹. Así, bajo una constancia y resignación en el deterioro de los espacios del Centro de Quito, se propuso una planificación moderna, capaz de tener un mejor resultado en la conservación de ciertas edificaciones relevantes, de lo que sería un deterioro en conjunto. Asimismo, se criticó la falsedad en reproducir una arquitectura del pasado que no correspondía con su tiempo. Tal como se expone en este artículo:

...Es verdad que se conservan en la sección antigua de la ciudad algunos conventos coloniales que poco a poco se van convirtiendo en escuelas y edificios de oficinas sin que nadie pueda oponerse ni impedir tan práctica resolución. Los románticos admiradores del Quito antiguo solamente ruegan que los nuevos bloques de oficinas de arriendo se construyan recomendando y falsificando la Arquitectura Colonial en una forma que no tiene nada de Arquitectura y menos de Colonial.

Por lo tanto, debemos desechar definitivamente la idea de mantener una ciudad entera en una época diferente de la que ella vive ahora. Pensemos únicamente en conservar unas pocas obras de Arquitectura y Urbanismo dignas de ser conservadas, restauremos algún monumento antiguo un poco derruido, dejémonos de “remodelaciones” contradictorias (echar abajo un edificio para construir una imitación del mismo).

Por Arq. Carlos Maldonado P. – Quito, Diciembre de 1958

(El Comercio, 13 de Enero de 1959, p.14)

La crítica hacia esta mentira⁶² arquitectónica, correspondió con la búsqueda de una originalidad en la arquitectura local. Esta inquietud ya se presentó desde inicios de los años cincuenta, como se muestra en el diario *El Sol*, el artista Leonardo Tejada, al criticar una obra del arquitecto Karl Kohn⁶³, donde Tejada exaltó la capacidad de la arquitectura moderna por compaginar valores estéticos y funcionales en su producto final. Con ello, mostró su preocupación por el direccionamiento de nuestra arquitectura, que, para él, se limitaba a un

⁶¹ Esto se evidenció en la modificación de diferentes plazas para el emplazamiento de estacionamientos, además de la modificación interna de los edificios, manteniendo únicamente la fachada (El Comercio, 13 de Enero de 1959, p.14). Asimismo, en el ansia por el cambio y restructuración vial de las calles del casco antiguo, que provocaban una inconformidad en los ciudadanos por no ser capaces de aliviar el congestionamiento vehicular (Revista Vistazo, agosto 1971, p.42).

⁶² Se determina como una mentira arquitectónica, ya que es algo ajeno que no corresponde con la verdad de su tiempo.

⁶³ Karl Kohn (1894, Praga -1979, Quito), arquitecto, diseñador y artista checo que se radicó en el Ecuador en 1939, luego de huir del régimen nazi.

interés por el aspecto exterior en fachada, dejando en segundo plano a la composición espacial (El Sol, 4 de Febrero de 1951, p.4). Esta apreciación evolucionó en la necesidad por identificar a la arquitectura nacional-local, para así tener una interpretación moderna de la misma. Entonces, los arquitectos de la época buscaron salir de un paradigma de reproducción y emprender la construcción de una nueva tendencia. La justificación de tal acto se basó en que, a diferencia de las artes, la arquitectura no tenía una esencia propia.

Por otro lado, aquellos con un apego más arraigado hacia el pasado, encontraban en la arquitectura colonial a la esencia del sentido de reconocimiento identitario mismo. De esta manera, se instó a la conservación de la imagen de la ciudad antigua, por lo que las nuevas edificaciones dentro de este espacio, tendrían que poseer las mismas cualidades estilísticas de modelos anteriores, además de no afectar la naturaleza artística y colonial de las construcciones ya existentes. Dentro de tal ámbito renovador, varias voces se alzaron en pos de la defensa del *Quito antiguo*, denunciando a las nuevas construcciones que no cumplían con estas disposiciones y concientizando al público sobre la importancia histórica del mismo. Así en la conferencia realizada en la sala Capitular de San Agustín por Alfredo Llerena, se planteó:

La ciudad colonial, a la que tanto se elogia con justicia, está caminando hacia su liquidación en lo que atañe a su fisonomía antigua. Si no hay una fuerza que detenga la destrucción, pronto Quito colonial será sólo de Historia, como ha sucedido con otras urbes de América Latina.

No se entienda lo dicho como que somos enemigos de la arquitectura moderna...Lo único que pedimos es no mezclar las épocas, no destruir lo pasado para reemplazarlo con lo representativo de la época actual. A pretexto de modernizar, gentes esnobistas, sin conciencia de lo histórico destruyeron partes esenciales de los templos para sustituirlos con disparates.

(El Comercio, 17 de Marzo de 1959, p. 16)

Un caso en particular que reflejó al movimiento conservacionista arquitectónico fue la acusación hacia la ampliación del edificio de la comunidad de San Carlos de las Hijas de la Caridad en el año de 1959, cuya estructura ocultaba las torres de San Francisco. En este caso particular, se ordenó la suspensión y derrocamiento de la obra con el fin de salvaguardar el paisaje arquitectónico colonial. Finalmente se apuntó que parte de esta obra no fue aprobada por

Obras Públicas, denotando una ilegalidad en la misma⁶⁴ y así se evidenció la falta de control institucional dentro de estos espacios para construcciones nuevas o modificaciones, donde:

...diariamente en la ciudad se cometen infracciones y hasta violaciones que quedan impunes de las disposiciones sobre construcciones y edificaciones. Muchas se inician sin ningún permiso y cuando el caso está consumado difícilmente puede ordenarse la demolición de lo hecho (El Comercio, 19 de Febrero de 1959, p.4).

Sumando a esta confrontación, tanto conservacionistas como modernistas denunciaron la reproducción y uso de estilos de sus contrapartes. Siendo los primeros, los modernistas, culpados por una falta de personalidad al limitarse a seguir los lineamientos propuestos por el estilo internacional que no representaba ninguna consideración al contexto local. Mientras que los segundos, los conservacionistas, se los acusó de una falta de conocimiento de su entorno arquitectónico presente porque afirmaban que la arquitectura propia correspondía a aquella hecha en el periodo colonial; es decir, se les calificó de tener una concepción errónea de que todas las construcciones del Centro Histórico correspondían a las de esta temporalidad⁶⁵.

Los modernistas remarcaron que la presencia de estas edificaciones era considerablemente menor a aquellas producidas en tiempos posteriores como las de estilo republicano o las de principios de siglo XX, además que sus composiciones eran totalmente copias de los europeos, marcando una inexistencia de originalidad. Del mismo modo, los conservacionistas replicaron con la importancia del valor turístico de esta zona, a lo que los renovadores implicaron que la única razón para conservar este espacio radicaba en el interés por dejar elementos *exóticos* que atraigan al público. Estos ámbitos de discusión fueron ejes centrales en los debates con respecto a la propuesta del Palacio Municipal, y como ejemplo se puede mencionar al siguiente fragmento:

...este Nacionalismo miope no se ha referido únicamente a los "subdesarrollados" habitantes de nuestro campo y de nuestra selva, sino también a la Arquitectura de nuestra ciudad de Quito. Otros expertos parecidos lanzan a cada momento la consabida frase: ¡No toquen a Quito!, ¿Por

⁶⁴ La información de este suceso se encuentra en: (El Comercio, 18 de Febrero de 1959, p.5); (El Comercio, 19 de Febrero de 1959, p.11); (El Comercio, 22 de Febrero de 1959, p.9)

⁶⁵ Este juicio era por lo general compartido por personas que no tenían un profundo conocimiento arquitectónico, por lo que se presentó como argumento en opiniones de ciudadanos comunes. Además de se denominó a este sector como "Quito Colonial", confundiendo aún más su concepción.

qué? Porque Quito no es una ciudad como las otras sino un "Relicario del Arte" lleno de ruinas coloniales en las cuales debe vivir la mayor parte de su población para atraer al turismo". Es decir que, si aquí en Quito se construyen casa como en Nueva York o en París se pierde la atracción turística. Hay que construir cosas "coloniales", remedos y falsificaciones de las mismas ruinas, por cuanto eso es lo diferente, y naturalmente la Arquitectura moderna, confortable, económica y sencilla no sirve para atraer turistas sino sólo para brindar comodidades a la gente (El Comercio, 26 de Septiembre de 1961, p.14).

Con esto, se puede observar que las propuestas modernistas daban gran importancia a las innovaciones arquitectónicas de gran calidad y que podrían tener una igual aceptación extranjera que obras emblemáticas de otros países. En contraparte, aquellos defensores de la destrucción de la ciudad antigua, mantuvieron que esta zona era elemental para dar carácter y personalidad a Quito, haciendo que crezca el interés por su visita; además, que nadie se iba a interesar por venir a ver rascacielos (El Comercio, 15 de Septiembre de 1961, p.4). Esta proyección turística fue elemental para la institucionalización de un programa conservacionista.

De acuerdo a estos planteamientos es claro que existieron diferentes formas de percibir y apreciar el pasado, lo que determinó distintas maneras de vivir la modernidad. Asimismo, se encuentra una similitud con el proceso modernizador arquitectónico latinoamericano propuesto por Echeverría, en el que se señala la decisión de optar por encontrar una identidad nacional, que en su mayoría se refirió a un origen español. En especial, el valor del Palacio Municipal, como evidencia edificada del pasado, poseía un fuerte reconocimiento histórico y estético dentro de la población nacional y extranjera. Como consecuencia de estas perspectivas contrarias, se generó una serie de cuestionamientos sobre el rumbo del Centro Histórico, donde se contempló su futuro como "objeto de contemplación o instrumento de uso" (El Comercio, 7 de Enero de 1964, p.19). Así, una visión dinámica con una estática del tiempo y de la historia afrontaron criterios para poder responder a la pregunta: ¿Qué se debe conservar?

Con respecto al proyecto correspondiente al Palacio Municipal, se demostró que, en un inicio, a pesar de tener como condición una cuadra llena con edificaciones antiguas de carácter privado y público, no existió una conciencia conservadora para ninguna de ellas. Sobre todo, para el caso de su misma edificación, que fue calificada peyorativamente por su estado de vetustez y total incompatibilidad con las nuevas necesidades administrativas, lo cual conllevó a su demolición inevitable y –en aquel entonces- indisputable.

A fin de priorizar la rápida re-construcción de aquella cuadra aledaña al Palacio Municipal, el poder legislativo concedió una serie de facilidades para formar una alianza estatal y facilitar los procedimientos burocráticos. Con esto, se declaró a los edificios aledaños⁶⁶ como edificaciones de utilidad pública, con el fin de encarrilar la expropiación y posterior derrocamiento de las mismas. Es así que se asignó la emisión de 45 millones de sucres en bonos para la reconstrucción, además de eliminar el pago de impuestos a la importación de materiales. Estas medidas estaban acompañadas por el condicionante de mantener un estilo arquitectónico acorde al del centro de la ciudad (El Comercio, 21 de Agosto de 1959, p. 11). De esta forma, el único obstáculo restante para los reformistas fue conseguir fondos para el financiamiento de las obras.

La demolición de la Antigua Casa Municipal se llevó a cabo en el año de 1960 (imagen 45), suceso que, según fuentes revisadas, no causó una reacción airada de la población como cuando se debatió sobre la propuesta de Oswaldo Muñoz Mariño. Sin embargo, poco tiempo después de haber concluido con la demolición se llegó a reconocer el error de haber derrocado al edificio sin una mayor reflexión con respecto a la estructura o a las propuestas de remodelación. Tal como se observa en la caricatura (imagen 46), se ironizó el actuar de la municipalidad donde en su afán por construir un nuevo edificio no dejó más que un espacio vacío que se conservó por mucho tiempo. Así, se observó que las iniciativas conservacionistas beneficiaron, en su mayoría, a edificios de naturaleza religiosa e institucional, pero que se dejó en su segundo plano a las viviendas y otros edificios coloniales de menor importancia.

⁶⁶ Estas construcciones son N° 1011 de la calle Chile, perteneciente a los señores Francisco Mercedes, Carolina, María Teresa Monserrat Dalmaud Llopart; N°975 de la carrera Guayaquil, de propiedad del señor Francisco Dalmau y señora Carmen Cabana; N° 933 de la carrera Guayaquil, perteneciente a la señora María Antonia León Larrea; N° 936 de la calle Espejo, perteneciente a los señores Edmundo y Nicanor Muller Miranda; N° 858 de la carrera Venezuela, propiedad del señor Manuel Bonifaz Panizo; y, 872 de la calle Venezuela, perteneciente a los sucesores de la señora Leonor Heredia Bustamante (El Comercio, 17 de Diciembre de 1959).



Imagen 45: Derrocamiento del antiguo edificio municipal luego de expropiarse los lotes aledaños, 1960s

Fuente: Mejía, Luis. (1960s). [fotografía]. Recuperado de página web oficial del Archivo Histórico de la Ciudad



Imagen 46: La "antigua" Plaza Grande

Fuente: Asdrúbal (1964). [caricatura]. Recuperado de (El Comercio, 10 de Diciembre de 1964, p.4)

4.2 Concurso de diseño del Palacio Municipal: propuestas rechazadas y posturas críticas al proyecto ganador de Oswaldo Muñoz Mariño

Oswaldo Muñoz Mariño, fue un arquitecto ecuatoriano que se formó en la escuela mexicana de arquitectura. De esta manera, compartió los principios teóricos sobre la adaptación de elementos significativos autóctonos (arte, materialidad, formas, etc.) a una perspectiva formal moderna del Estilo Internacional. Su trabajo arquitectónico tuvo una gran relevancia dentro de México, pero sus obras fueron relativamente desconocidas en su país natal donde se destacó por su labor como acuarelista. La preocupación central en su obra fue la de la inserción del objeto arquitectónico moderno dentro de la ciudad creando formas que generen un diálogo entre lo existente y lo nuevo (Andrade García; Benavides Álvarez, Coronel Brassea y Pozo García, 2018, p. 456).

