

MÁS ALLÁ DE LA FACHADA

EL PALACIO MUNICIPAL DE QUITO

Autora
Doménica Villalba Arias

Editora, coautora
Mtr. Andrea Moreno

Autora

Doménica Villalba Arias

Dirección

Mtr. Andrea Moreno

Carrera de Historia del Arte. Facultad de Ciencias Humanas.
Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Investigación beneficiaria del Fondo Público 2019 de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

MÁS ALLÁ DE LA FACHADA: EL PALACIO MUNICIPAL DE QUITO

Autora

Doménica Villalba Arias

Editora, coautora

Mtr. Andrea Moreno

Primera edición

© 2022 Doménica Villalba Arias

© 2022 Andrea Moreno

© 2022 Pontificia Universidad Católica del Ecuador

Centro de Publicaciones PUCE

www.edipuce.edu.ec

Quito, Av. 12 de Octubre y Robles

Apartado n.º 17-01-2184[A1]

Tel.: (5932) 2991 700

e-mail: publicaciones@puce.edu.ec

Diseño de portada y diagramación:

Christian Monsch

Corrección de Estilo:

Edmundo Mantilla

ISBN:

Quito, septiembre 2022

Esta publicación es el resultado del trabajo de titulación de su autora, su publicación es financiada por el fondo Publícalo de la Dirección de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Este material es de distribución gratuita. Impreso en Ecuador. Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio, sin la previa autorización por escrito de las propietarias del Copyright.





Dedicatoria

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

A mi hermano, por ser mi guía,
mi amigo y mi orgullo.

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

Agradecimientos

La publicación de este trabajo de titulación se realizó gracias al apoyo de instituciones como el Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Biblioteca Museo de la Ciudad, Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP), Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), Biblioteca Municipal; además de personas como mi directora, Andrea Moreno, mis lectoras, profesoras Adriana Pacheco y Carolina Larco, Ruth Ruiz, Decana de la Facultad de Ciencias Humanas; junto a la dedicación de una serie de individuos quienes contribuyeron tanto de una manera intelectual como emocional dentro de este proceso.

En especial quiero agradecer a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, a la Dirección General Académica y Dirección de Investigación, al Centro de Publicaciones y al Fondo "Públicalo", por darme la oportunidad de presentar esta mirada crítica hacia un edificio emblemático de Quito desde dos ámbitos que me apasionan: la Historia del Arte y la Arquitectura. Espero sea un aporte importante para repensar el patrimonio construido de la ciudad.

Portada: Anteproyecto de la Casa Municipal presentado por Diego Banderas Vela y Juan Espinoza Páez, 1970. Fuente: Vela, D. y Espinoza, J. (1970). [boceto]. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Calles, Casas y Gente – Tomo 4. Quito, Ecuador. Cód. municipio 319







Resumen

El presente estudio analiza el proceso de inserción de la arquitectura moderna dentro del Centro Histórico de Quito. 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 es la Plaza Grande. Esta edificación ostenta un diseño que procura armonizar con las tipologías del entorno, pero que falla en su intento, por lo cual la opinión general, durante su periodo de construcción, mostró una postura de rechazo hacia esta propuesta arquitectónica, descontento que se fundamenta en una valoración del gusto. A fin de comprender este hecho, se realiza un análisis comparativo del cambio de su forma archi-

tectónica con el de las estructuras de su entorno, mediante fuentes visuales que permiten demarcar criterios de transformación. De manera adicional, se entiende al mismo desde su percepción externa. Asimismo, se analiza la reacción de la opinión pública en el periodo de 1956 a 1976, tiempo durante el cual la percepción 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, Quito

Índice

Dedicatoria.....	5
Agradecimientos.....	6
Resumen.....	9
Introducción.....	12
CAPÍTULO 1: FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA MODERNA.....	31
1.1. Lo moderno y la modernidad en arquitectura.....	32
1.2. El cuestionamiento hacia la arquitectura moderna.....	48
CAPÍTULO 2: INSERCIÓN DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA MODERNA EN EL CENTRO HISTÓRICO QUITEÑO.....	59
2.1. El Centro Histórico como fondo de percepción para la forma arquitectónica.....	60
2.2. Plan regulador de Quito 1942 y evolución urbana de Quito (1950-1970).....	64
CAPÍTULO 3: HISTORIA Y ANÁLISIS DE LAS MODIFICACIONES DE ESTILO ARQUITECTÓNICO DEL EDIFICIO DEL PALACIO MUNICIPAL DE QUITO.....	75

3.1.	Plaza Grande: Usos y Símbolos	76
3.2.	Proyecto arquitectónico y edificio del Palacio Municipal de 1970.....	86
CAPÍTULO 4: TENSIONES ENTRE LA TRADICIÓN Y LO MODERNO.....		105
4.1.	Debates en torno al proyecto del Palacio Municipal.....	106
4.2.	Concurso de diseño del Palacio Municipal: propuestas rechazadas y posturas críticas al proyecto ganador de Oswaldo Muñoz Mariño.....	112
4.3.	Reacciones y opiniones en torno al proyecto definitivo de 1970.....	124
CONSIDERACIONES FINALES.....		134
FUENTES PRIMARIAS IMPRESAS.....		140
BIBLIOGRAFÍA.....		146
IMÁGENES.....		152
TABLA.....		155

Introducción

El presente escrito tiene como principal motivo el interés personal de la investigadora por la arquitectura, lo 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 determinados. Asimismo, la arquitectura que la compone renueva su imagen, presentando nuevas tendencias que por lo general siguen corrientes de origen internacional. Dichas transformaciones están vinculadas de manera estrecha con la función que ejercerá la edificación. Introducción

En tal sentido, se pretende analizar el edificio del Palacio Municipal en Quito, el cual 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 fue un cambio del estilo colonial al neoclásico en el periodo republicano, la segunda comprendió la adaptación de una decoración recargada a principios del siglo XX y la tercera incorporó un estilo moderno en la década de 1970. Esta última se caracterizó por suscitar un gran debate dentro de la opinión pública, pues

su construcción de corte moderno se diferenció del estilo del periodo republicano y colonial predominante en el centro capitalino y en el espacio de la Plaza Grande.

El diseño final de esta edificación no solo se desarrolló dentro de la temporalidad señalada en el párrafo anterior, sino que la primera intención de renovarlo ocurrió 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 coincidían con las estipulaciones de mantener una arquitectura similar al entorno de la plaza; por el contrario, desarrollaban interpretaciones modernas de la misma. Esto hizo posible que este tipo arquitectónico fuera aceptado para un sitio tan representativo para los ciudadanos. La finalidad principal era establecer una arquitectura propia con cualidades contemporáneas, capaz de reflejar el desarrollo modernizador de la ciudad.

Por consiguiente, se desarrolló un segundo concurso, cuyo ganador fue el proyecto de Oswaldo Muñoz Mariño, quien presentó un modelo adecuado a los parámetros del Estilo

Internacional en el que integró 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 problemas presupuestarios y a la falta de consenso, entre la alcaldía y la población, sobre su lugar de emplazamiento. Esto continuó por un periodo cercano a los ocho años, durante los que se mantuvo detenida toda obra y el solar del antiguo Palacio Municipal permaneció vacío. Finalmente, para el año de 1961, en la alcaldía de Jaime del Castillo, se decidió concretar la realización de este plan mediante una acción determinante que limitó el ámbito de la crítica pública al diseño de la fachada, mientras que el resto de la propuesta se formuló por medio de 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 osciló entre la mirada hacia un origen urbano español y la perspectiva de un desarrollo nuevo con lineamientos modernos. Asimismo, en la década de 1960, internacionalmente creció un sentido conservacionista del llamado casco colonial en oposición a un criterio moderniza-

dor. En tal sentido, Quito fue distinguido como uno de los medios urbanos mejor conservados de Latinoamérica. Esto supuso, por parte de los habitantes, la valoración del Centro Histórico quiteño como una característica propia de la ciudad, motivo por el cual hubo crecientes críticas a la planificación y a las acciones de la administración municipal dentro del sector: se exigía una regularización que salvaguardara lo patrimonial.

El contexto en el que se desarrollaron estas vicisitudes fue uno de los más cambiantes en relación con el 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 determinaron una expansión en el sector de la construcción. Por ese motivo, hubo la necesidad de una regulación controlada de aquel desarrollo, lo que propició que dentro de la sociedad el papel del arquitecto ganara importancia, sobre todo por 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 incenti-

varon la creación de una facultad nacional de arquitectos capaz de correlacionarse con un pensamiento crítico de acuerdo con la realidad local.

Contexto de la Investigación

En un análisis del estado de la cuestión previo sobre este caso particular se determinó que los estudios son escasos. Destaca *Para la Historia de Quito, El Palacio Municipal* (Galo Irigoyen del Pozo, 1961), el cual profundiza en distintos aspectos que justifican la necesidad de 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), *Ciudad de Quito: Guía de Arquitectura* (Ortiz Crespo, Junta de Andalucía y Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2004) o *Guía Arquitectónica de Quito* (Peralta Y Moya, 2007), donde se encuentra una corta explicación sobre el contexto y la historia 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, 2004) se detalla con más profundidad

la crónica de la construcción y los procesos por los cuales se atravesó. No obstante, esta edificación en particular se posiciona en un pequeño espacio.

Dentro de las investigaciones sobre la historia de la arquitectura moderna en Quito, cabe destacar la publicación realizada por la FADA¹: *Quito 30 años de Arquitectura 1950 – 1980* (Del Pino Martínez, 2004)². Este texto otorga una visión más amplia del contexto arquitectónico regional-quiteño e internacional, así como de 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 Arquitecto Sixto Durán Ballén. Otras fuentes valiosas de información son *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 con la transformación urbana a nivel nacional, existen estudios de 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 la *Historia de la arquitectura moderna* (Benévolo, 1963), pues no solo muestra una visión desde Europa, sino que de igual forma analiza contextos latinoamericanos, al igual que *Una mirada crítica a la arquitectura latinoamericana del siglo XX* (Gutiérrez, 2012).

Finalmente, con el objetivo de comprender de una mejor manera la conformación y dinámica del espacio en el que se implanta el proyecto se examinan textos acerca de la conformación de los centros históricos. En tal sentido, es valioso estudiar contextos extranjeros, para lo cual se consideran los trabajos de Fernando Carrión, catedrático de la FLACSO y estudioso del desarrollo y la planificación urbana: *Centros Históricos de América Latina y el Caribe* (2001), *Desarrollo cultural y gestión de los centros históricos* (2000). De igual forma, son importantes: *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).

Frente a estos aspectos, se interroga el porqué de la aplicación de un diseño arquitectónico de tendencia moderna para la reconstrucción del Palacio Municipal de Quito en el periodo

de 1970 a 1976. También se cuestiona de qué forma fue entendida esta edificación dentro de un entorno de noción formal, de percepción y gusto histórico con una creciente tendencia conservacionista. De acuerdo con la catalogación arquitectónica, el diseño de 1976 es considerado como un planteamiento que enlaza un estilo arquitectónico moderno con uno tradicional, pero, ¿qué implica mantener ambas naturalezas formales dentro de un formato que tiene una dinámica ambivalente con el pasado, es decir, que niega y al mismo tiempo recupera aquel tiempo pretérito?

Para resolver estas interrogantes es necesario responder a tres preguntas: ¿qué significa ser moderno y la modernidad?, ¿qué es y cómo se percibe la forma arquitectónica? y ¿cómo funciona el gusto? La primera servirá para tener presente que poseer la categoría de *moderno* no implica solo adquirir ciertas características formales; se trata de un concepto cambiante que corresponde con su medio histórico —para este caso de estudio se centrará en lo moderno de la arquitectura en el siglo XX—. La segunda se refiere a lo visual y a su recepción, al componente perceptual directo con el que se vincula un individuo. Culminamos con la tercera cuestión a través de la cual es posible comprender de qué manera este criterio tan abstracto influye sobre la dinámica de la opinión personal y grupal.

Cuando se habla de lo *moderno*, por lo general se hace referencia a una noción de algo que ha dejado de ser antiguo, clásico o *establecido*. Conforme al desarrollo de las ciencias sociales, se lo considera como una evidencia de un proceso que atraviesa varias sociedades, como parte del cual se modifican una serie de ámbitos para adaptarse a nuevas circunstancias o necesidades.

Es así que el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (1941-2011), en 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 accionar será superar una rareza o escasez del medio en el que se habita, ya que este no satisface inmediatamente las necesidades de los individuos. Aquello promueve la lucha por la supervivencia y la división entre las clases sociales. En tal sentido, 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 modernidad: la *promesa de modernidad* y la *efectiva*. La primera es aquella que se anhela alcanzar, pues ofrece la superación de la supervivencia de la sociedad clasista fundada por la propiedad privada. No obstante, es inalcanzable y, por lo general, prevalece y se implementa la segunda, cuyo eje capitalista solo profundiza las disparidades entre clases, repite la organización social anterior e instala una escasez artificial (Herrera de la fuente, s/f, p.5), todo lo cual 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 ciudad, pero, debido a distintas dificultades económicas y sociales, se optó por otro modelo más acorde con el limitado presupuesto disponible, aunque se trató de preservar la connotación de la propuesta anterior.

Echeverría señala tres características principales de lo *moderno* como una sustitución del pasado en el fenómeno de la modernidad (Echeverría, 2001, p.2, 3). La primera, vinculada con una dimensión física, supone el desarrollo e implementación de nuevas tecnologías. La segunda, con una visión geográfica, consiste en la preferencia por habitar el espacio urbano, desplazando a lo rural. Finalmente, la tercera prioriza a la razón frente a lo místico y sobrenatural.

Esta relación con el pasado fue una de las mayores ventajas con las que contó el proyecto modernizador, pues, al tender a un reduccionismo, tuvo la capacidad de incrustarse transculturalmente⁴ con mayor facilidad (Groys, 2016, p.85). Por el contrario, una de

sus principales problemáticas, subestimada en su accionar, fue que la posibilidad de suprimir las estructuras tradicionales de una sociedad en su totalidad, de manera que la alternativa fue limitarse a dominarlas y a tener que incluso coexistir con ellas. Esto se debe a que perdura 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 fue recibida por los individuos de una sociedad, en este caso particular por el medio quiteño, con ambigüedad. Esto se presenció dentro del Centro Histórico, donde, a pesar que se buscó la modificación del espacio con estándares modernos a fin de satisfacer las nuevas necesidades tecnológicas y funcionales, nunca hubo un acuerdo general por dicha transformación de parte de sus habitantes, quienes abogaban por conservar la estructura tradicional de esa parte de la ciudad; siempre quedarán presentes la añoranza y el recuerdo

del pasado. Para autores, como Boris Groys, la modernidad se convierte en una “promesa incumplida” (Groys, 2016, p.91), porque se establece como una modernización permanente que nunca alcanza el objetivo de volverse verdadera. Por ese motivo, se percibe al ahora, al momento actual, como un obstáculo frente a la expectativa de un futuro en modo infinitivo donde acontecerá la culminación de todo el trabajo.