El proyecto de reforma elaborado por el arquitecto Oswaldo Muñoz Mariño, no solo se caracterizó por ser el ganador del Segundo Concurso para el diseño del Palacio Municipal, sino que jugó un rol importante en el marco de la discusión y reflexión con respecto al cambio de la arquitectura quiteña. Asimismo, esta iniciativa consideró la reubicación del emplazamiento y el uso del espacio circundante; es decir, del Centro Histórico. Para Muñoz Mariño, en el casco

colonial convivían dos sentidos arquitectónicos opuestos, su renovación como ciudad moderna proyectada hacia el futuro y la conservación de unas edificaciones con un bagaje histórico con connotación nacional. Asimismo, su proceso de presentación al público y aprobación, mostró la complejidad de la lucha de opiniones y poderes para promover o refutar un proyecto público que sería la representación simbólica de la municipalidad. Este modelo ucrónico⁶⁷, ofreció una posible interpretación moderna adaptado al entorno tradicional de la Plaza Grande.

En un aspecto formal, según palabras de su autor, el proyecto resultante se determinó por una solución simétrica a la Plaza Grande acorde a los ejes definidos por el atrio de la Catedral, el pórtico de Carondelet en el centro y la fachada del Palacio de Gobierno rematados en su cruce con el monumento a la Independencia. Se conformó de tres volúmenes de diferentes alturas (imagen 47). El primero, ubicado en dirección a la calle Venezuela, mantendría una elevación similar a las estructuras del entorno de la plaza (3 pisos); el segundo, adyacente a la calle Espejo, tendría una reducción en su superficie pero con un desarrollo en altura (18 pisos, 4 subterráneos); y el tercero, en el lado izquierdo junto a la calle Chile, de una altura intermedia (El Comercio, 20 de Septiembre de 1961, p.10).

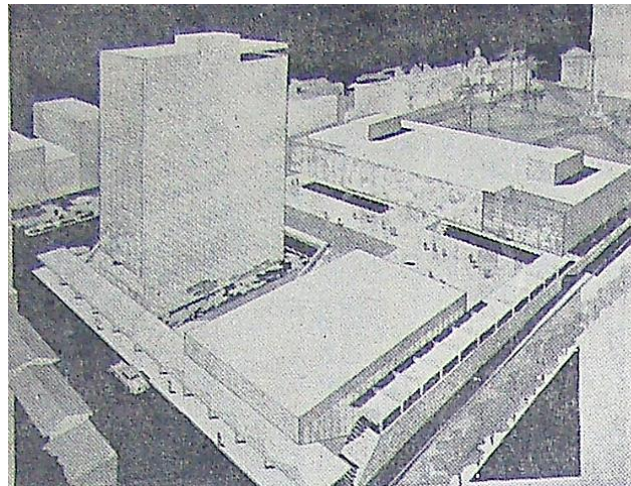


Imagen 47: Plano de Perspectiva de la parte posterior del Palacio Municipal "JPCC", Oswaldo Muñoz Mariño
Fuente: Pérez, José [fotografía]. Recuperado de El Palacio Municipal debería ser el símbolo de quiteñidad. (29 de Agosto de 1961). El Comercio, p.12

⁶⁷ Este término se lo retoma de la investigación realizada por la clase optativa “Análisis y Crítica de la Arquitectura Ecuatoriana” de la Facultad de Arquitectura de la PUCE, que hace referencia a un hecho que pudo ser pero que no fue.

De acuerdo a una interpretación de la nueva materialidad y el espacio, se utilizó el cristal tipo espejo ahumados y una composición espacial basada en la planta libre; de esta forma no habría una limitación visual tácita. Con esta concepción, su edificio principal se elevaba sobre dos apoyos para crear una continuación de la Plaza Grande, que confluía en el patio de las ceremonias, el cual estaría delimitado por pórticos laterales. Dicho de otro modo, se interpretó la composición del patio central de la arquitectura española, dentro de un sentido moderno (imágenes 48 y 49).

De la misma manera, el uso del cristal permitiría una proyección del reflejo de su entorno en sus propias fachadas que crearían un mural vivo y que matizaría la luz interior para así crear una superficie lisa (El Comercio, 20 de Septiembre de 1961, p.10). La finalidad de tal edificación era la de crear un símbolo o hito que se acople fácilmente a la memoria visual, es decir una forma fácilmente identificable y que represente el carácter de la ciudad.

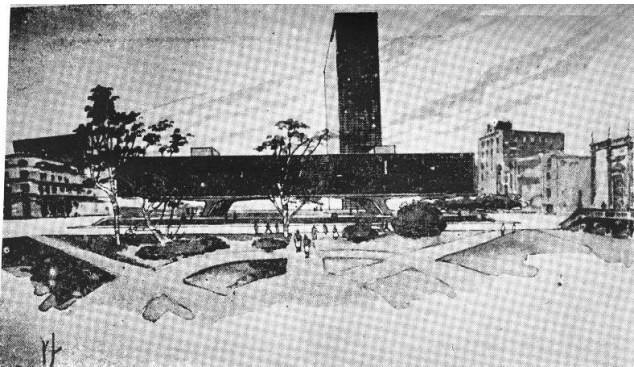


Imagen 48: Vista Frontal del Palacio Municipal, JPCC
Fuente: (1961). [fotografía]. Recuperado de página web oficial del Archivo Histórico de la Ciudad

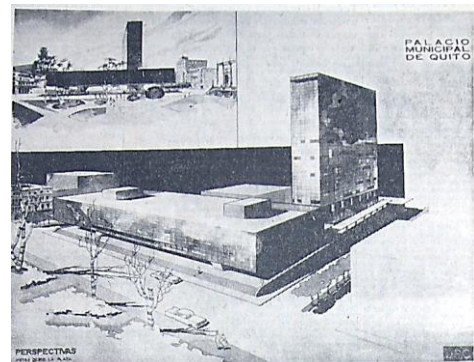


Imagen 49: Plano de perspectiva frontal del Proyecto JPCC, 1961
Fuente: [fotografía]. Recuperado de Arquitecto O. Muñoz M. explicó anteproyecto de Palacio Municipal. (20 de Septiembre de 1961). El Comercio, p.1

La difusión del proceso de selección del concurso y del proyecto ganador fue relativamente débil ya que muchos de los ciudadanos desconocían por completo del concurso y de la propuesta seleccionada. Esta falta de relación con el público causó un rechazo al mismo, alegando que “será un edificio gigante, una “mole” que contrastará grandemente con la armonía actual del sector” (El Comercio, 5 de Septiembre de 1961, p.14). Además, se acusó que la aplicación de una pobre y fría técnica, denominada como *yankee*, dentro del Centro de Quito

sería un atentado contra la estética, lo histórico y la herencia familiar de los quiteños que se debía conservar con orgullo. Así, para el público, el diseño de Muñoz Mariño no solo era discordante con su entorno, sino que no cumpliría con la representación de los ciudadanos que optaban por los significados de un estilo colonial (El Comercio, 29 de Agosto de 1961, p.12).

Se organizó una reunión en la Casa de la Cultura para que el arquitecto Muñoz Mariño exponga una explicación y resolviera las diversas dudas sobre su diseño, y para que así, con una información más completa, la población emita un juicio de valor basado en el diálogo. En el discurso introductorio a esta conferencia el alcalde, Dr. Julio Moreno Espinosa, presentó al anteproyecto como un diseño que guardaba la tradición heroica y artística de la ciudad, pero dando paso al progreso. Asimismo, el presidente de la Casa de la Cultura, Dr. Benjamín Carrión, expuso que su institución daba el espacio pertinente para desarrollar una nueva concepción de arte, música y letras, guardando la tradición. Con lo que felicitó el accionar del municipio, ya que en materia de arquitectura el país no manifestaba un signo relevante, limitándose a una copia de lo extranjero.

En otras palabras, tanto el alcalde como el presidente de la Casa de la Cultura, defendieron el previo diseño elaborado por Muñoz Mariño pues retomaba un origen que se refería a las fuentes griegas y españolas que influenciaron al estilo colonial (El Comercio, 20 de Septiembre de 1961, pp.1, 10). Asimismo, se refleja el carácter ambiguo de los discursos donde lo moderno, entendido hacia el progreso, no puede alejarse de la tradición.

A partir de este punto, las opiniones de apoyo o rechazo hacia el empleo de un estilo moderno para el diseño del nuevo palacio y su emplazamiento se incrementaron y desembocaron en dos tendencias definidas. Por un lado, aquellos con un simple pensamiento ciudadano y; por otro, los que tenían una formación o conocimientos más profundos sobre la temática y la arquitectura. Para ambos grupos, los medios impresos fueron el espacio más importante por el cual se podían transmitir sus ideas. Así, la discusión de opiniones se centró en el diario El Comercio porque era uno de los más relevantes de la ciudad y porque publicó artículos de opinión para ambos bandos.

Un momento notable para el primer caso, fue la realización de una encuesta a los ciudadanos sobre este tema⁶⁸. Los resultados demostraron la preferencia general por el modelo moderno de Muñoz Mariño, de parte de los jóvenes. Así, en la siguiente publicación se muestran los comentarios de tres hombres y una mujer de diferentes edades y profesiones:

EFREN BARREZUETA. - Nacido en Machala, residente en Quito, durante 20 años. Tiene 60 años de edad, casado, trabaja en el departamento de finanzas del Diario del Ecuador.

- ¿Cuál es su opinión sobre el proyecto para el nuevo Palacio Municipal?
- Mi opinión es que se construya con cualquier proyecto, aunque debo indicar que el presentado por el Arq. Muñoz Mariño me gusta mucho. Ojalá se construya de acuerdo con ese proyecto, pero pronto.
- ¿Cree que el edificio debe tener líneas modernistas?
- Sí debe tener, porque debemos estar de acuerdo con la evolución del tiempo.
- ¿Insinúa alguna modificación en el proyecto triunfador en el concurso?
- Como no entiendo de la técnica arquitectónica, no puedo opinar en esa materia.

PEDRO GÓMEZ. - Quiteño, de 48 años, casado, de profesión militar con el grado de Cabo Segundo en la Academia de Guerra.

- Creo que no conviene construir de acuerdo a ese proyecto. No habría razón para que en el centro de la ciudad, donde se guardan verdaderas reliquias, se quiera hacer un edificio que no guardaría relación con la Plaza de la Independencia.
- Entonces, ¿está de acuerdo en que el edificio tiene que ser de estilo antiguo?
- Naturalmente. En vez de dañar la Plaza Grande hay que tratar de hacerla más atractiva y esto se consigue unificando los tipos de construcción.
- ¿Cree que resultaría mejor reconstruir el antiguo Palacio?
- Sí, claro, yo creo que sería un adorno para Quito.

MERCEDES MOSCOSO - Quiteña, 55 años de edad, casada, trabaja como cajonera en el Portal de la calle Venezuela.

- ¿Qué le parece el proyecto triunfador en el concurso para construir el Palacio Municipal?
- No me gusta. Según lo que vi, ese edificio que quieren hacer, dañaría totalmente la Plaza de la Independencia, que es tan bonita.
- ¿Usted piensa que el edificio debe construirse con líneas modernas o con sentido antiguo?
- Yo creo que debe hacerse con líneas modernas, pero en este caso ese edificio no quedaría bien.

⁶⁸ A pesar de esta tentativa por mostrar los comentarios de las personas interesadas, *El Comercio*, publicó una sola vez dicha encuesta, la cual estuvo condicionada de acuerdo al interés del público.

- ¿Qué le gustaría, entonces?
- Que se haga un bonito edificio y que tenga portales.

LUIS J. TORRES- Quiteño, 18 años de edad, soltero, ingresa este año a la Universidad, a la Facultad de Arquitectura.

- ¿Qué opina sobre el proyecto del Arq. Muñoz Mariño, para la construcción del Palacio Municipal?
- Me parece un gran proyecto, es muy bonito, yo creo que es ésa la arquitectura que Quito necesita.
- ¿Está de acuerdo en que el edificio debe construirse con líneas modernistas?
- Claro que debe ser así, pues necesitamos construir de acuerdo al tiempo en que vivimos, pero asimismo guardando lo que en verdad vale.
- ¿Cree que debe hacerse alguna añadidura en el proyecto?
- No entiendo mucho todavía en este sentido, pero creo que la gran capacidad del arquitecto ha permitido que se haga un proyecto completo.

(El Comercio, 24 de Septiembre de 1961, p.5)

Aquellos con una opinión a favor, Efrén Barrezueta y Luis J. Torres, mantienen una similitud de no tener un apego tan grande al pasado. El primero, es alguien que llegó a Quito desde provincia por lo no tendrá una misma concepción a la de un oriundo; mientras que el segundo, con una mentalidad joven y sobre todo con ánimo de comenzar una carrera en Arquitectura está presto a experimentar con las nuevas tendencias de su interés. Por otro lado, los que están en contra, Pedro Gómez y Mercedes Moscoso, concuerdan en la existencia de ciertos elementos que han perdurado en el tiempo y que vale la pena conservar. Así, Pedro Gómez, con una formación militar tradicionalista, enfatiza importancia de la antigüedad de la ciudad, en cambio, Mercedes Moscoso, a pesar de estar de acuerdo con el uso de líneas modernas en otras edificaciones, plantea la importancia de preservar el componente del portal, no solo como característica relevante de la arquitectura local, sino como espacio donde generacionalmente se han situado las cajoneras, con alusión a la cotidianidad y oficios en la ciudad.

Las voces que se levantaron desde un ámbito intelectual, se caracterizaron por tener una especialización en la teoría y técnica de campos como la Arquitectura, Ingeniería, Historia o Arte. Así, con un criterio formado se plantearon defender a un sector de la ciudad con un bagaje histórico importante, o por otro lado, para esclarecer nociones preconcebidas a fin de aceptar un cambio arquitectónico.

4.2.1 Opiniones en contra: voces entre la tradición y la originalidad nacional

Una de las principales problemáticas que se alzó contra la construcción del proyecto de Muñoz Mariño, como se vio con anterioridad, fue categorizar al proyecto como una muestra de la falta de identidad nacional y del auto reconocimiento de la arquitectura moderna ecuatoriana. Se calificó a este diseño como una simple aplicación de estipulaciones internacionales que obviaba las particularidades que la definían como propia a la región. A esto, se tomó como ejemplo la escuela mexicana o la brasileña, quienes supieron retomar elementos significativos de su entorno para acoplar los nuevos parámetros. Así, se instó a la consideración de la tradición artística y constructiva colonial para realizar un desarrollo arquitectónico similar (El Comercio, 21 de Febrero de 1961, p.14).

Junto a este pensamiento, la forma arquitectónica del Palacio Municipal propuesta por Muñoz Mariño fue percibida como extraña a su entorno. Además, se señaló que sobresaldría con respecto a la arquitectura pre-existente, debido a que al edificio de 14 pisos, su fachada de cristal desfiguraría la imagen de la Plaza de la Independencia (El Comercio, 15 de Septiembre de 1961, p.4). Se denotó que su propuesta, de continuación espacial y concordancia en altura, no era suficiente para establecer una armonía con el ambiente circundante, ya que no conservaba una personalidad y atmósfera del modelo anterior. Es así, que necesitaba el uso de la remembranza de símbolos de la arquitectura pasada, sea que esta fuera verdadera o no, que no fueran incorporados por un simple reflejo, sino como integrante formal del mismo. Esta falta de criterio compositivo se atribuyó a los errores cometidos por la institución en el planteamiento y organización de ambos concursos, lo que conllevó a que en el primer concurso se presentaran propuestas ajenas a los requerimientos teniendo un resultado desierto (El Comercio, 14 de Noviembre de 1961, p.13).

Uno de los personajes que se manifestó con más ahínco para evitar su emplazamiento en el Centro de Quito, fue José Gabriel Navarro (1881-1965), intelectual considerado como el primer Historiador del Arte en el Ecuador. Fundamentó su opinión haciendo alusión al buen gusto y sentido artístico. En base a esto, remarcó que limitarse a un entendimiento científico para la realización de un proyecto arquitectónico, propio del movimiento moderno, no daría como resultado un producto capaz de satisfacer tanto un ámbito estético como funcional. Al igual, acusó al Municipio por no hacer partícipe a los ciudadanos del proceso de selección en el

Segundo Concurso, donde, además del retraso de su resolución⁶⁹, no existió una exposición de todas las propuestas, limitándose a que cuando hubo un ganador simplemente se publicó una fotografía en el periódico, sin mayor explicación (El Comercio, 17 de Septiembre de 1961, p.7)

Para él, se necesitó alcanzar el logro del arte, que aun cuando se inspiró en el culto a la tradición, no excluyó a las nuevas expresiones modernas y las condiciones del artista. Navarro, hizo referencia al discurso de Vásquez Mella, quien afirmó que la tradición y el progreso eran similares, ya que no puede existir uno sin el otro, por lo que “no hay progreso sin tradición que la continúe, ni tradición sin progreso que la origine” (El Comercio, 1 de Octubre de 1961, p.7). Así, él consideraba que el arquitecto y urbanista tendría que configurar su espacio en base a las exigencias de la vida moderna, sin que por eso se prive del sello característico de la ciudad tradicional. Es decir, no se plantea una imitación exacta de un modelo antiguo, sino que se retome una lógica o rasgos compositivos que reflejen una arquitectura *típica* de cada región.

De esta forma el historiador estableció que la arquitectura local debería mirar hacia la tradición española, sobre todo porque Quito nació como ciudad con estos parámetros desde la colonia. Así, realizó una serie de publicaciones con el nombre “Existe un arte arquitectónico quiteño”, donde profundizó los orígenes de la arquitectura civil y cuestiones técnicas de la misma. Así convino que la composición básica de la casa quiteña (patios, pórticos y galerías superpuestas) provenía del diseño conventual, por lo que el estudio de la arquitectura religiosa era importante para comprender la misma. Al igual, la materialidad característica fue la piedra, el ladrillo, la teja y la madera. (El Comercio, 15 de Octubre de 1961, p.7). Asimismo, se denotó la importancia del patio como elemento principal de este arquetipo. Tal como se observa en la siguiente cita:

Se dice que, preguntado un colono del siglo XVI por el arquitecto o el albañil que iba a construirle la casa, sobre las peculiaridades que desearía en el edificio, le respondió: "Hacedme un gran patio y, si queda sitio, las habitaciones" (El Comercio, 22 de Octubre de 1961, p. 6,7)

A pesar de estas críticas, la principal preocupación no fue que se construya el Palacio Municipal con el diseño de Oswaldo Muñoz Mariño, ya que no se negó su belleza y el trabajo en

⁶⁹ Después del cierre del Concurso el 4 de Diciembre de 1960, el jurado calificador se demoró más de seis meses en dar su veredicto.

la planeación, sino que fue su sitio de emplazamiento. Se demarcó que era preferible un diseño así en la parte moderna de la ciudad, además que la misma tenía la plena capacidad para poder extenderse sin afectar al Centro Histórico. Así:

quedará como una muestra de la época en que se levantó el Nuevo Ayuntamiento, porque allí no se exigen las condiciones de ambiente y de medio social que se muestran en la Plaza Mayor. Y eso sin necesidad de recurrir a las tonterías del llamado estilo colonial (El Comercio, 24 de septiembre de 1961, p, 6, 8).

Al igual, se instó a que el municipio aclare su política urbana, sobre todo al cuestionarse qué era lo más propicio conservar, donde se amplió su concepción al conjunto urbano en vez de solo a ciertas edificaciones como las iglesias. Sobre todo frente a formación arquitectónica que se basó en un desprecio al pasado.

4.2.2 Opiniones a favor: en búsqueda de una arquitectura original de su tiempo

En defensa a las críticas hacia el diseño de Muñoz Mariño, se acusó de la incoherencia del argumento conservacionista de dejar al espacio del Centro Histórico estático, sin cambio alguno. Siendo que existe una obligación de una ciudad a adaptarse a las necesidades de sus habitantes; sin considerar que con anterioridad ya habría existido varios cambios en esta zona por la misma razón.

Ha habido que cerrar aquellas, rellenar las quebradas, pavimentar con asfalto las calles, reparar y ampliar balcones y ventanas. El colorido típico de Quito no residía ni reside en esos aspectos negativos sino en lo positivo de la arquitectura colonial religiosa.

Nuestra Plaza Grande no dejará de ser sitio de recordación nacional porque los edificios que la circunden dejen de ser viejos.

(El Comercio, 28 de Septiembre de 1961, p. 4)

Asimismo, se consideró que reproducir fielmente una arquitectura pasada o de *estilo colonial quiteño*⁷⁰, a fin de crear una armonía con el entorno, no era la mejor solución, sino que

⁷⁰ Esta categoría estaba en duda, ya que era un modelo español replicado en todas las ciudades coloniales por lo que ni tenía una característica propia.

por el contrario se reflexionó que la mejor manera de rescatar un pasado, sería en valorizar la composición, materialidad y adaptabilidad a la topografía que el mismo, para así establecer una serie de relaciones que permitan un acoplamiento de un modelo reciente con lo antiguo (El Comercio, 17 de Septiembre de 1961, p.4). De esta manera la estimación de esta edificación sería mucho mayor, sobre todo no recaería en el aburrimiento de la repetición, siendo así que ganaría una propia personalidad. Se justificó este sentido haciendo referencia a la segunda parte de la Carta de Atenas (1933), titulada Crítico estado actual de las ciudades, que planteó:

El empleo de estilos del pasado, bajo el pretexto de estética, en construcciones nuevas erigidas en zonas históricas, tiene consecuencias nefastas. El mantenimiento de tales usos o la introducción de tales iniciativas no será tolerado en ninguna forma.

Tales métodos son contrarios a la gran lección de la historia. Jamás se ha constatado una vuelta atrás, jamás ha vuelto el hombre sobre sus pasos. Las obras maestras del pasado nos muestran que cada generación tuvo su manera de pensar, sus concepciones, su estética, haciendo uso, como de un trampolín, para su imaginación de la totalidad de los recursos técnicos de la época que era la suya

Copiar servilmente el pasado es condenarse a la mentira, es erigir la falsificación en principio, puesto que no podrían ser reconstituídas las antiguas condiciones de trabajo, y ya que la aplicación de la técnica moderna a un ideal prescrito no llega jamás a otra cosa que a un simulacro desprovisto de toda vida. Al mezclar lo falsificado a lo verdadero, lejos de conseguir una impresión de conjunto y dar la sensación de la pureza de estilo, no se llega sino a una reconstitución ficticia que sólo es capaz de arrojar descrédito sobre los testimonios auténticos que más empeño se tenía en preservar.

(El Comercio, 3 de Octubre de 1961, p.14)

La elaboración de una arquitectura de su tiempo, fue apoyado por el sector artístico de la ciudad. Así, el presidente de la Asociación de Artistas, Guillermo Muriel, manifestó que, al ser una nueva edificación y no una restauración, esta debería seguir con los lineamientos modernos desistiendo de un estilo tradicional para así crear un nuevo concepto. Postura que concordaba con la sensibilidad de la producción artística contemporánea local, que al igual que la arquitectura, buscó en los orígenes culturales para crear una originalidad representacional en el código moderno. Asimismo, el apoyo de este medio se debió a que el programa de Muñoz Mariño, incorporaría el quehacer de los artistas quiteños al establecer un mural de piedra con la historia de la ciudad en el bloque principal, a la vez que daría espacios a varios artistas para la exposición de sus obras (El Comercio, 15 de Octubre de 1961, p.7).

Un personaje que se manifestó en esta línea fue José Enrique Guerrero, mejor conocido como el “Pintor de Quito”, por su apego por el retrato de la ciudad en sus obras. Así, en una publicación del diario describió e ilustró cómo sería el nuevo Palacio Municipal (imagen 50). Dentro esta representación, se pone en contraste la estructura moderna de Muñoz Mariño con su entorno, por lo que se constará los seis puntos relevantes que rescató Muriel, para determinar que este proyecto cumplía con una armonía entre lo estético y lo funcional desde una perspectiva artística (El Comercio, 4 de Octubre de 1961, p.1, 10), como se analizará a continuación:

1. Por su escala permite una armonía entre sí y entre el medio morfológico del sector.

La escala fue un aspecto que generó una gran disyuntiva, ya que se creía que iba a superar a la de cualquier otra estructura de su entorno. De esta forma, Guerrero compara la torre del Palacio Municipal con la de la Iglesia de San Agustín; así, muestra que ambas guardarían relativamente una altura similar. Esto no sería algo alejado de la realidad ya que la torre de San Agustín cuenta con una altura de 40m (INPC y El Comercio, 2019), mientras que el edificio moderno tendría aproximadamente 39m considerando que cada uno de sus 14 pisos tenga una elevación de 2.8m⁷¹. Así, se comprobaría la intención del arquitecto por mantener una armonía con las edificaciones cercanas guardando un estilo moderno.

2. Por su equilibrio de su plasticidad espacial exalta a los valores arquitectónicos no sólo de la zona centro-urbana sino del Paisaje de Quito; y el empleo de nuevos materiales otorgará valores contemporáneos estilísticos que son determinantes para su expresión formal como estética.

Se comparten ambos puntos ya que el edificio de Muñoz Mariño se presenta como una abstracción formal geométrica y volumétrica de todas las estructuras de la plaza. Se destaca su plasticidad representada en la naturaleza de su material, el vidrio espejo, el cual permitirá un reflejo vivo de Quito que no solo se centrará en sus edificaciones, sino de sus detalles

⁷¹ Se considera esta medida ya que la altura estándar de un piso es 2.5m, además que la construcción, al ser de carácter público tendría una altura mayor debido a la mayor congregación de usuarios.

geográficos y su gente. Con esto, incorporaría una nueva materialidad para el sector, destacándose su avance técnico y estético.

3. Por sus soluciones técnicas libera el tránsito superficial, lo que permite la compenetración del espacio al área para facilitar ceremonias y recreación públicas; y por funcionalidad permite un fácil acceso al uso de las relaciones establecidas en el programa.

En el gráfico de Guerrero al igual se distingue la escalinata que se extiende por toda su parte frontal, que daría acceso al proyecto y lo elevaría en relación a la plaza. Así, en un aspecto funcional y perceptivo, su composición de espacios basados en la planta libre, tendría no solo la ventaja de dar una mayor accesibilidad a sus distintas zonas, sino que prologaría a la Plaza Grande física y visualmente. Es decir, se ampliaría el área pública, para el uso libre de sus habitantes.

4. Por su contenido artístico permite la integración de las demás artes plásticas como la escultura y la pintura, medios de expresión de nuestra cultura.

Se resalta este aspecto ya que una de las propuestas de Muñoz Mariño sería incorporar el trabajo de artistas quiteños, lo que promocionaría este campo artístico para el público general. Esto al igual explica el apoyo que se dio para este proyecto por parte de este sector en específico.

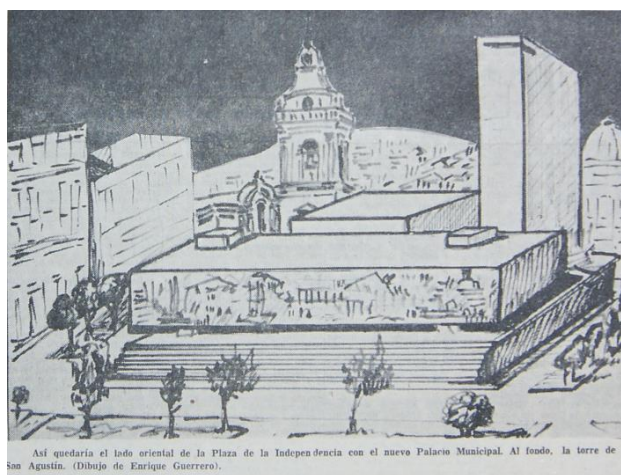


Imagen 50: Dibujo Anteproyecto Oswaldo Muñoz Mariño

Fuente: Guerrero, José Enrique [dibujo]. Recuperado de Existe un arte arquitectónico quiteño. Algo más sobre el anteproyecto del Palacio Municipal de Quito. (15 de Octubre de 1961). El Comercio, p.7

La similitud que conservaron ambos posicionamientos fue la necesidad que la fachada occidental, próxima a la Plaza Grande, tenga una consonancia con la de las edificaciones principales como son la del Palacio de Gobierno, el Arzobispal y la Catedral (El comercio, 11 de Octubre de 1961, p.5). Lo que dejó en segundo plano a las estructuras posteriores.