En el contexto latinoamericano los parámetros de la modernidad no se aplicaron de la misma manera que en el ámbito europeo, sino que en muchos casos esas normas fueron cuestionadas e incluso rechazadas, como ocurrió en Brasil, México o Argentina, cuyas historias se desarrollarán más adelante. Esto se debió a que Latinoamérica no tiene una identidad general consensuada, como producto de un mestizaje violento e impuesto, donde se “intentó rehacer la cultura española en América” (Espinosa, 2012, p.68). De allí que existe una constante lucha entre los orígenes indígenas, por un lado, y, por otro, los españoles. Así surgió la necesidad de preservar “lo propio”. Pero a esto se suma la pregunta: ¿qué es lo nuestro? Es así que Echeverría propone la existencia de una *modernidad alter-*

nativa barroca, la cual se construye mediante una *código-fagia* que rescata los elementos una propia identidad y los adapta hacia una extranjera, para así crear un híbrido entre lo tradicional y moderno⁵.

El resultante de la dinámica entre ambos ámbitos evidenciará la adaptabilidad y reinterpretación de ciertos elementos que, a pesar de formar parte de una construcción nueva, conserven la presencia del pasado. En el caso del Palacio Municipal, durante el periodo de estudio, esto se reflejó en la búsqueda de una identidad arquitectónica propia que reflejase *lo quiteño*. Así, fueron presentados varios modelos modernos que adaptaban de distintas formas las particularidades de la arquitectura colonial-republicana. Como se verá más adelante, aquella fue la que se debatió como la representativa de un origen común en oposición a los parámetros del Estilo Internacional. Además, uno de los principales lineamientos para los proyectistas fue que el diseño se vinculara con su entorno histórico circundante, motivo por el cual se optó por el uso de materiales, composición, y principios que aludían al pasado ciudadano. Para Echeverría, el nivel de desapego con respecto del pretérito está ligado con la tradición, de

manera 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). Aquel tiempo anterior ha sido transmitido entre generaciones, bajo un discurso colectivo como una continuidad cultural de un grupo humano. Dicha persistencia, a pesar de subsistir a lo largo del tiempo, no es inmóvil, sino que, por el contrario, es cambiante y se adapta según a la realidad sociocultural en que se aplique. En el proceso de transformación intervienen factores como su forma de expresión ligada a una materialidad que por lo general continúa estable: además, su función y significados 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 que dota a este último de un sentido.

La *tradición* tomará distinta significación dependiendo de cada grupo que la configure. Por ese motivo, se encuentra ligada

directamente a la identidad: con base en la diferenciación simbólica se generará un sentido de pertenencia. Esta imagen identitaria se formará desde una percepción interior (¿cómo me percibo?) y por una visión desde el exterior (¿cómo me perciben?), proceso que 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, en el cual fue seleccionada una serie de elementos representativos a los que se les otorgó el significado de una pertenencia a 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). Por lo descrito con anterioridad, se afirma que existe una añoranza y búsqueda por el pasado bastante marcada en algunos contextos, sobre todo en aquellos que hasta la actualidad

pretenden establecer una identidad propia e independiente de otras naciones. Es así que proyectos de carácter estándar no ejercerían el mismo impacto que uno pensado para un sitio específico y ganarían con ello numerosos opositores.

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*, diferente de las que se encuentran en su entorno próximo. Este proyecto intentó acoplarse a las estructuras de tiempos pasados, para así crear una dinámica entre lo nuevo y lo antiguo, pero que de algún modo no terminó de convencer al espectador. De esta manera, se estima que uno de los métodos más oportunos para utilizar en esta investigación es el formalista, pues 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.

El historiador de la arquitectura, James Ackerman (1919-2016), siguiendo el pen-

samiento de Wölfflin⁶, propone un acercamiento al objeto de estudio, que actúa como fuente primaria, desde su estilo y periodo, para lo cual será necesario encontrar ciertas características más o menos estables, suficientemente consistentes para ser distinguibles y suficientemente cambiantes para tener una historia. En tal sentido, el estilo será un “conjunto distinguible de tales características”⁷ (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, por medio de una comparación visual de fotografías correspondientes a la edificación del Palacio Municipal en distintas generaciones, se pretende identificar ciertos parámetros que nos aproximen a una explicación acerca de los intercambios discursivos entre lo nuevo y lo antiguo, presentes en el diseño de 1976. En aquella propuesta, 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 la escuela de la Gestalt⁸. 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. Propone que se capta una forma material, entendida como la imagen inmediata percibida por el sentido de la vista, y se transforma en una forma perceptual o estructura formal, la cual es una:

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 comienza 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 responden a leyes perceptivas, que pueden ser fisiológicas, psicológicas o de

origen cultural, social o aprendido (Calduch, 2001, pp.97-98), además que condicionan la visión hacia una dirección determinada. De esta manera, el individuo forma una serie de conceptos visuales que dan sentido a una imagen. Es decir, ver es comprender. Estas nociones, que se construyen de manera progresiva con la experiencia visual, permiten “identificar e interpretar correctamente situaciones visuales futuras” (Calduch, 2001, p.99).

La memoria visual no solo juega 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: “ve lo que quiere ver”. Esto determina que se forme una expectativa en aquel que mira, quien juzga un objeto bajo ciertas propiedades perceptuales (Calduch, 2001, p.101). En este sentido, se demuestra el hecho fenomenológico según el cual 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 facilitan la comprensión de la manera en que 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: Ley de fondo y figura, ley de la simplicidad, ley de la semejanza y ley del equilibrio⁹.

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, donde para transmitir una imagen sintética y comprensible al ojo humano, el arquitecto 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; finalmente, la relación entre la visión y la actividad que se desarrolla dentro del espacio (Calduch, 2001, p.110), que en este caso en específico será entendido como una *institución pública*, que busca la representatividad de la ciudadanía en su estructura¹⁰.

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.

De este modo, el análisis comprenderá una metodología comparativa y formalista, utilizando como fuentes diferentes medios visuales por medio los cuales se evidencie el cambio formal de la imagen del edificio. Aquellas representaciones fueron obtenidas de la revisión de prensa escrita, fondos fotográficos y artísticos. Con base en estos testimonios será posible obtener una serie de imágenes parciales, especialmente centradas en la fachada frontal del Palacio en distintas temporalidades. Si bien no otorgarán una percepción completa en su tiempo, formarán una proyección visual sobre los cambios formales y de estilo de la construcción hasta la actualidad. Esta versión final sí podrá ser analizada desde otras perspectivas e incluso se podrá tener la experiencia vivencial al recorrerla.

Para concluir, en el caso del gusto, a pesar que este mantiene un carácter total-

mente 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, con el fin de entender, mas no valorar ni cuantificar, la dinámica de la opinión que provino de distintos puntos de la ciudadanía serán de gran ayuda los postulados de la teoría de Hume¹¹. 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 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, 2008, p.39).

Los principios generales de aproba-

ción 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*. Por tanto, se plantea que existen unas reglas del gusto que se basan en "lo que ha sido universalmente placentero en todos los países y épocas" (Sanguinetti, 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, 2008, pp.44, 45). En consecuencia, 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. En tal sentido, el filósofo establece que existen juicios del gus-

to que son más valederos que otros (Hume, 2008, p.48), ya que serán más hábiles para percibir la *belleza*. Hume, entiende a la misma, no como una cualidad de las cosas, sino que como una existencia que solo ocurre en la mente que la contempla, con una distinta percepción de cada una (Hume, 2008, 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, 2008, 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*¹² (Hume, 2008, 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. Asimismo, 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, 2008, p.53). Es decir, tener un buen sentido.

Una vez establecidas cuáles son las normas del gusto, 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, 2008, p.56). A saber, hombres conocedores. Además, su opinión será preferible a la de otros. Así, en el caso específico del Palacio Municipal, se podrá identificar que tendrán 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 intentan influenciar el discernimiento de los menos conocedores.

Al tener claro estos conceptos previos, la investigación comenzará desde una contextualización de los fundamentos de la arquitectura moderna. La noción de lo moderno en el medio arquitectónico se define

como la búsqueda de un nuevo paradigma en 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 hacia el futuro, donde el desarrollo disciplinar jugó un papel relevante en la construcción de una innovadora concepción espacial con el uso de una nueva materialidad. Al igual se comprenderán los distintos contextos en los que estos parámetros fueron cuestionados, como ocurrió en Estados Unidos y en Latinoamérica, donde se distinguieron las fallas del Estilo Internacional y del Movimiento Moderno en la arquitectura, ya que no correspondían con la realidad local.

Para continuar, 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 desarrolló 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 la perspectiva externa, con lo que serán visibles las problemáticas del mismo. Las fuentes a utilizarse serán medios visuales por medio de 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.

Como conclusión se cotejan las opiniones que se distinguieron, dentro de las cuales existe el apoyo hacia la salvaguarda, apego y rescate de la tradición frente a la carente personalidad de lo moderno y, por otro lado, el abrazo a 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 tomó 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), IMP (archivo fotográfico).

La finalidad de este trabajo no solo será la de presentar un estudio interdisciplinario entre la Historia del Arte y la Arquitectura, sino que será un medio catalizador de una experiencia crítica que inste a los individuos a ser conscientes de su entorno, para cuestionarlo, vivirlo y apropiarse del mismo. Sobre todo, se trata de presentar un estudio histórico que tenga la capacidad de expandirse más allá de las páginas escritas.

Así mismo, se quiere otorgar a la historiografía de la arquitectura ecuatoriana un trabajo investigativo sobre uno de los edificios, el cual, a pesar de su relevancia, no cuenta con una profundización en su estudio. Se propone

un enfoque distinto al que habitualmente dan los arquitectos dentro de las guías arquitectónicas, pues por su corta extensión se limitan a dar rasgos generales históricos y técnicos de la construcción.

Pies de página

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.

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

4. Capacidad de cruzar un borde cultural.

5. 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, construyendo una hibridez transcultural.

6. Heinrich Wölfflin (1864-1945), uno de los teóricos más destacados del medio artístico, que concibió la posibilidad de una historia del arte sin nombres. 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-unida 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.

7. Traducción de "distinguishable ensemble of such characteristics"

8. El término Gestalt proviene del alemán y se traduce como "Forma".

9. **Ley de fondo y figura:** esta comprende a la figura como un elemento que existe en un espacio o "campo", donde destaca por su interrelación con otros elementos; el Palacio de Municipal pasa a entenderse como tal. Por otro lado, el fondo es todo aquello que no es figura y contiene los elementos interrelacionados que no son el centro de atención. El fondo sostiene y enmarca la figura. Para el caso de estudio, la

Plaza Grande será la que participe como tal.

Ley de la simplicidad: se tiende a percibir una figura de la manera más simple posible, es decir se buscan estructuras o conceptos visuales simples para darle una estructura formal comprensible. Por lo general se simplifica la figura al relacionarla con figuras geométricas básicas. Cuanto más simple sea una forma, se destacará con más claridad y rapidez.

Ley de la semejanza: hay inclinación 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.

Ley del equilibrio: una forma tendrá que poseer una dinámica que tienda a equilibrar los diferentes elementos visuales que constituyan la imagen de un objeto (Calduch, 2001, p.109). Es necesario un balance entre la homogeneidad absoluta —que supone la ausencia de tensión entre los elementos, ocasionando con ello una desaparición del objeto que fluctúa entre el aburrimiento y la monotonía— y una tensión absoluta que, por el contrario, logre un rechazo

completo por el conflicto al no lograr establecer relación con los demás elementos


10. Una institución pública, desde una perspectiva del teórico de la arquitectura, Norberg-Schulz (1926-2000), lo propone como una “propagación de la vivienda” (Norberg-Schulz, 2009), bajo los ideales de Le Corbusier. En este sentido, el habitar del hombre se extiende a lo público, donde 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. Asimismo, lo demarca como institución democrática, donde se plasma un deseo por preservar en el mundo nuevo las formas de identidad de una comunidad.

11. 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.

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



BAUHAUS



**CAPÍTULO 1:
FUNDAMENTOS
DE LA ARQUITECTURA
MODERNA**

1.1. Lo moderno y la modernidad en arquitectura

En este capítulo, se contextualizarán ciertos elementos de la arquitectura moderna del siglo XX en los contextos europeo, norteamericano y latinoamericano que marcaron cierta influencia teórica, formal y problemática en el diseño del Palacio Municipal de 1976. Además, se otorga una mirada desde el establecimiento de un Estilo Internacional, bajo parámetros que transformaron la composición, entendimiento y visualización arquitectónica. Para esto, se ponen en consideración los distintos aspectos que fueron de la mano con la formación del sentido de lo moderno, como fue el intento de superar un pasado *obsoleto*, con la creciente importancia del poblamiento y planificación de la ciudad, la cual se instauró como el emplazamiento ideal de la arquitectura moderna. Asimismo, se detallarán los cambios formales que se produjeron durante esta época. Para finalizar, se determinarán las diferentes condiciones que atravesó su cuestionamiento, específicamente en el caso de Latinoamérica como zona geográfica en la que se desarrolla el elemento de estudio.

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 a modo de respuesta en distintos campos alrededor del mundo, como el arte, la política, la literatura, la música, la economía, 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 el concepto de “lo moderno” fue ampliamente debatido, en relación con la aparición de nuevas e disruptoras 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 mimética a no mimética (Danto, 1999, p.30). De esta manera la te mática permaneció en 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 siglo XX fue el *Armory Show*¹³.

Así, varios movimientos artísticos con el propósito de negar todo pasado recurrieron no solo a la experimentación formal y material, sino que tomaron como fuentes de inspiración aspectos de la *nueva era* y los materializaron. Por ejemplo, el movimiento futurista, deslumbrado por el desarrollo tecnológico, exaltó a la modernidad y en especial al proceso de la industrialización, donde se destacó su dinamismo, luz, movimiento y sobre todo a la máquina. Este grupo en particular fue de gran importancia ya que pudo crear una ruptura que impulsó una nueva estética y valoración artística a partir de cero.