En base al planteamiento de esta serie de discursos se observa que la construcción de la opinión del ciudadano común estuvo sumamente ligada a su experiencia en el diario vivir, mientras que, para los conocedores, la propuesta de Muñoz Mariño fue juzgada de acuerdo a conceptos teóricos previos. Hubo ocasiones en las que los arquitectos aminoraban el criterio de personas ajenas a su rama, alegando una falta de comprensión para realizar cualquier reflexión. Así, tal como planteó Hume, a pesar de que existía un gusto de carácter universal, hubo valoraciones con una mayor validez que otras. En este caso particular, este tipo de opinión tuvo un peso mucho mayor que el de cualquier habitante, al considerar que con más experiencia en el tema se formularía un mejor juicio. De esta manera, estas opiniones se presentaron para direccionar e influenciar a aquellas asignadas con un *menor* conocimiento sobre la materia, afianzando un criterio en concreto.

Finalmente, este diseño no solo tuvo que enfrentar una indecisión pública, sino que, al depender económicamente del presupuesto estatal estuvo condicionado a los dictámenes institucionales y la situación política del país. En este sentido, la Junta de Gobierno emitió un dictamen contrario a la construcción del proyecto de Muñoz Mariño en la Plaza Grande, ya que se alegó que se debía conservar la tradición histórica de la ciudad (El Comercio, 20 de Marzo de 1964, p.1, 3). Esto motivó a la manifestación de varias opiniones que compartían esta línea, por lo que se agrandó la brecha entre ambos bandos. Esto tuvo como consecuencia el retiro del apoyo estatal para la construcción del nuevo Palacio Municipal.

Es así, que este proyecto convivió con el traspaso de un gobierno democrático hacia uno militar, lo que ocasionó un cambio drástico de prioridades y disposición de autoridades⁷². Además, existía una disconformidad en el avalúo de las propiedades que serían expropiadas.

⁷² A partir del cambio del gobierno de Carlos Julio Arosemena Monroy (1961-1963), a una primera dictadura militar (1963-1966), se dispuso la eliminación de la figura del alcalde como tal. De este modo, la Junta de Gobierno nombró a los concejales, quienes podían elegir al presidente del Concejo.

Todos estos hechos marcaron un retraso y finalmente una cancelación para la realización de este proyecto arquitectónico, cuyo precio no podía ser sustentado por el Municipio de forma independiente.

4.3 Reacciones y opiniones en torno al proyecto definitivo de 1970

Desde el año 1960, la imagen que se presentó de la cuadra donde solía situarse la Casa Municipal se caracterizó por tener los solares vacíos, pertenecientes a su antiguo edificio y la casa de Salinas, además de exponer a un Palacio de Justicia desmantelado (El Comercio, 1 de Enero de 1964, p.2). Sobre todo, en aquel entonces el descontento de los ciudadanos se mantuvo presente pues observaron otros usos, muchos de índole informal, como un estacionamiento de vehículos (imagen 51) donde antes se levantaba uno de los edificios más relevantes de la Plaza Grande. Más tarde, este lugar fue ocupado por una especie de feria popular donde los comerciantes de géneros y baratijas encontraron un puesto de venta (El Comercio, 11 de Mayo de 1969, p.4). Así, dentro del sentir común se ambicionó un edificio nuevo que re-ocupe el sitio del anterior Palacio Municipal, en su sentido físico como simbólico.

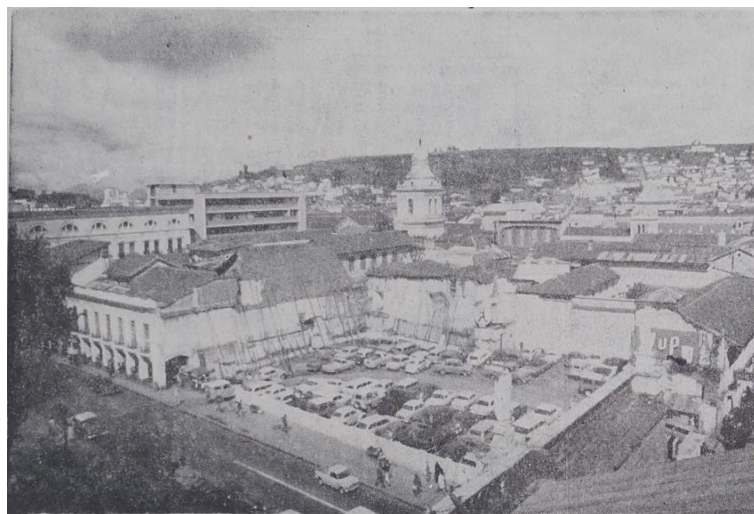


Imagen 51: Solar abandonado frente a la calle Venezuela
Fuente: [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 22 de Abril de 1969, p.17)

Durante la alcaldía de Jaime del Castillo, en el año 1968, a fin de solucionar la constante problemática sobre el Palacio Municipal, se decidió que el mismo Municipio estuviera a cargo de

su planificación, construcción y presupuesto (El Comercio, 6 de Noviembre de 1968, p.5). Así, se dispuso que el Departamento de Planificación Municipal⁷³, cuyos miembros, los arquitectos Diego Banderas Vela, uruguayo, y el ecuatoriano Juan Espinosa Páez, estarían al mando del diseño de un nuevo proyecto basado en el anteproyecto que presentó Banderas con anterioridad y que estuvo sujeto a modificaciones. Al igual, se tuvo el asesoramiento, evaluación y ayuda de la Comisión del Centro Histórico. Así, para abril de 1969, se aprobó el nuevo planteamiento que contó con las debidas correcciones, aunque posteriormente todavía estaría sujeto a modificaciones en su fachada (El Comercio, 9 de Abril de 1969, p.20). Al igual, se mantendría los frentes de cuatro edificaciones⁷⁴ y el derrocamiento de la casa del Banco de Préstamos, que hoy en día es la Plaza Chica.

Uno de los condicionantes para su realización y diseño fue su financiamiento, ya que, al ser de cuenta propia de la institución, no fue tan elevado como el del anterior. Así, se determinó que su valor total sería alrededor de 16 millones de sucres, de los cuales se poseía 10 millones para comenzar la obra. Asimismo, se recurrió a concesiones pasadas con el Fisco, el cual se comprometió, en el proyecto de Muñoz Mariño, a un aporte de un millón de sucres durante 10 años a partir de 1961. Con lo que desde esa fecha señalada la suma fue de 8 millones (El Comercio, 9 de Mayo de 1969, p.3). Sin embargo, esta institución terminó por rechazar tal pedido⁷⁵. Esto determinó que el anteproyecto fuera aún más modesto que antes y acortó los fondos para un diseño arquitectónico en concordancia con su entorno (El Comercio, 12 de Mayo de 1969, p.3).

Ambos arquitectos, estuvieron compaginados ideológicamente y se caracterizaron por establecer un encuentro entre lo moderno y lo tradicional. De esta forma sus propuestas se

⁷³ Este departamento conformó dos grupos de trabajo. El primero estuvo integrado por el Arq. Diego Banderas, director del Departamento de Planificación Municipal, y el Arq. Juan Espinosa quien fue contratado para esta labor. Este grupo se encargó de tomar en cuenta las observaciones al anterior anteproyecto, hechas por el Concejo y la Comisión del Centro Histórico. El segundo se formó por el Arq. Oswaldo de la Torre, el Arq. Mario Arias, el decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central, miembros de la comisión de Centro Histórico y el Presidente de la Comisión de Obras Públicas del Concejo, Ing. René Pólit (El Comercio, 14 de Noviembre de 1968, p.15).

⁷⁴ Se conservó las fachadas del antiguo Palacio de Justicia, en la Chile; el de la propiedad de la familia Moeller, en la Espejo, y los de la calle Guayaquil (El Comercio, 11 de Abril de 1969, p. 3).

⁷⁵ Esta respuesta por parte del Fisco se basó en los artículos 137 y 160 de la constitución pública del Estado (El Comercio, 21 de Mayo de 1969, p.28)

determinaron por la relación de lenguajes y esencias arquitectónicas (Peralta, 2004, p.106). En el caso particular del nuevo diseño del Palacio Municipal, tal fusión se evidenció con el enlace referente al uso del “hormigón y la relevancia de la cubierta de teja” (Peralta, 2004, p.107), además de la composición espacial en planta libre que dio un espacio continuo con una escala y composición horizontal que concordaba con las de su entorno. Se planteó un modelo moderno sin pretender dejar a un lado al colonial, en el que también se consideró un cambio de denominación de Palacio por Casa.

Según las fuentes consultadas, se observa que desde un primer momento la administración municipal se aseguró que la mayor parte del proyecto fuera un hecho. Así, se consideró todas las críticas por las que el anterior planteamiento no se cristalizó, como fue su contrastante forma y composición, la demolición de toda la cuadra y su altura. Por lo cual, solo una vez que se aprobó su estructura general en un consenso interno, se permitió su publicación hacia la ciudadanía, donde solo se concedió que la fachada fuera transformada de acuerdo a la reacción del público. Esto demuestra que la voz de los habitantes, ya sea de cualquier ámbito, fue un factor determinante en la realización del Palacio Municipal, pero se dejó a un lado las modificaciones mayores para que la ciudadanía se ocupe de la fachada.

Al ser considerado como la “Casa del Pueblo”, generó expectativas idealistas a una construcción que simbólicamente iba a ser la representación de la ciudad y sus habitantes. Además, estas aspiraciones se profundizaron al tener la noticia de que después de tantos años de inoperancia y estancamiento, finalmente se concretaría su construcción. Pero, una vez expuesto el diseño, el sentimiento que predominó en la opinión fue el de la decepción, lo que generó un rechazo al mismo. Así, la reacción por parte de la ciudadanía fue inmediata, tal como se observa en las siguientes citas que fueron publicadas diariamente en la sección Cartas al director del diario El Comercio:

...Es de lamentar que después de tanto estudio, las comisiones municipales respectivas hayan elaborado esta especie de “monstruo arquitectónico” que, sin lugar a duda, vendrá a afeor la plaza de las glorias de nuestros antepasados...César F. Illáñez Granda (El Comercio, 14 de Abril de 1969, p.4).

La Unión Radical expresa su inconformidad con el proyecto de construcción de dicho palacio, en consideración a que la fachada del anteproyecto no se compadece con la con la estructura de un

palacio y menos con la categoría de la ciudad de la Capital del Ecuador (El Comercio, 16 de Abril de 1969, p.13)

...Al principio creí que se trataba de una caricatura o cosa por el estilo, pero cuando leí la nota informativa al pie de la foto, y aún más, cuando me informé de que “muy en breve se iniciaría la construcción” de aquel incalificable y desastroso trazado, llamado plano, y que sería la Casa-despacho de nuestra primera autoridad capitalina, francamente, quedé aterrado (El Comercio, 17 de Abril de 1969, p.4)

...da impresión de una fábrica sin importancia, pues su escala la presenta como una casa grande cualquiera con medidas mayores... Se advierte además en la fachada que nos ocupa, una alla del ritmo, ya que éste está muy bien marcado en los edificios que circundan la plaza, en tanto que en el anteproyecto se rompe dicho sentido vertical con la distribución asimétrica y en grupo de sus ventanas, produciendo un efecto de Horizontalidad en sus vanos, extraño al conjunto existente. (El Comercio, 19 de Abril de 1969, p. 4)

Estas opiniones se caracterizaron por ser despectivas, incluso con un mayor disgusto mostrado con respecto al proyecto de Oswaldo Muñoz Mariño. Siendo que este se limitó a una crítica de su fachada, mientras que el anterior era de toda su estructura y composición. Muchas de las acusaciones aludieron a una falta de imaginación y de simpleza en el diseño, que no respondía con la *dignidad, nobleza y buen gusto* de un edificio de su naturaleza, además que desentonaba con el de las edificaciones principales de la Plaza Grande. Se presenció la voz de individuos de distintos ámbitos: ciudadanos comunes, organizaciones, personas notables, etc. Dentro de este ámbito se destacó la participación de la Sociedad de Amigos de Quito, la cual se integró por altas personalidades⁷⁶ que colaboraban con las autoridades por el bien de la ciudad (El Comercio, 11 de Mayo de 1969, p.4).

Frente a esta crítica ciudadana, sus autores dieron una entrevista televisada, donde se expuso el trabajo detrás del proyecto, siendo el producto de varias modificaciones previas. Respecto a la problemática en su fachada, manifestaron que era imposible satisfacer y atender a todos los gustos y críticas. Pero a pesar de esto, se dejó la posibilidad de que exista una modificación a la misma (El Comercio, 20 de Abril de 1969, p.12). En este sentido, el Colegio de Arquitectos puso en reflexión que la arquitectura era mucho más que solo una portada, por lo que para su juicio se deberían contemplar otros ámbitos (El Comercio, 29 de Abril de 1969, p.15).

⁷⁶ No se estipula con detalle quienes son parte de esta Asociación, pero en una de sus publicaciones la representa el doctor Alberto Acosta Soberón, ex gerente del Banco Pichincha.

Entre los pocos que respaldaron este planteamiento, se remarcó la decisión con la que el alcalde demostró el ejercicio de su cargo (El Comercio, 11 de Mayo de 1969, p.4), siendo que era urgente su edificación.

La primera aprobación de la fachada (imagen 52 y 53) fue realizada después de 3 meses de haberse presentado el primer anteproyecto, el cual tuvo varias anotaciones del Concejo y de la Comisión de Centro Histórico (El Comercio, 25 de Junio de 1969, p.13). Las modificaciones en la composición de la fachada se basaron en un reordenamiento de sus ventanas y ciertas modificaciones en su extremo derecho donde se ubicaría “la Alcaldía con sus salas de recepción y de sesiones” (El Comercio, 25 de Junio de 1969, p.1). De esta forma se observa que se mantuvo el portal antiguo con un ritmo formal constante, en el que el foco principal se situó en el extremo derecho, forma que no difirió mucho del concepto final.