Por consiguiente, el futurismo, al ser una de las primeras vanguardias, fue fundamento para los demás grupos artísticos y de demás índole para que no temieran la experimentación en diversos campos. De esta manera, el arte expandió sus horizontes e incursionó en aspectos como la publicidad, diseño, música, poesía, arquitectura, etc. El pensar moderno se reflejó en el ansia por la originalidad y la necesidad por establecer nuevos estándares de presentación y percepción.

En 1914, Antonio de Sant’Elia¹⁴, incorporó estos ideales en el ámbito arquitectónico en su “Manifiesto de la Arquitectura Futurista”, donde criticó a la llamada “arquitectura moderna”¹⁵ de su tiempo, debido a que su diseño solo consistía en reutilizar estilos del pasado¹⁶ 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 su contrario 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 por una falta de originalidad en el

medio. Además, 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) que fuera capaz de resolver uno de los problemas más apremiantes: encontrar la casa y la 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 nueva arquitectura, se buscó un prototipo que reflejara y produjera 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 influencias 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 fue un factor de gran relevancia, no solo para la configuración de la ciudad, sino también de la vivienda familiar. Asimismo, existió una reflexión sobre la condición formal, su origen y desempeño, donde se estableció como eje una finalidad funcional, relacionada con el apego hacia la máquina.

En el proceso de una búsqueda teórica surgieron varios arquitectos que fueron como maestros y precursores de los fundamentos de la arquitectura moderna y del nuevo lenguaje. En primer lugar, se presentó Le-Corbusier¹⁷ 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 1), 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) Dichos fundamentos 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**
4. **Ventana corrida:** vanos¹⁸ horizontales apropiados a la perspectiva del ojo humano.
5. **Cubierta jardín:** la cubierta se hace plana y se dispone un jardín en ella.



Imagen 1: Vista Villa Savoye, Le Corbusier, 1929
Fuente: [fotografía]. Lewi, M. Recuperado de https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Villa_Savoye.jpg

Al igual, Ludwig Mies van der Rohe¹⁹, presentó innovaciones en cuanto a la estructura y estética de la forma y del espacio arquitectónico. Uno de los mayores referentes de este arquitecto es la Casa Farnsworth (imagen 2), 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 de 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, descendía. Con ello se observa que en un primer momento no se pensó en el componente humano, al subestimar la comodidad del usuario, frente a la priorización de la forma arquitectónica.



Imagen 2: Fachada frontal Casa Farnsworth, Mies van der Rohe, 195. Fuente: [fotografía]. Burley, P. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farnsworth_House_Plano-9994.jpg

El sentido de integrar 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 3). 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 3: La casa de la cascada, Frank Lloyd Wright, 1936-1939
Fuente: [fotografía]. Daderot. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fallingwater_-_DSC05639.JPG

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 y al alcance de todos los consumidores, donde la belleza se expresaba en su funcionalidad. Esta 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 4 y 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 4: Vista Escuela de la Bauhaus, Dessau, Alemania
Fuente: [fotografía]. Spyrosdrakopoulos. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:6265_Dessau.JPG



Imagen 5: Escuela de la Bauhaus, Dessau, Alemania. Fuente: [fotografía]. Spyrosdrakopoulos. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:6260_Dessau_01.JPG

Dentro de estos ejemplos se determina que lo que se considera como arquitectura

moderna buscó formas y espacios que tuvieran concordancia con el pensamiento y sentir de la nueva era. En esta época cambiaron el ritmo y el 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 con el nombre de *Estilo Internacional* debido a su propuesta de carácter universal desprovista de rasgos regionales (Pichardo, s.f., p.49), determinada 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, además de 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 hubo la necesidad de establecer al Movimiento Moderno como una directriz capaz de otorgar a cualquier sociedad un estilo de vida idealizado.

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 el crecimiento industrial fueron un detonante para el cambio de mentalidad respecto de la configuración del espacio urbano. Las fábricas se establecieron como una de las fuentes de empleo más importantes para la población y se instalaron en los límites de la urbe. Así, se produjeron fenómenos migratorios del campo a la ciudad que ocasionaron un crecimiento demográfico pro-

gresivo. Frente a este hecho, se generaron nuevas necesidades dentro de una población que se desarrolló 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 Haussman²⁰ en París a mediados del siglo XIX (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, que en aquel entonces llegó hasta el millón de habitantes. Este cambio se fundamentó en una reorganización en conjunto bajo dos sentidos: en primer lugar, el estructural con 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; 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).



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

Este plan se llevó a cabo sobre una trama urbana preexistente y aplicó nociones que no se limitaron a un campo racional, sino que se configuró el espacio bajo parámetros tradicionales como la perspectiva y la simetría para generar 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 hubo varios 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 nuevas necesidades e ideologías que marcaron la necesidad de una distribución urbana distinta. De igual manera, el pensamiento 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 estudiosos 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 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”: un modelo teórico urbano que albergaría a 3 millones de habitantes. 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. La neutralidad y el carácter genérico de este proyecto tuvieron como objetivo que pudiera ser implantado en cualquier espacio geográfico, bajo los parámetros del Estilo Internacional.

Más información en:

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/770281/clasificos-de-arquitectura-ville-radieuse-le-corbusier>

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, pese a lo cual tuvo un acercamiento a los aspectos formales de la arquitectura moderna. Mientras tanto, Le Corbusier propuso un modelo con parámetros de organización racional de un desarrollo urbanístico. En este segundo caso, aunque 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 tercer capítulo.

La ciudad del futuro fue un concepto explorado 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 aquellos contextos 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. Pero el potencial de estos 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 8). Fue la última de una serie de ferias²¹ 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 Depresión²² y que vivía 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*, con base en 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, sobre todo a un nivel doméstico.

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. Se presentaron nuevos e innovadores productos, como “aparatos electrodomésticos, máquinas industriales, procesos automatizados de producción” (Herrera-Lima y Martin, 2018, 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 expuestos²³ como la ruta para el progreso y la obtención de la paz (Murga, 2013, p.351). Fue de esta manera que se popularizó el concepto de lo moderno dentro del diseño de mobiliario, la decoración, el 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 ligados a la funcionalidad y el 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). De allí que se presentaran estructuras de rápido montaje, en donde se mantuvo el *Estilo Internacional*, configurado bajo estas mismas especificaciones y buscando una simplificación de la forma. Asimismo, se conservó una armonía cromática de suaves tonalidades, que partía de un blanco absoluto en los edificios centrales, la Pherisphere y el Trylon²⁴ (imagen 8), y cambiaban concéntricamente hasta llegar a colores más intensos.

La exhibición realizada por General Motors planteó una visión del futuro desde la movilidad. Proyectó un modelo urbano basado en la importancia del automóvil en el diario vivir del ciudadano, aludiendo a esta máquina como un “símbolo de éxito social” (Herrera-Lima y Martín, 2018, p.5). Así, bajo el nombre de *Futurama*²⁵, se presentó un sistema vial interconectado capaz de satisfacer una mejor circulación de per-



Imagen 8: World's Fair. Theme Center and statue of George Washington, viewed from Court of Peace. Fuente: Gottscho, S., (1939). Nueva York. Estados Unidos. [fotografía] Recuperado de Colección del Museo Metropolitano de Arte Museum of Art, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trylon_and_Perisphere,_New_York_World%27s_Fair_MET_DP103125.jpg

sonas y productos como medio para alcanzar el crecimiento y la prosperidad deseados. Estas

vías se integraban a una urbe conformada 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 de la vehicular por medio de pasos elevados, en pos de una optimización de la circulación. También, para alivianar la proyección de una mayor carga vehicular, se hicieron autopistas (*highways*), como arterias de varios carriles de alto tráfico y velocidad.

Más información en:

<https://www.sfchronicle.com/drivingthefuture/timeline/>

Dentro de los distintos modelos urbanos se presentó un ideal del futuro. Si bien fueron utópicos, sirvieron 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 según el cual 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, el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (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*, pues 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 brindar las condiciones necesarias para tener una buena calidad de vida individual, independientemente de la clase social, y potenciar a

la vez la relación colectiva de los habitantes de la urbe. Esto frente a la incapacidad de las ciudades antiguas para solucionar las diferentes problemáticas que se presentaban con el aumento de la densidad poblacional: deficiencias sanitarias o congestión en las vías por el incremento de automotores, por poner dos ejemplos.

De esta forma se estableció que el sol, la vegetación y el espacio eran materias básicas del urbanismo. Sin embargo, para conseguir las se observó la necesidad de derrocar edificaciones que fueran catalogadas como tugurios o que no pose y eran una característica arquitectónica digna de conservarse. Todos estos aspectos fueron declarados oficialmente dentro de la Carta de Atenas en 1933. A pesar de que se mostraron proyectos que supuestamente satisfacerían las necesidades de los habitantes, siempre existió una serie de implicaciones sociales, económicas y políticas que fueron limitantes y cambiaron los parámetros necesarios del diseño. Además, la Primera y Segunda Guerra Mundial establecieron un panorama desolador, en el que la arquitectura se vio en la necesidad y labor de generar un tipo arquitectónico económico y de fácil realización para proceder a una rápida reconstrucción, que garantizara el bienestar de los pobladores.

La convivencia del hombre con el desarrollo científico significó la ampliación 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, lo cual dio como resultado no solo una transformación en la infraestructura, sino también en la invención de una nueva materialidad. Este hecho ya se había presentado con anterioridad en la exposición de Londres de 1851, donde había sobresalido el uso del vidrio y el hierro como innovación constructiva²⁶.

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: el rascacielos, planteado 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 ele-

mentos del lenguaje clásico: basamento, fuste y coronación” (Sainz, 1997, p.268). Asimismo, con una perspectiva funcionalista en sus diseños, demarcó que “la forma sigue a la función”.

Todas estas innovaciones permitieron que la arquitectura expandiera sus límites y fuera capaz de ser flexible en sus configuraciones espaciales y formales, pues pudo prescindir de elementos que con anterioridad eran de carácter obligatorio. Ese fue el caso de los muros, ya que estos perdieron su función portante y con ello se aligeró la carga visual interna de la construcción, lo que los 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. No solo se observó la introducción de nuevas estructuras y materialidad, también se configuró a la urbe como un organismo interconectado con estándares internacionales a manera de sinónimo de progreso.

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 la materialidad. Buscó una esencia formal con base en 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 mantuvieron una proporción y simetría adecuados (Roth, 2000, p.9). Tal como explica Francisco Oteló (1991), existieron distintas perspectivas por las cuales se intentó dar una nueva significación al ornamento. Así, los estilos neoclásicos, historicistas y eclécticos lo utilizaron para enfatizar la relación con una época anterior en específico, dando como resultado diseños con una sobrecarga decorativa.

Sin embargo, este hecho fue disminuyendo paulatinamente porque la caracterización del pasado ya no impulsaba de la misma forma la nueva era. Por esta razón fue criticada la ornamentación. Por el creciente pensamiento funcionalista, fue desacreditada 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 orgánicas²⁷ 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 y, a pesar de 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. 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. Propuso que “la evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual” (Loos, 1908). Para Loos, la 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. Lo contrario era incurrir en un delito al desperdiciar fuerza de trabajo, capital, material y salud. Por esta razón, la identidad de lo moderno recayó en el propio proceso 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. Todos ellos 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 fundamentaron en la importancia del desarrollo íntimo de la vivienda, por lo que, a diferencia de los otros proyectos modernistas don-

de 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). Esto 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. 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 con el uso que tuviera. Esta técnica se denominó Raumplan. Su intención fue generar una respuesta sensitiva del usuario en cada espacio, por lo que las cualidades del color y del material de revestimiento de las paredes tuvieron gran importancia. Se trata de un recorrido sensorial que traslada al individuo de un mundo profano-exterior, hasta uno privado-sagrado (Díaz Segura, 2003, p.26).

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 como eran.

Más información en:

<https://rjaviarsar.wordpress.com/2014/12/22/la-villa-muller-1928-1930--adolf-loos/>

1.2. 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 imperativa su eliminación. Pero, tal como planteó Echeverría, es imposible borrar por completo una estructura existente; siempre prevalecerá el anhelo o la comparación con tiempos pasados, más aún con un apego a una tradición que ha perdurado en el tiempo.

Asimismo, el principal problema del Movimiento Moderno fue su proclama de un Estilo Internacional con “valores universales y definitivos” (Waisman, 1992, p.16). Aquel 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 la inconformidad de aquellos que no estaban de acuerdo con estos parámetros y lo confinó a una parálisis por no admitir otras vertientes de pensamiento que garantizaran su evaluación 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 se instauró con 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.

Reflexiones en el contexto estadounidense

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 más recibió a estos personajes fue Estados Unidos, donde continuaron con la promulgación de los ideales modernos hacia el resto de naciones. A lo largo de este trayecto, se enfrentaron a condicionantes y nociones totalmente diferentes respecto del 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, desde el siglo anterior, la noción de modernidad compartida había sido la del acercamiento hacia modelos ya establecidos, como los europeos o estadounidense.

La convivencia de los modernistas con la variedad de contextos americanos confluía 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 arquitectura 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, 2016, p. 100). Así, se buscó realizar diseños más humanos, 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 congregarse 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, 2016, p. 99). Así, para la década de los años 70, esta corriente encontró su punto máximo de declive. A finales de los años 50 y en el transcurso de los años 60, sus principales teóricos habían fallecido, lo que había ocasionado no solo el cierre de un gran ciclo, sino el replanteamiento y crítica hacia esta propuesta.

La constatación visual y física de esta ruptura fue la demolición de algunas edificaciones por su incapacidad para adaptarse con el medio circundante, fuera por causas ambientales o por el rechazo de los propios habitantes. Así ocurrió con el complejo residencial social Pruitt-Igoe en San Luis, Missouri, 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 la construcción de rascacielos de vidrio en el medio desértico hicieron que las infraestructuras fuera virtualmente inhabitables. Incluso, a pesar que el ornamento fue negado, con el pasar del tiempo, se comprobó que este protegía a las estructuras del deterioro, pues edificaciones que carecían del mismo, como la Villa Savoye, tuvieron un daño más profundo en un corto periodo.