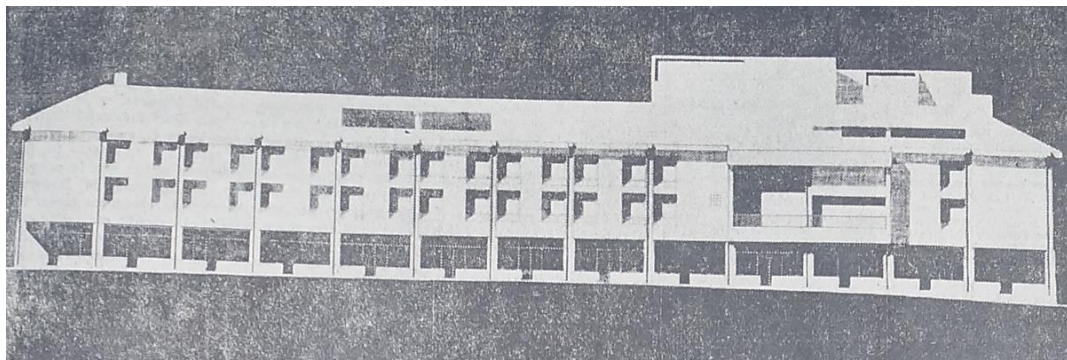


Imagen 52: Proyecto de fachada para el Palacio Municipal, 1969
Fuente: [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 25 de Junio de 1969, p.1)

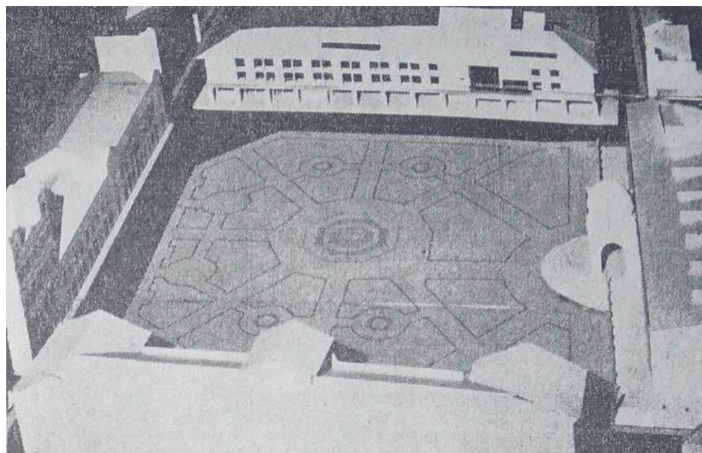


Imagen 53: Fotografía de maqueta del Proyecto de Palacio Municipal, 1969
Fuente: [fotografía]. Recuperado de (El comercio, 25 de Junio de 1969, p.13)

A pesar de que el Concejo aprobó este diseño, con la aseveración del Alcalde que esta fachada sería la definitiva, la opinión de la ciudadanía mantuvo un rechazo hacia la misma, señalándola de “soberado campesino” hasta “galpón municipal”. Se criticó el accionar del Municipio por rehuir al diálogo y su precipitación por aprobar un proyecto sin una previa meditación (El Comercio, 27 de Junio de 1969, p.4). Frente al cúmulo de críticas que se generó por este suceso, Castillo, después de diez días de su primera declaración, se retractó diciendo, que no había un apresuramiento en la construcción del Palacio Municipal, pero aun así criticó el comportamiento de muchos habitantes que se limitaban a criticar e insultar a la propuesta sin otorgar ningún aporte para su solución (El Comercio, 27 de Junio de 1969, p.4).

En respuesta, no solo la Asociación de Amigos de Quito solicitó una reunión con las autoridades para establecer un diálogo con el sentir de la población (El Comercio, 5 de Julio de 1969, p.13), sino que se pidió de parte de ciudadanos e incluso de los dos expresidentes, Camilo Ponce Enríquez e Isidro Ayora, una reconsideración de este planteamiento. Así finalmente se elaboró una petición formal al Alcalde por parte de las personalidades más prestigiosas de la ciudad⁷⁷, para que se convoque a una “Junta de Notables de la Ciudad o por lo menos a un cabildo ampliado...” (El Comercio, 6 de Julio de 1969, p.2).

Como resultado se organizó una reunión en la sala de sesiones del Concejo de Quito, donde hubo una gran acogida de visitantes, que debatieron a favor y en contra del proyecto de fachada (El Comercio, 9 de Julio de 1969, p.12). Del lado opositor, se planteó una clara idea sobre retomar una unidad arquitectónica del medio circundante, con mayor valor estético y decorativo. Asimismo, se presentó un criterio conservativo que, para la época, fue uno de los juicios con los que se manejó dentro espacio del Centro Histórico. No así, por parte del lado defensor, por lo general conformado por arquitectos, que consideró no recurrir a la copia, manteniendo un sentido de originalidad.

⁷⁷ Rosario Pallares de Plaza, Benjamín Cevallos Arizaga, Francisco Páez Romero, Cecilia Larrea Jijón, Enrique Gangotena J., Marcela Chiriboga, Elena Borja de Pallares, etc.

Luego de este suceso, se determinó la conformación de una serie de mesas redondas⁷⁸ con la participación de profesionales arquitectos, ingenieros y entendidos en la materia. A fin de realizar un análisis más exhaustivo sobre el proyecto en general, además de concretar una solución sobre las correcciones necesarias en el diseño de la fachada. Estas tendrían un periodo de 5 meses para realizar cualquier cambio, ya que en ese tiempo se realizaría las excavaciones, construcción de cimientos y la parte estructural. Asimismo, se remarcó que la obra sería un hecho, por lo que no se daría lugar a ninguna postergación, además que se tendría que sujetar a las disponibilidades económicas sin afectar a otros trabajos en la capital (El Comercio, 15 de Julio, p.15). El resultante fue un consenso general en la aprobación del proceso de diseño estructural y formal, pero que profundizó el análisis de la fachada.

Posteriormente, el diseño total del Palacio Municipal no fue aprobado oficialmente por el Concejo hasta 1970 (El Comercio, 12 de Enero de 1970). Al igual, su contrato de construcción no se firmó hasta Abril del mismo año, donde se dispuso que la obra costaría 18 millones con una duración de 36 meses laborales (El Comercio, 4 de Abril de 1970, p.15). Se obtuvo un mayor presupuesto gracias al financiamiento privado de la constructora Sevilla–Martínez, lo que permitió agregar servicios adicionales. Pero, a pesar de que hubo esta aprobación, se mantuvo la inconformidad con la fachada buscando una dignificación de la misma, al considerarla monótona (El Comercio, 9 de Enero de 1970, p.25). No fue hasta 1976 que se ocupó sus instalaciones con totalidad (El Comercio, 26 de Junio de 1976, p.15), para luego ser inaugurado el siguiente año.

Dentro de este largo proceso se determinó que se establecieron tres factores principales que influenciaron a la reacción de la ciudadanía.

En primer lugar, existió un procedimiento erróneo en el actuar del Cabildo. En su afán por concretar una rápida construcción del Palacio Municipal que por tanto tiempo estuvo a la deriva. Tomó una actitud determinante y hermética, al considerar a la opinión pública como un

⁷⁸ En total se realizaron tres mesas redondas. En las dos primeras reuniones, los arquitectos Bandera y Espinosa, dieron una exposición detallada sobre los estudios realizados para la elaboración del proyecto, donde se consideró la necesidad de centralizar al aparato municipal y la forma arquitectónica en relación con la Plaza Grande. Para la tercera, se dispuso la elaboración de una maqueta en la escala 1:10, para tener una herramienta visual para el análisis del objeto con el entorno. Cada una de estas reuniones fueron mencionadas en (El Comercio, 7 de Julio de 1969, p. 9), (El Comercio, 19 de Julio de 1969, p.15), (El Comercio, 28 de Julio de 1969, p. 3) y (El Comercio, 30 de Julio de 1969, p. 5).

obstáculo del cual pretendió tener el mínimo contacto. De esta forma, la mayoría del proceso de diseño y aprobación del proyecto se llevó puertas adentro, dejando al juicio externo detalles visuales. Así una falta de información y comunicación entre las partes provocó que el primer contacto fuera demasiado brusco, lo que terminó en un difícil intercambio de ideas. Además, el debate degeneró en una lucha de poderes y ofensas.

En segundo lugar, enfocarse en la fachada como punto central de discusión, al ser la única parte que podía ser modificada de acuerdo al parecer de la población, solo hizo que no se contemplara al planteamiento como una totalidad. Es decir, no hubo reparo por otros aspectos del proyecto, como fue su diseño de espacio, la incorporación de materialidad y elementos locales, además de la conservación de las edificaciones que originalmente componían la cuadra, siendo que estas conforman tres de sus cuatro fachadas. Como resultado se obtuvo un diseño, desvinculado en sí mismo, ya que su propuesta de articulación entre lo antiguo y lo moderno no resultó efectiva, sino que por el contrario acentuó más las diferencias entre ambos estilos.

Finalmente, en tercer lugar, se evidencia un cambio de razonamiento en la opinión que la vez anterior. Para el caso de Muñoz Mariño, la opinión de ambos bandos buscó una originalidad formal, ya sea en un pasado español o en las nuevas tendencias internacionales, a fin determinar una identidad arquitectónica. Mientras que, para este periodo, se mantuvo una clara mayoría del sentir del ciudadano común por conservar el espacio del Centro Histórico. Esto se debió a la creciente reflexión sobre la conservación del patrimonio construido, además que, como se planteó con anterioridad, en la década de 1960 ya habían sido publicadas dos Cartas para su protección: la de Venecia en 1964 y la de Quito en 1967. Asimismo, para el año de esta discrepancia Quito ostentó ser una de las capitales mejor conservadas en su Caso Histórico, lo que fue señalado en varias publicaciones como:

Está establecido que la ciudad de Quito es quizá la única en América que ha logrado mantener su apariencia antigua, con elementos urbanísticos y arquitectónicos propios y con muchos motivos de origen colonial que, por obligación y conveniencia, deben conservar esas características, siquiera en la zona denominada Centro Histórico o Casco Colonial.

...a fin de que la ciudad capital no vaya perdiendo su personalidad única e incomparable...La expansión se está haciendo y debe hacerse por el Sur y por el Norte, pero respetando siempre la zona central.

(El Comercio, 21 de Enero de 1969, p.12)

Así, esta búsqueda de construcción del rasgo identitario mediante el diseño arquitectónico del Palacio Municipal aún no ha hallado su punto final. Pero en este proceso se reflejó a unos habitantes que manifestaron un claro aprecio y preocupación por su ciudad. Con lo cual, la opinión pública siempre ha sido un punto clave cuando se pretende intervenir en espacios simbólicos. Al no considerar este hecho, la edificación fue impuesta a los habitantes y se esperó que desarrollen un sentido de pertenencia por sí mismos, lo que explica parte de su contundente oposición y el ánimo por establecer políticas urbanísticas que eviten una destrucción de la ciudad. Por otro lado, los arquitectos se dispusieron a defender y explicar los criterios arquitectónicos que se disponían para la época, pero no lograron establecer un diálogo fructífero entre ellos que facilitase el desarrollo del proyecto cuando se contaban con los fondos disponibles.

CONSIDERACIONES FINALES

Esta investigación partió de un sencillo y común cuestionamiento que está aún presente en la mayoría de los habitantes de Quito al visitar el Centro Histórico, quienes se preguntan, ¿por qué se construyó de *esta manera* el Palacio Municipal en la Plaza Grande? Así, en base a esta simple interrogante, se desplegaron otra serie de dudas que fueron parte esencial de este proceso investigativo. Así, por ejemplo, ¿qué ocurría con la arquitectura ecuatoriana, como práctica y forma, en ese momento?, ¿lo moderno era tanpreciado para que se adopte ese tipo de aspecto?, y ¿siempre se presentó una tendencia hacia lo moderno? De este modo, se optó por un enfoque desde dos disciplinas, la Historia del Arte y la Arquitectura, a fin de realizar un análisis del cambio de su imagen y su forma arquitectónica.

Una de las principales problemáticas que se enfrentó fue la falta de información y análisis sobre este caso específico. Dentro de los pocos escritos que abordaban una escueta historia del edificio, como son las guías de arquitectura o los estudios arquitectónicos, se señalan datos inexactos, sobre todo en lo referente a fechas de derrocamiento del antiguo Palacio Municipal, las cuales varían entre el 1961 y 1962, cuando en realidad fue en 1960; y la finalización de la construcción del último proyecto, que en varios textos se lo determina en el año de 1973, siendo el correcto 1976. Entre los textos mencionados en la introducción, respecto al escaneo del estado de cuestión, cabe resaltar a *Quito Guía de Arquitectura* elaborado por la Junta de Andalucía y el MDQ, en el 2004, ya que otorgará el compendio más completo respecto a la historia de varios edificios de la ciudad, además que es uno de los que más se acerca a la concordancia de datación.

Sobre todo, se recalca la importancia del texto de Irigoyen, *Para la Historia de Quito, El Palacio Municipal*, que más que una fuente bibliográfica secundaria, se la puede considerar como primaria, ya que se lo elaboró dentro de una temporalidad cercana en que se desarrollaron los concursos de anteproyectos (1961), por lo que su información es la más fehaciente. Al igual, fue realizado específicamente para tener una mayor información acerca de este proyecto municipal, a fin de influenciar la noción de los habitantes.

Así, una temporalidad, que en un principio se comprendió entre 1962 hasta 1973, terminó por abarcar un nuevo momento de estudio, desde 1956 hasta 1976. Este nuevo periodo recoge la duración entre la primera intención por cambiar al edificio hasta su completa ocupación

funcional en la manzana. Con lo cual, se determinó que la mejor fuente para sobrellevar esta ausencia, sería la revisión de prensa, donde no solo constaría una exactitud de datos, sino que abarcaría la respuesta y reacción de los habitantes hacia el mismo. Con este enfoque metodológico, se seleccionó al diario *El Comercio* como recurso principal por su facilidad de acceso en formato digital, junto con la recopilación de fotografías, esbozos arquitectónicos y pinturas como fuente visual fidedigna donde se constatará el cambio.

En el presente estudio se entendió que el cambio de estilo arquitectónico estuvo ligado al carácter de la época y a la exigencia representacional necesaria para la edificación. Así en un inicio, conforme a la data de su creación en 1537, se edificó de acuerdo a los parámetros coloniales hispánicos, donde al ser de índole civil, mantuvo una característica formal diferenciada de la magnitud monumental de conventos e iglesias. En este sentido, se trata de una sencilla casa de época. Más adelante, a principios del periodo republicano, en el siglo XIX, predominó el interés por mostrar a una naciente nación capaz de reflejar los mismos rasgos culturales que los estados europeos. Con lo cual se adoptó el estilo neoclásico con el uso de la nueva materialidad propia de la primera revolución industrial, bajo un sentido palaciego para dar más imponencia y elegancia a la sede del poder político. A finales de siglo, en conmemoración por el Primer Grito de Independencia, se decidió diferenciarlo de su conjunto al emplear una decoración más recargada propia de las nuevas tendencias de Europa en aquel momento.

De este modo, los motivos por los que se optó una forma moderna para la reconstrucción del Palacio Municipal, correspondió con la transformación y reflexión de la esencia de la propia arquitectura que se ejerció dentro de este periodo a nivel mundial. Para el caso Latinoamericano, la modernidad estuvo asociada con la búsqueda de una identidad arquitectónica, por lo que se llegó a una simbiosis plástica entre un pasado propio y un presente internacional. Así, en el siglo XX, el planteamiento del nuevo proyecto emplazado dentro de un espacio de gran noción histórica y simbólica para los habitantes de Quito, como es la Plaza Grande, demarcó necesaria la aplicación de ambos conceptos, a fin de crear un modelo original capaz de adaptarse a su entorno.

Los arquitectos presentaron diferentes métodos de apreciación hacia el pasado en sus anteproyectos. El diseño de Oswaldo Muñoz Mariño, presentó un aspecto formal que contrastaba drásticamente con su entorno, al usar planos lisos de vidrio por fachadas y una gran escala; es

decir se dio una preferencia por los paradigmas de la arquitectura moderna. Aun así, incorporó su entorno mediante la composición espacial relacionada con el de la arquitectura colonial, además de un manejo simbólico del reflejo de la ciudad antigua. Por otro lado, el modelo de Banderas y Espinosa, otorgó una formalización más apegada con el formato circundante, con la incorporación de ciertos elementos y materialidades característicos de la zona, donde volvió a retomar la noción del patio central; además de la conservación de ciertas edificaciones antiguas.

A lo largo de la indagación, se determinó que existen factores perceptivos que, independientemente de su apariencia exterior, provocaron un rechazo hacia el diseño actual. En primer lugar, al ser el desarrollo de su planteamiento y edificación un proceso impositivo desde 1969, no permitió que exista una relación cercana con los ciudadanos, a fin de establecer un sentimiento de aceptación y apropiación. Donde, al no llegar a un consenso mayoritario sobre su fachada, siempre existió una inconformidad con este proyecto, el cual aún hoy, no es apreciado como un todo, centrándose únicamente el criterio del gusto en su parte delantera.

La reacción al proyecto de 1970 se diferenció del anterior por el accionar conjunto de las esferas y figuras de poder con el ciudadano común, que se mantuvieron contrarios a la administración municipal, ya que compartían un mayor apego a la tradición. De esta forma la élite intelectual, social y económica de la sociedad tuvo una fuerte participación en esta contienda, sobre todo por tener un mayor poder simbólico y social respecto a las consideraciones del cabildo. Cabe mencionar a la Sociedad de los amigos de Quito, cuyos miembros fueron personalidades distinguidas de la ciudad, además que con su intervención fue posible la reconsideración del diseño de la fachada.

Esto no solo se debió a que en un principio se instó a crear un enfoque de atención en este lugar, sino que existe a una debilidad en sus recorridos que no permite una interconexión entre sus partes. Y lo que tendría que ser el corazón del diseño y punto de unión entre lo moderno y lo antiguo, el patio, es una zona muerta, que por lo general se limita a ser un espacio de descanso para sus funcionarios. Al tener una interpretación tan sobria en su fachada, que no se compara con las de su entorno, tenía que sobrepasar el sentido estético externo con la vivencia innovadora del espacio. Pero, el tener un acceso tan restringido a sus dependencias, se muestra al visitante como un bloque macizo que no invita a ingresar. Asimismo, esta inconformidad será aún mayor debido a su vinculación con la Plaza Grande que ejerce un gran peso físico y simbólico, teniendo

un aprecio y connotación profunda en los habitantes, de esta forma cualquier elemento que se perciba ajeno a la misma tendrá un notable rechazo.

Se observa que a lo largo del tiempo, el Centro Histórico fue el foco de reflexión de distintos conceptos respecto al direccionamiento de la arquitectura local. Esto se evidenció desde la creciente concientización sobre la conservación del patrimonio construido, lo que finalmente se distinguió como elemento identitario de Quito y la idiosincrasia local. Así, dentro de este debate no solo emergió una necesidad por identificar un sentido arquitectónico propio, sino que se profundizó en la problemática del desarrollo urbano y su debida regularización, a fin de establecer un modelo de ciudad que satisfaga las nuevas necesidades de sus habitantes sin perjudicar el carácter de la misma.

Durante esta exploración se constató que existió una incompreensión conceptual. En inicio, la falla en la identificación del estilo colonial ya que se entendió que todo el conjunto urbano abarcaba este tipo de arquitectura, cuando en realidad era principalmente del periodo republicano. Asimismo, el concebir a este espacio urbano como un *monumento histórico*, lo determinó como una ruptura temporal perteneciente al pasado sin relación con el presente. Lo que hubiera sido diferente si se lo trataran como *monumento*, el cual evoca a un pasado que es capaz de ser parte y convivir con el tiempo vivido. Esto determinó que la preocupación por la conservación de las edificaciones que comprendían cierta temporalidad, se limite a un aspecto externo de fachada, mientras que su interior estaba presto a un deterioro. Al igual, este hecho, demarcó que exista un menosprecio hacia las edificaciones más recientes, condenándolas a un derrocamiento. A pesar que las mismas, se han convertido en testimonio histórico del periodo modernizador de la ciudad.

Es importante recalcar, que es necesario realizar una reflexión hacia ámbitos que han caído en un olvido o *quemeimportismo* desde un entorno interdisciplinario, como es el de este caso en particular. Este no solo expresó una de las grades discusiones sobre el estado de la arquitectura local, sino que reflejó la importancia del continuo cuestionamiento conceptual dentro de la ciudad. A tal punto que hoy en día se podrían solucionar distintas problemáticas de la misma. Esta es una primera aproximación sobre el conflicto del Palacio Municipal, pero queda la posibilidad de crear inquietudes dentro de otros enfoques.

Esta investigación, recalca la importancia de pensar de otro modo hacia lo establecido, y en el caso particular del Centro Histórico es de vital importancia hacerlo. Es un espacio, que al momento se encuentra en peligro de desaparecer y que se concibe como un punto inconexo con el resto de la urbe; es decir es el caso contrario al del Palacio Municipal, un sector antiguo que no se adapta a lo moderno. Esto da pie a que se desarrolle un análisis sobre otros puntos de la ciudad donde existen criterios contrarios que generan una ambigüedad, para así aportar soluciones de convivencia. Asimismo, desarrollar una cavilación sobre las ventajas y desventajas que tiene un sector u objeto al ser catalogado como patrimonial. Estos cuestionamientos pueden ser abordados desde varias disciplinas, tales como las ciencias políticas, restauración, sociología, antropología, entre otras.

El aporte que se quiso realizar con este trabajo fue expandir los contornos investigativos a los que usualmente se atiene el historiador del arte, centrados en una producción artística escultórica o pictórica. Al igual, dentro de la historiografía de la arquitectura ecuatoriana, es un acercamiento más profundo hacia una edificación con una gran problemática que no había sido tomada en cuenta con anterioridad, a la vez que se otorga un enfoque donde confluyen estudios del arte, del patrimonio y de la modernidad. Esta temática puede ser abordada desde la revisión y contraste de otras fuentes periódicas impresas como el diario Últimas Noticias, el cual es de circulación local y desarrolla noticias propias de Quito, además de las Actas del Cabildo que esclarecerán las discusiones desde el enfoque oficial.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, J. P. (1995). *Quito: arquitectura y modernidad, 1850-1950*. Quito: Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.
- Alberich, J., Gómez Fontanills, D., & Ferrer Franquesa, A. (s.f.). *Percepción Visual*. Cataluña: Universitat Oberta de Catalunya.
- Andrade García, Erika, Benavides Alvarez, Javier, Coronel Brassea, Camila, & Pozo García, Jonathan. (2018). *La modernidad ucrónica en Quito: Una aproximación a la obra no construida de Oswaldo Muñoz Mariño*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Ayala Mora, E. (1991). *Nueva Historia del Ecuador* (Vol. 11). Quito: Corporación Editora Nacional Grijalbo.
- Bandini, M. (1992). El rol de los historiadores en la construcción y continuación del movimiento moderno. *Cuadernos Escala. Modernidad*(21), 22-31.
- Behrendt, W. C. (1959). *Arquitectura moderna; su naturaleza, sus problemas y formas*. Buenos Aires: Infinito.
- Benavides, J. (1995). *La arquitectura del siglo XX en Quito*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- Benévolo, L. (1963). *Historia de la Arquitectura Moderna* (Vol. 1). Madrid: Taurus ediciones.
- Benévolo, L. (1977). *Reflexiones en torno a la arquitectura y el urbanismo moderno en Latinoamérica (1929-1960)*. Madrid: Taurus ediciones.
- Bock, S. (1988). *Quito, Guayaquil: Identificación arquitectural y evolución socio-económica en el Ecuador (1850-1)*. Guayaquil: Corporación de Estudios Regionales.
- Calduch, J. (2001). *Temas de Composición Arquitectónica: Formas y Percepción* (Vol. 5). San Vicente: Club Universitario.

- Carrión, F. (1985). El proceso de urbanización en el Ecuador (del siglo XVIII al siglo XX). Antología. En E. Ayala Mora (Ed.), *Nueva Historia Ecuatoriana* (Vol. 11, págs. 145-175). Quito: Corporación Editora Nacional .
- Carrión, F. (2004). Los Centros Históricos en la era digital. *Iconos, Revista de Ciencias Sociales*(20), 35-44.
- Cerbino, M., & Figueroa, J. (septiembre de 2003). Barroco y modernidad alternativa Diálogo con Bolívar Echeverría. *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*(17), 102-113.
- Choay, F. (2016). Alegoría del Patrimonio. En *Cuatro cuadernos. Fundamentos : Apuntes de Arquitectura y Patrimonio* (págs. 68-76). Sevilla: ETSA.
- Cifuentes Guerra, M. Á. (2016). Planificación urbana, modernización vial y cambios en la vida cotidiana de Quito: el caso del barrio San Blas, 1967-1973. *Revista Procesos*(44), 45-74.
- Cueva, S. (2010). *Espacio Público y Patrimonio. Análisis de las Políticas de Recuperación en el Centro de Quito (Tesis de Maestría)*. Quito: ABYA YALA, FLACSO.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte : el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- del Castillo, J. (1970). *Administración Municipal 1° de Agosto de 1967 al 31 de Julio de 1970*. Quito: Imprenta Municipal.
- Díaz Segura, A. (2003). Color, ornamento y delito. *ViA arquitectura*, 24-27.
- Diccionario de filosofía*. (1984). (O. Razinkov, Trad.) Moscú: Editorial Progreso.
- Echeverría, B. (2001). *Un concepto de modernidad*. México: Ítaca/UNAM.
- El Comercio. (26 de Octubre de 2019). *Quito Patrimonio Digital* . Obtenido de Patrimonio Histórico. Iglesia de San Agustín. Construcción: <https://patrimonio.elcomercio.com/patrimonio-historico/iglesia-san-agustin/construccion>
- Esparza, V. (2006). Monumento a la Tercera Internacional. 1920. *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 90-93.

- Espinosa Apolo, M. (2012). *El cholerío y la gente decente : estrategias de blanqueamiento y mestizaje en Quito : primera mitad del siglo XX*. Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Espinosa, C. (mayo de 2012). El barroco y Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros. *Íconos*(43), 65-80.
- Foster, H. (2006). *Arte desde 1900 : modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Fraser, V. (2000). Cannibalizing Le Corbusier: The MES Gardens of Roberto Burle Marx. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 59, 180-193.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gombrich, E. (2009). *La Historia de Arte*. New York: Phaidon.
- Gomezjurado Zevallos, J. (2015). *Quito, Historia del Cabildo y la Ciudad* . Quito: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- Groys, B. (2016). Camaradas del Tiempo. En *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (págs. 83-100). Buenos Aires: Caja Negra.
- Gutiérrez, R. (1992). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* . Madrid: Manuales Arte Cátedra.
- Gutiérrez, R., & Gutiérrez Viñuales, R. (2012). Una mirada crítica a la arquitectura latinoamericana del siglo XX. De las realidades a los desafíos. En E. Karge (Ed.), *1810-1910-2010. Independencias dependientes. Art and national identities in Latin America*. Dresde: Univerdad de Dresde.
- Harrison, C., & Wood, P. (Edits.). (1999). *Art in Theory (1900-1990): An anthology of changing ideas*. Malden, Massachusetts: Blackwell.
- Herrera de la Fuente, C. (s.f.). *El concepto de modernidad de Bolívar Echeverría*.