Más información en:

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/895079/clasicos-de-arquitectura-pruitt-igoe-minoru-yamasaki>

La arquitectura moderna no fue un aspecto único que se presentó para la época, sino

que convivió con otras tendencias que fueron 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, se originó de la búsqueda de 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 confluía en dos vertientes: la primera intentó reivindicar a la arquitectura moderna planteando un neomodernismo y la segunda trató de impulsar un formato de arquitectura con “niveles de significado accesibles a los usuarios” (Roth, 2000, p.547) y se caracterizó como posmodernismo. Con ello, la referencia al pasado se hizo inevitable. 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. De igual manera, 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.

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 llegó a cumplir ese programa de manera eficiente a semejanza de los países centrales. Por el contrario, prevalecieron prácticas autóctonas que fueron criticadas por ser impedimentos del desarrollo. No obstante, García Canclini (1990) muestra que se necesita tener una perspectiva diferente acerca de estos contextos, ya que su origen histórico mestizo impulsó otra actitud para con el pasado. Así, las condiciones particulares de cada región produjeron una simbiosis entre la tradición y lo nuevo, lo que marcó una serie de variantes en cuanto a la adaptación del Movimiento Mo-

derno. Esta conversión dio lugar a numerosas causas sociales que buscaban establecer una identidad propia.

La lentitud en esta transición se debió a una serie de limitantes que atravesaron estas regiones en distintas temporalidades: económicas, políticas, sociales, etc. Un lento y elitista programa de alfabetización ocasionó que, incluso a mediados de siglo XX, gran parte de la población no gozara de un buen sistema educativo. Esto determinó que las ideas fueran restringidas a ciertos círculos hegemónicos (García Canclini, 1990, p.66). A medida que el grupo de ilustrados creció, también lo hizo la crítica hacia lo establecido y hacia los parámetros extranjeros, sobre todo en sociedades divididas entre la disyuntiva de pertenecer a un origen indígena o 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. También hubo varios arquitectos que visitaron estos países; uno de los más renombrados fue Le Corbusier (Waisman, 1992, p.19). Este personaje tuvo una repercusión mayor en el 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, propiciando un “estado de semi-salvajismo” 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 al pasado.

A fin de solucionar esta problemática, la promoción de este tipo de arquitectura

provino de la iniciativa estatal²⁸ con una perspectiva asistencialista que tenía el objetivo 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 los de una arquitectura con una carga más decorativa. Pese a esto, se conservó la práctica de diseñar aquellas edificaciones que poseían un mayor valor simbólico, como fueron los edificios públicos, con estilos neoclásicos, pues 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 en la lógica ciudadanas, de modo que se comenzó a establecer la nueva arquitectura como expansión de la ciudad o como reemplazo de la misma bajo la práctica de la demolición.

Las distintas formas en las que se adaptó este movimiento se evidenciaron en tres países principales: Argentina, México y Brasil. En el caso argentino se instauraron dos facciones. Pri-

mero, aquellos que apoyaron el postulado modernista y, segundo, los que se mantenían adptos a los principios tradicionales academicistas. Con un sentido más convencional, 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), condenó al estilo moderno por recaer en lo que había jurado eliminar, un academicismo, y sobre todo porque 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, se incorporaron los murales revolucionarios de artistas mexicanos como Rivera, Siqueiros y Orozco, lo que denotó una compaginación del arte con el discurso político (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2012, p.3). La finalidad fue establecer una crítica acerca de la formación de clases y el desarrollo desigual dentro de una sociedad nacional en formación que buscaba establecer su identidad.

Para esto, se formularon síntesis iconográficas inspiradas en civilizaciones ancestrales mayas y aztecas, con elementos propios de la tradición mexicana popular (García 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 el cuestionamiento de 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 de Brasil provenía de haber consumido selectivamente a la cultura europea (Fraser, 2000, pp.190-191).

Aquello 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 la selva,

la flora, el color de las favelas, etc.; elementos que de lo contrario hubieran sido excluidos por los parámetros modernos debido a su condición *exótica* y de desconocimiento.

Un ejemplo claro de este proceso, fue el diseño del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, el cual combinó las nociones modernas con un paisajismo inspirado en su entorno natural. De esta forma se conservaron los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier, a pesar de que sus recomendaciones sobre el emplazamiento y la planificación 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. Para su elaboración, el artista y arquitecto Roberto Burle Marx tuvo 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”²⁹ de Le Corbusier (Gutiérrez y Gutiérrez Viñuales, 2012, p.7). Principalmente fue criticada por ser pensada para el automóvil y no en sus habitantes, caracterizada por su monumentalidad. Dentro de este periodo se destacaron los arquitectos Lucio Costa y Oscar Niemeyer.

Más información en:

<https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-306831/clasicos-de-arquitectura-ministerio-de-educacion-y-salud-lucio-costa?>

Con base en estos ejemplos se puede determinar que la adaptación del Movimiento Moderno no fue un proceso mimético. De manera especial en el caso Latinoamericano se observó la inexistencia de una oposición de universos autónomos o de una imposición de un paradigma extraño. Por el contrario, se destacó el cruce sociocultural donde cada contexto produjo una respuesta única en relación con la heterogeneidad de cada contexto. Así, determinados actores sociales tomaron como herramienta ciertos aspectos del paradigma moderno, bajo una autorreflexión 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

comprobaron las grandes fallas del modernismo. Irónicamente, su principal obstáculo fue su propia esencia; su determinación a cumplir cabalmente sus postulados con una sacralización de sí lo condenó al estancamiento y se trivializó la labor del arquitecto, que se limitó a seguir un recetario. Tener certezas absolutas y maestros intocables evitó la evolución de su dinámica frente a un entorno que se encontraba en constante cambio. De esta manera, 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 de transformaciones desde un apego cercano a las nociones modernistas hasta el establecimiento de elementos identitarios cercanos al entorno circundante.

Pies de página

13. 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).

14. (1888-1916) Arquitecto y urbanista italiano.

15. 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.

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

17.(1888 Chaux-de-Fonds, Suiza – 1965, Francia), arquitecto, artista y escritor.

18. Significa: Huecos, orificios.

19. (1886 Prusia- 1969 Chicago, Estados Unidos), arquitecto alemán quien fue el último director de la Bauhaus.

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

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

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

23. 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.

24. Estos edificios corresponden a un prisma (Tylon) 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)

25. 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).

26. 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).

27. 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.

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

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



A stylized, semi-transparent map of the historic center of Quito, Ecuador, rendered in shades of red and purple. The map shows a grid of streets and various architectural icons, including domes, crosses, and classical buildings, overlaid on the street layout. The text is positioned in the lower-left quadrant of the page.

**CAPÍTULO 2:
INSERCIÓN DE LA FORMA
ARQUITECTÓNICA MODERNA
EN EL CENTRO HISTÓRICO QUITEÑO**

El espacio del Centro Histórico de Quito tiene un lugar especial dentro de este análisis como ámbito donde se desarrolló 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*: el Palacio Municipal.

En primer lugar, se ahondará en la manera en que se entiende este espacio dentro de la ciudad capital, para lo cual examinaremos su conceptualización y su problemática. A continuación, se establecerá una contextualización del proceso urbanístico de la ciudad de Quito, en el periodo de 1950 hasta 1970, que es cuando se desarrolla el objeto de estudio y existe un incremento notorio de nueva infraestructura. Finalmente, nos centraremos en la Plaza Grande y se procederá a un análisis formal de la fachada del edificio municipal; se considerarán 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.