- Herrera-Lima, S., & Martin, D. (2018). El futuro prometido y el futuro posible: comunicación de ciencia y tecnología en Exposiciones Universales y parques temáticos. *Journal of Science Communication*, 17(3).
- Hume, D. (1757). Sobre la norma del gusto. En D. Hume, *Cuatro disertaciones* (págs. 39-61). Valencia: MUVIM.
- Irigoyen del Pozo, G. (1961). *Para la Historia de Quito, El Palacio Municipal*. Quito: Imprenta Municipal.
- Landau, R. (1992). La Historia de la Arquitectura Moderna que aún necesita ser escrita. *Cuadernos Escala. Modernidad*(21), 31-42.
- Leach, A. (2010). *What is Architectural History?* Polity.
- Marcos Arévalo, J. (2004). La tradición, el patrimonio y la identidad. *Revista de estudios extremeños*, 60(3), 925-956.
- Martín Jorge, M. L. (diciembre de 2010). Implicaciones epistemológicas de la noción de forma en la psicología de la Gestalt. *Revista de Historia de la Psicología*, 31(4), 37-50.
- Martínez, V. (2007). 1. *Quito, capital de la República: Dotación de equipamientos como centro del desarrollo del país con cobertura regional*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Mateos, J. (1993). *Pintura y Escultura del Siglo XX*. Barcelona: Ramón Sopena.
- Moneira, R., & Álvarez, Y. (2004). *Arquitectura de Quito 1915-1985*. Quito: Colegio de Arquitectos del Ecuador; Trama.
- Mora, S. (2015). *Protomodernismo en "En torno a la Modernidad: Reflexiones e Ilustraciones"*. Santo Domingo: Universidad Iberoamericana UNIBE.
- Mumford, E. (2007). El discurso del CIAM sobre el urbanismo, 1928-1960. *Bitácora Urbano Territorial*, 1(11), 96-115.

- Murga, I. (Junio de 2013). La Exposición Internacional de Nueva York de 1939: arte, arquitectura y política en el fracaso del “Mundo del Mañana”. *Arte y Ciudad - Revista de Investigación*(3), 349-366.
- National Building Museum. (2010). *Designing Tomorrow. America's World's Fairs of the 1930's*. Washington, D.C.: National Building Museum.
- Norberg-Schulz, C. (2009). *Los principios de la arquitectura moderna : sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Reverté.
- Ortiz Crespo, A. (Ed.). (2004). *Ciudad de Quito: Guía de Arquitectura* (Vol. 2). Quito: Municipio del Distrito Metropolitano.
- Otero Alía, F. J. (1991). El debate en torno al ornamento arquitectónico en la revista *Arquitectura y Construcción* (1897-1922). (U. N. UNED, Ed.) *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*(4), 425-458.
- Pacheco, M. (1978). La sociedad moderna y el proceso de modernización. En *La Educación como Proceso Conectivo de la Sociedad, la Ciencia, la Tecnología y la Política* (págs. 36 - 48). México: Ed. Trillas.
- Peralta, E. (2004). Persistencias modernas y nuevos caminos. En I. Del Pino Martínez (Ed.), *Quito 30 años de arquitectura moderna 1950-1980* (págs. 94-112). Quito: PUCE, Facultad de Arquitectura y Diseño : Trama.
- Pichardo, R. (s.f.). *Arquitectura, del modernismo al pluralismo contemporaneo*. Grupo 5 Editorial .
- Piñón, H. (2008). *El Formalismo esencial de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.
- Quintana, L. (Abril de 2006). De la unanimidad sentimental a la interacción discursiva: Una interpretación de sobre la norma del gusto de David Hume. *Ideas y valores*(130), 53-75.
- Ramírez, M. (2016). *La Plaza Grande de Quito fotografía y memoria. (Tesis de maestría)* (Vol. 204). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Corporación Editora Nacional.

- Rodríguez Alomá, P. (agosto de 2008). El centro histórico: del concepto a la acción integral. *Centro-h*, 51-64.
- Rodríguez, R. (Julio-diciembre de 2016). ¿Qué le pasaba a la Arquitectura Moderna?, Reflexiones de un simposio de 1948. *Estoa, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 5(9), 99-107.
- Roth, L. M. (2000). *Entender la arquitectura : sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sainz, J. (1997). Arquitectura y Urbanismo del siglo XX. En J. ed. Ramírez, *Historia del Arte 4, El Mundo Contemporáneo* (págs. 267-335). Madrid: Alianza Editorial.
- Sánchez Meca, D. (1982). *Aproximación a la filosofía*. Madrid: Salvat.
- Sanguinetti, J. M. (2014). *Reseña, Del Criterio del Gusto de David Hume*. Universidad Nacional del Litoral.
- Sant' Elia, A. (1914). *Manifiesto de la Arquitectura Futurista*. Obtenido de <http://tecne.com/biblioteca/escritos/manifiesto-de-la-arquitectura-futurista/>
- Solé, P. A. (1985). Historia del arte: ciencia y metodología. *Tavira: Revista de ciencias de la educación*(2), 91-106.
- Tedeschi, E. (1977). *Teoría de la Arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión .
- Ureña, M. (2015). Le Corbusier hacia una nueva arquitectura. En A. Martínez (Ed.), *En Torno a la Modernidad: Reflexiones e Ilustraciones* (págs. 44-47). Santo Domingo: Universidad Iberoamericana UNIBE.
- Uzcátegui, E. (1979). Es Gloria de Quito el descubrimiento del Amazonas. *Cartillas de divulgación ecuatoriana*(21), 3-15.
- Waisman, M. (marzo de 1992). Aventuras del Modernismo en las Américas. *Cuadernos Escala. Modernidad*(21), 13-21.

FUENTES PRIMARIAS IMPRESAS

El proyecto --- " Art. 1° - El Gobierno Nacional, hará cargo del pago de las expropiaciones de los edificios --(solo si se construye en el norte) . (26 de Octubre de 1961). *El Comercio*, págs. 1,10.

Alcalde Reclama entrega de \$ 8'000.000 que adeuda el Gobierno para Palacio Municipal. (5 de Mayo de 1969). *El Comercio*, pág. 3.

Aprueba proyecto de fachada para el Palacio Municipal. (25 de Junio de 1969). *El Comercio*, pág. 1.

Arquitecto O. Muñoz M. explicó anteproyecto de Palacio Municipal. (20 de Septiembre de 1961). *El Comercio*, págs. 1, 10.

Arquitectos estudian hoy proyecto de fachada del Palacio Municipal . (7 de Julio de 1969). *El Comercio*, pág. 9.

AS. (1979). La Plaza Grande de 10 a 12. *Diners*, 51-52.

Asdrubal. (10 de Diciembre de 1964). La "antigua" Plaza Grande. *El Comercio*, pág. 4.

Autor del anteproyecto de Palacio Municipal ostenta vasta actuación en México . (22 de Septiembre de 1961). *El Comercio*, pág. 3.

Benitez, J. (3 de Octubre de 1961). Los tres aspectos del proyecto para nuevo Palacio Municipal. *El Comercio*, pág. 14.

Bloque de 18 pisos tendrá el proyectado Palacio Municipal. (5 de Septiembre de 1961). *El Comercio*, pág. 14.

Cámara de Diputados aprobó el proyecto para la construcción de Palacio Municipal de Quito . (21 de Agosto de 1959). *El Comercio*, págs. 1, 11.

Camino de Liquidación: Dejemos el Quito colonial tal como es, no lo destruyamos más. (17 de Marzo de 1959). *El Comercio*, pág. 16.

Carta al Director: Plaza de los betuneron. (12 de Enero de 1970). *El Comercio*, pág. 4.

Cartas de los Lectores. Parte de la obra en San Carlos no la aprobó Obras Públicas. (22 de Febrero de 1959). *El Comercio*, págs. Sección 2, p.9.

Cevallos, M. (Agosto de 1971). Proyectos para el Sesquicentenario de la Batalla del Pichincha. Quito ciudad futurista. *Vistazo*, 41-46.

Cinco meses durará trabajo de excavaciones y cimientos para Casa Municipal; iníciase hoy . (15 de Julio de 1969). *El Comercio*, pág. 15.

Con celeridad se realizan los trabajos en el nuevo palacio municipal de Quito. (5 de Marzo de 1976). *El Comercio*, pág. 13.

Concejo aprobó proyecto de fachada del Palacio Mcipal. (25 de Junio de 1969). *El Comercio*, pág. 13.

Concejo de Quito resuelve que el Palacio se construya cuanto antes. (12 de Marzo de 1964). *El Comercio*, págs. 1, 12.

Conservación del Centro Histórico. (21 de Enero de 1961). *El Comercio*, pág. 12.

De Larrea Valdivieso, A. (17 de Abril de 1969). La Casa de la Ciudad. *El Comercio*, pág. 4.

Después de 30 días iniciarán trabajos de "Casa Municipal". (11 de Abril de 1969). *El Comercio*, pág. 3.

Después de un año comenzarán a derrocar edificios para nuevo Palacio Municipal. (30 de Diciembre de 1959). *El Comercio*, pág. 5.

Dice Alcalde: Hay tiempo suficiente para reformar proyecto de fachada del Palacio. (4 de Julio de 1969). *El Comercio* , pág. 9.

Dignificar la Fachada. (25 de Enero de 1970). *El Comercio*, págs. 4,9.

El Concejo de Quito aprobó anteproyecto de "Casa Municipal". (9 de Abril de 1969). *El Comercio*, pág. 20.

El Galón Municipal. (27 de Junio de 1969). *El Comercio*, pág. 4.

El Palacio de Gobierno. (4 de Agosto de 1959). *El Comercio*, pág. 17.

El Palacio Municipal. (8 de Abril de 1969). *El Comercio*, pág. 14.

El Palacio Municipal debería ser el símbolo de quiteñidad. (29 de Agosto de 1961). *El Comercio*, pág. 12.

El Palacio Municipal en el corazón de la ciudad. (14 de Noviembre de 1961). *El Comercio*, pág. 13.

En defensa de Quito. (19 de Febrero de 1959). *El Comercio*, pág. 4.

Espacio del Colegio de Arquitectos: Ciudad o Museos. (7 de Enero de 1964). *El Comercio*, págs. 16, 19.

Existe un arte arquitectónico quiteño. Algo más sobre el anteproyecto del Palacio Municipal de Quito. (15 de Octubre de 1961). *El Comercio*, pág. 7.

Gallegos Crespo, P. (21 de Febrero de 1961). Nacionalismo arquitectónico, tanto tiempo viviendo de una arquitectura internacionalizada. *El Comercio*, pág. 14.

García Muñoz, A. (29 de Octubre de 1961). Carta a la Plaza. *El Comercio*, pág. 2.

Guerrero, J. E. (15 de Octubre de 1961). Variaciones sobre tema de Quito: Algo más sobre el anteproyecto del Palacio Municipal de Quito. *El Comercio*, pág. 7.

Herdoiza, W. (29 de Abril de 1969). Espacio del Colegio de Arquitectos: Consideraciones sobre futura Casa Municipal. *El Comercio*, pág. 15.

Illáñez, C. (14 de Abril de 1969). Cartas al director. La Casa Municipal. *El Comercio*, pág. 4.

Iniciáronse mesas redondas para tratar sobre el Palacio Municipal. (19 de Julio de 1969). *El Comercio*, pág. 15.

Intereses Generales. Al Sr. Alcalde de Quito. (6 de Julio de 1969). *El Comercio*, pág. 2.

Junta de Gobierno espone su criterio respecto al futuro Palacio Municipal. (20 de Marzo de 1964). *El Comercio*, págs. 1, 3.

La Aso. Amigos de Quito asistirá a reunión para tratar sobre el Proyecto del Palacio Municipal. (5 de Julio de 1969). *El Comercio*, pág. 13.

La Casa de la Ciudad. (19 de Abril de 1969). *El Comercio*, pág. 4.

La Casa Municipal. (11 de Mayo de 1969). *El Comercio*, pág. 4.

La Encuesta Nacional. El nuevo Palacio Municipal. (24 de Septiembre de 1961). *El Comercio*, pág. 5.

Linke, L. (27 de Marzo de 1960). Quito, ¡Presente! *El Comercio*, págs. 1,10.

Los trabajos de la Casa Municipal podrían empezar después de 1 mes . (22 de Abril de 1969). *El Comercio*, pág. 17.

Lux, M. (28 de Septiembre de 1961). El Palacio y la Ciudad. *El Comercio*, pág. 4.

Maldonado, C. (13 de Enero de 1959). Problema arquitectónico de la Plaza de San Francisco. *El Comercio*, págs. 14-15.

Maldonado, C. (26 de Septiembre de 1961). La arquitectura como atracción turística, copiar servilmente el pasado sería condenarse a la mentira. *El Comercio*, pág. 14.

Mesas redondas sobre proyecto del Palacio Municipal continuarán. (28 de Julio de 1969). *El Comercio*, pág. 3.

Muriel, G. (4 de Octubre de 1961). "Los estilos del pasado no corresponden a sensibilidad de la presente generación". Artistas Plásticos del Ecuador exponen su criterio respecto al anteproyecto de Palacio Municipal del Arquitecto Muñoz Mariño. *El Comercio*, págs. 1, 10.

Museo Jacinto Jijón y Caamaño será inaugurado en diciembre. (1 de Noviembre de 1976). *El Comercio*, pág. 14.

Navarro, J. G. (17 de Septiembre de 1961). El Palacio Municipal la pesadilla . *El Comercio*, págs. 7, 8 .

- Navarro, J. G. (1 de Octubre de 1961). El Palacio Municipal, inconveniencias de construirlo en la Plaza Mayor. *El Comercio*, págs. 7,8.
- Navarro, J. G. (15 de Octubre de 1961). Existe un arte arquitectónico quiteño. *El Comercio*, pág. 7.
- Navarro, J. G. (22 de Octubre de 1961). Existe un arte arquitectónico quiteño. *El Comercio*, págs. 6,7.
- Navarro, J. G. (5 de Noviembre de 1961). Existe un arte arquitectónico quiteño. *El Comercio*, pág. 11.
- Navarro, J. G. (1 de Enero de 1964). Encuesta a eminentes quiteños. "¿Qué 5 obras de ortano público realizaría usted en esta ciudad, en 1964, si estuviese en sus manos el hacerlas?". La Casa de la Ciudad, en una armonía arquitectónica con el resto de la Plaza Mayor. *El Comercio*, pág. 2.
- Nueve años de estudio de anteproyectos para Casa Municipal de Quito. (12 de Abril de 1969). *El Comercio*, pág. 2.
- Nuevo Palacio Municipal empezará a ser ocupado en septiembre próximo. (26 de Junio de 1976). *El Comercio*, pág. 15.
- Ordénase suspender trabajos de edificio San Carlos y derrocar lo hecho sin permiso. (19 de Febrero de 1959). *El Comercio*, pág. 11.
- Pallares Zaldumbide, C. (11 de Julio de 1969). Alrededor de la construcción de la Casa Municipal. *El Comercio*, pág. 5.
- Para iniciar construcción del Palacio Municipal el Consejo tiene \$10000000. (11 de Noviembre de 1968). *El Comercio* , pág. 5.
- Patiño Crespo, A. (17 de Septiembre de 1961). La Casa de la Ciudad. *El Comerio*, pág. 4.
- Patio del Palacio Municipal. (16 de Octubre de 1976). *El Comercio* , pág. 13.

Pide aprobar la declaratoria de utilidad pública a expropiación de varios edificios para construcción del Palacio Municipal. (17 de Diciembre de 1959). *El Comercio*, pág. 19.

Presentarán nuevo anteproyecto de Palacio Municipal de Quito . (14 de Noviembre de 1968). *El Comercio*, pág. 15.

Proyectistas de Casa Municipal esperan llegar a conclusiones definitivas sobre la fachada. (30 de Julio de 1969). *El Comercio*, pág. 5.

Proyecto de Palacio Municipal aprobado en forma definitiva. (14 de Enero de 1970). *El Comercio*, pág. 13.

Proyecto que declara obre nacional construcción del Palacio Municipal de Quito se presentará al Congreso. (10 de Agosto de 1959). *El Comercio*, págs. 5, 16.

Se firmó contrato para construir el Palacio Municipal. (4 de Abril de 1970). *El Comercio*, pág. 15.

Se modificarpa la fachada en el anteproyecto de Casa Municipal, dicen autores Con ello se obtendrá conjunto mpas valioso. (20 de Abril de 1969). *El Comercio*, pág. 12.

Si es preciso ordenarán demoler edificio que oculta cúpulas del Templo de San Francisco . (18 de Febrero de 1959). *El Comercio*, pág. 5.

Tejada, L. (4 de Febrero de 1951). Estética y Funcionalismo de la Arquitectura Moderna. *El Sol*, pág. 4.

Toscano, H. (15 de Septiembre de 1961). Palacio Municipal . *El Comercio*, pág. 4.

Unión Radical incorforme con el anteproyecto de Casa Municipal. (16 de Abril de 1969). *El Comercio*, pág. 13.

IMÁGENES

Imagen 1: Monumento de la Tercera Internacional, Vladimir Tatlin, 1920.....	27
Imagen 2: Vista Villa Savoye, Le Corbusier, 1929	29
Imagen 3: Fachada frontal Casa Farnsworth, Mies van der Rohe, 1951	30
Imagen 4: La casa de la cascada, Frank Lloyd Wright, 1936-1939.....	31
Imagen 5: Maqueta y vista aérea de la Escuela de la Bauhaus, Dessau, Alemania.....	32
Imagen 6: París, Bulevar del Templo	34
Imagen 7: Barrio de l'Etoile	34
Imagen 8: Maqueta de la Ciudad contemporánea- vista aérea	36
Imagen 9: New York World's fair 1939, Le Monde de Demain.....	37
Imagen 10: Futurama, New York World's fair 1939-1940.....	39
Imagen 11: Vista exterior Villa Müller, Adolf Loos, 1930, Praga, República Checa	45
Imagen 12: Sala y comedor, Villa Müller.....	45
Imagen 13: Conjunto habitacional Pruitt-Igoe, San Luis, Missouri, 1954	48
Imagen 14: Ministerio de Educación y Salud, 1936	53
Imagen 15: Diseño terraza jardín del MES, 1950.....	53
Imagen 16: : Plano síntesis del Proyecto del Plan Regulador Urbano, por el arquitecto J. Odriozola, 1942.....	62
Imagen 17: Ilustración Quito 6 de Diciembre, El Comercio, 1961	63
Imagen 18:Palacio Legislativo.....	64
Imagen 19: Fachada iglesia del Belén	64
Imagen 20: Plaza Principal de Quito, óleo sobre lienzo, 64.2 x 81.8cm	68
Imagen 21: Plaza Grande y Catedral, 1884-1894	69
Imagen 22: Plaza de la Independencia y Catedral, 1920-1930.....	69

Imagen 23: Plaza de la Independencia, 1840.....	73
Imagen 24: Casa Municipal, 1860	73
Imagen 25: Casa Municipal, 1942	74
Imagen 26: Plaza Grande, 1920	75
Imagen 27: Balcón Antiguo Palacio Municipal, 1920.....	75
Imagen 28: Antiguo Palacio Municipal, 1910	76
Imagen 29: Anteproyecto "Taitico", Gilberto Gatto Sobral	80
Imagen 30: Anteproyecto "Atampam", Mario Arias Salazar	80
Imagen 31: Plaza Grande. Simbolismo.....	82
Imagen 32: Palacio Municipal, 1860	83
Imagen 33: Palacio Municipal, 2017	83
Imagen 34: Catedral de Quito, 1860	84
Imagen 35: Catedral con torre destruida, presidencia Gabriel García Moreno.	85
Imagen 36: Catedral de Quito, 2010	85
Imagen 37: Palacio Arzobispal, 1860	86
Imagen 38: Palacio Arzobispal, 2013	86
Imagen 39: Fachadas del Palacio Municipal, 2019.	88
Imagen 40: Accesos del Palacio Municipal	89
Imagen 41: Vista Patio interior del Palacio Municipal.....	90
Imagen 42: Vista Patio del Palacio Municipal.....	90
Imagen 43: Simplificación formal del Palacio Municipal	90
Imagen 44: Vista en perspectiva Palacio Municipal.....	91
Imagen 45: Derrocamiento del antiguo edificio municipal luego de expropiarse los lotes aledaños, 1960s	98

Imagen 46: La "antigua" Plaza Grande.....	98
Imagen 47: Plano de Perspectiva de la parte posterior del Palacio Municipal "JPCC", Oswaldo Muñoz Mariño	99
Imagen 48: Vista Frontal del Palacio Municipal, JPCC	100
Imagen 49: Plano de perspectiva frontal del Proyecto JPCC, 1961	100
Imagen 50: Dibujo Anteproyecto Oswaldo Muñoz Mariño	109
Imagen 51: Solar abandonado frente a la calle Venezuela	111
Imagen 52: Proyecto de fachada para el Palacio Municipal, 1969	115
Imagen 53: Fotografía de maqueta del Proyecto de Palacio Municipal, 1969	115
Imagen 54: Afiche 50 aniversario de la Bauhaus, Herbert Bayer, 1968.....	142
Imagen 55: Edificio Guerrero Mora, 1951-1955	145

TABLAS

Tabla 1: Teoría del conocimiento de Kant.....	15
Tabla 2: Evolución de la Población de las principales ciudades del Ecuador (Censos Nacionales)	61

ANEXOS

ANEXO 1

MANIFIESTO DE LA ARQUITECTURA FUTURISTA

YO COMBATO Y DESPRECIO:

1.- Toda la pseudo-arquitectura de vanguardia, austríaca, húngara, alemana y norteamericana

2.- Toda la arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental, agraciada y agradable

3.- El embalsamamiento, la reconstrucción, la reproducción de los monumentos y los palacios antiguos

4.- Las líneas perpendiculares y horizontales, las formas cúbicas y piramidales, que son estáticas, pesadas, oprimentes y absolutamente ajenas a nuestra novísima sensibilidad

5.- El uso de materiales macizos, voluminosos, duraderos, anticuados y costosos.

Y PROCLAMO:

1.- Que la arquitectura futurista es la arquitectura del cálculo, de la audacia temeraria y de la sencillez; la arquitectura del hormigón armado, del hierro, del cristal, del cartón, de la fibra textil y de todos los sustitutos de la madera, de la piedra y del ladrillo, que permiten obtener la máxima elasticidad y ligereza

2.- Que la arquitectura futurista, sin embargo, no es una árida combinación de practicidad y utilidad, sino que sigue siendo arte, es decir, síntesis y expresión

3.- Que las líneas oblicuas y las líneas elípticas son dinámicas, que por su propia naturaleza poseen un poder expresivo mil veces superior al de las líneas horizontales y perpendiculares, y que sin ellas no puede existir una arquitectura dinámicamente integradora

4.- Que la decoración, como algo superpuesto a la arquitectura, es un absurdo, y que sólo del uso y de la disposición original del material bruto o visto o violentamente coloreado depende el valor decorativo de la arquitectura futurista

5.- Que, al igual que los hombres antiguos se inspiraron, para su arte, en los elementos de la naturaleza, nosotros – material y espiritualmente artificiales – debemos encontrar esa inspiración en los elementos del novísimo mundo mecánico que hemos creado y del que la arquitectura debe ser la expresión más hermosa, la síntesis más completa, la integración artística más eficaz

6.- Que la arquitectura como arte de distribuir las formas de los edificios según criterios pre establecidos está acabada;

7.- Que por arquitectura debe entenderse el esfuerzo por armonizar con libertad y gran audacia el entorno y el hombre, es decir, por convertir el mundo de las cosas en una proyección directa del mundo del espíritu

8.- De una arquitectura así concebida no puede nacer ningún hábito plástico y lineal, porque los caracteres fundamentales de la arquitectura futurista serán la caducidad y la transitoriedad. Las casas durarán menos que nosotros.

(Sant'Elia, 1914)

ANEXO 2

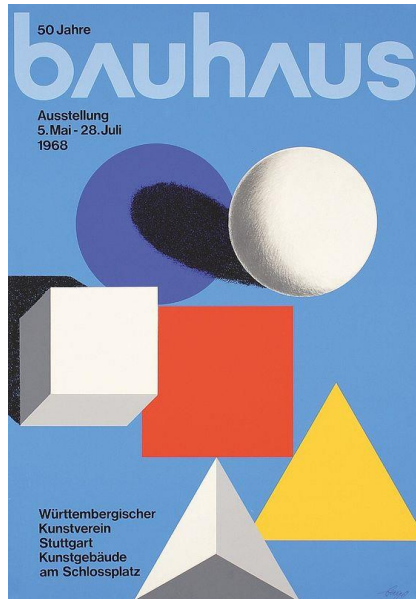


Imagen 54: Afiche 50 aniversario de la Bauhaus, Herbert Bayer, 1968

Fuente: [ilustración]. Recuperado de <https://www.invaluable.com/auction-lot/original-1968-hand-signed-herbert-bayer-bauhaus-p-159-c-6024264a9f>

ANEXO 3

CARTA A LA PLAZA

Al oído de su cuadrilátero colonial, te cuento, inolvidable Plaza Grande, que van a cambiar tu fisonomía estética. Las bocas mecánicas del progreso ya te masticarón cien años de historia. Y por la herida abierta de tu costado oriental, estás sangrando polvo.

Desaparecieron ya las Escribanías. Y con ellos se fueron tradiciones, recuerdos y un mundo de papel sellado carcomido por la polilla del pasado que se fuga, que se desvanece, que se va en su ruta hacia la nada.

La Casa del Pueblo, el viejo Municipio de quiteñidad auténtica, yace reducido a simple solar donde los gorriones picotean minúsculas piedrecillas, mientras se cuentan historias de quiteños ilustres.

Vieja Casona que otrora ascendíamos por sus escaleras crepitantes para encontrar la ancha sonrisa de los Alcaldes que honraban a San Francisco de Quito.

De todas estas cosas, antigua Plaza de la Independencia, no digas nada a nadie. No cuentes tu tristeza al Gallo de la Catedral que atravesado por un rayo de acero, especula con el viento mientras hace gárgaras con un ki-ki-ri-ki inconcluso. Ni te asombres de nada ante el viejo reloj del Palacio Nacional que acumula años y años entre el paréntesis de sus campanadas sincronizadas con el tiempo. Ni te des por enterada con la pequeña y augusta torre de La Concepción, que todas las noches se persigna antes de acostarse. Ni que el león ibérico, eternamente herido, se percate de la cirugía plástica que van hacer en tu rostro que aún está hermoso, pero que quieren renovarlo no sé si para bien o para mal de tu estructura clásica.

Y que tus fuentes, Plaza Grande de Quito, no sepan nunca que sobre tu rostro ha llegado la Picota. Ellas, que alegres cantan con su murmullo de agua, se quedarían tristes, silenciosas y no volverían a reír en las mañanas, cuando el sol acaricia su cristalina transparencia.

Yo sé, Plaza de la Independencia, que van a incrustar, donde antes se levantaba la Casa del Pueblo, bloques inmensos de cemento. (Como esas moles gigantescas que muy pronto clavarán en la corteza de la Luna los locos de Oriente y Occidente). Y que revestirán de espejos

y de vidrios y mármoles. Y que ascensores ultra-rápidos abrirán sus fauces mecánicas en cada piso. Y que habrá millares de pupilas de cristal. Y que las hormigas humanas escalarán los pisos para ponerse en órbita en cientos y cientos de Oficinas. Y que habrá porteros de etiqueta: galonados, estirados y atentos. Y que para mirar el último piso del nuevo Palacio Municipal habrá que retorcerse y quebrarse las vértebras....

Todo será maravilloso. Pero habrás perdido tu rostro colonial, inolvidable Plaza Grande. Y se quedarán más enanos los naranjos enanos que emergen en tus jardines. Y los militares retirados –monumentos al tiempo que se fue-, se hundirán más en sus bancos para recogerse a orar en la Capilla de sus propios recuerdos...

ALFONSO GARCIA MUÑOZ. Bogotá, Octubre de 1961.

(El Comercio, 29 de Octubre de 1961, p.2)

ANEXO 4



Imagen 55: Edificio Guerrero Mora, 1951-1955
Fuente: [ilustración]. Recuperado de <http://baq-cae.ec/edificio-guerrero-mora/>