2.1. El Centro Histórico como fondo de percepción para la forma arquitectónica

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 1960. Se desarrolló desde una concepción individual referente a un monumento aislado (sin relación con su entorno) y determinada para edificaciones emblemáticas (Rodríguez Alomá, 2008, p. 52) hacia una definición de un conjunto urbano.

Dentro de esta amplitud conservacionista del pasado, Françoise Choay hace énfasis en 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). A saber, 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 reconocida por un tercero. No se presenta como una

evocación de un pasado, sino que es evidencia o huella del mismo, por lo que su estructura será lo más relevante.

De este modo, se observa cómo algunos de los Centros Históricos latinoamericanos y europeos se han construido mediante esta última noción. En un principio, la Carta de Atenas de 1933³⁰ advirtió la importancia de garantizar la continuidad de ciertas edificaciones en el paisaje urbano bajo un plan de restauración, de tal manera que prevalecieran sus cualidades estéticas de tiempos pasados. Con ello se instó a que las nuevas construcciones próximas a ellos tuvieran 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 asociada 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 edificaciones modestas que configuraban el paraje urbano. A pesar de que no

se especificaron los parámetros a seguir en una escala urbana, se realizó una reflexión y actualización de varios 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).

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: la pérdida de su patrimonio en pos del progreso urbano. Para esto, se realizó una revisión de las distintas problemáticas de cada país, 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 también como 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 los 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, uno de los planteamientos que sentó las bases de lo que se considera en la actualidad el Centro Histórico. A fin de solucionar el tema del crecimiento demográfico, la marginación y la migración, se crearon 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 se 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 la 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. Esto se debió a que el espacio 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 del siglo XX 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 significa que existió una opinión hegemónica consensuada capaz de liderar el criterio 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”, se dejó un amplio espacio de ambigüedad en su determinación, con lo cual su importancia y cuidado se restringió a ciertas edificaciones relevantes, mas no al conjunto. De esta forma, el clima urbano presentó una visión entre lo antiguo y lo moderno.

Más tarde, con una aplicación actualizada del concepto, el Centro Histórico pasó a tener una naturaleza más delicada en cuanto a su

modificación estructural. Paradójicamente, esta importancia de preservar la centralidad histórica hizo 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 deteriorado, pero con un exterior conservado en términos de lo antiguo. Al igual, muchas de sus edificaciones se adaptaron a las funciones que predominaban en el sector, como el comercio y la administración pública. Esto fue producto de una migración residencial hacia sus exteriores. Cabe resaltar este hecho, ya que, en el caso de estudio, el principal inconveniente fue el cambio exterior del edificio municipal y 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*. 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 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 sectores. 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 Histórico 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, ocasionó divergencias y desacuerdos por parte de sus habitantes y sus autoridades. Se demuestra un problema político profundo que trata de negar la heterogeneidad del espacio para establecer una simbología hegemónica (Carrión, 2004, p.41).

2.2. 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 1956³¹ hasta su conclusión en 1976³², tuvo 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 y gana una mayor relevancia como proyectista de una ciudad más ordenada. Asimismo, existe una gran influencia del exterior, debido a la inmigración y a la radicación de europeos en el país, así como por la formación de estudiantes ecuatorianos en el extranjero. De esta forma se acentuó la convivencia entre la globalización de ideas y la 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 con 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 generado los principales recursos de los que se han valido los gobiernos 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 agroexportación 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 el intercambio y la influencia de ideas en distintos campos, siendo uno de ellos el diseño arquitectónico.

Acorde con el 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 aventuró la posibilidad de 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, de manera especial 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, para la siguiente década el aumento fue relativamente aproximado (Tabla 1). Asimismo, para 1962 se incluyó el empadronamiento de vivienda³³, 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 1: 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; más todavía al considerar que en un principio la urbe creció de una forma orgánica desordenada. Es decir, estuvo condicionada por el ánimo y las necesidades de sus habitantes sin un control formal por parte de las autoridades municipales. Para esto, se recurrió a tomar como referencia el primer Plan Regulador de Quito, diseñado por el arquitecto uruguayo Guillermo Jones Odriozola entre 1942-1944, quien, 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.

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. Se tomó como límites a los factores naturales que existían en la ciudad, como montañas, quebradas o ríos para su trazado. Este diseño se proyectaba para 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.

La migración, por las condiciones geográficas citadinas, se direccionó en el sentido norte-sur, donde se concibieron nuevos barrios residenciales, en los cuales 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 que las personas 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 del espacio con una técnica constructiva más eficiente³⁴. 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



Imagen 9: 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

Centro Histórico. Esto se evidenció incluso en las representaciones de la urbe, donde se mostraron una convivencia así como un 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 10: Ilustración Quito 6 de Diciembre, *El Comercio*, 1961
Fuente: [ilustración]. Recuperado de (6 de diciembre de 1961).
El Comercio, Segunda sección, p.21

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 edificaciones elegidas fueron las siguientes.

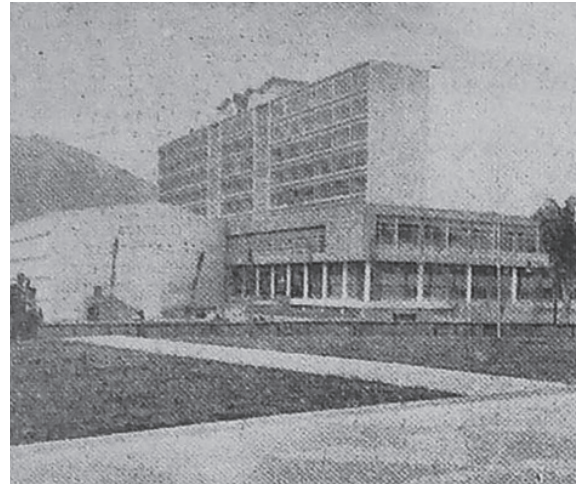


Imagen 11: Palacio Legislativo. Fuente: [fotografía]. Recuperado de (*El Comercio*, 27 de marzo de 1960, p.10).

En un primer plano, el monumento a la Mitad del Mundo, seguido de un signo precolumbino propio de la tendencia artística ecuatoriana de la época, que encontró un nuevo sentido de lo local en el código ancestral³⁵. 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 destacan los rasgos principales de una arquitectura moderna: ventanas corridas de vidrio, una estructura modular de altura, cuya parte frontal se eleva sobre pilotes³⁶. Junto a este se encuentra unas líneas sinuosas en referencia al río Amazonas³⁷. Finalmente, en la posición posterior, se evidencia el detalle de la fachada de la iglesia del Belén. Según la tradición 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).



Imagen 12: Fachada iglesia del Belén. Fuente: Anónimo. (1920ca.). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. Cód. 82.F.0038.34

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 dan 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 Bauhaus. De este modo, el retrato de Quito es propuesto desde un determinado 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 recuerda un origen. Al igual, ubica a la ciudad como un punto geográfico importante del mundo, junto con su propuesta artística.

Entre los años 1952 y 1959, el país sobrevivió 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 cual, 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, entre otros, causaron un cambio dentro de la estructura social del país y convirtieron a la capital en el foco de desarrollo, donde era posible encontrar numerosas fuentes de empleo.

Dentro de este clima de progreso y gracias a la intención del gobierno por fortalecer las relaciones internacionales, la selección de Quito como sede de la XI Conferencia Panamericana de Cancilleres³⁸ fue la oportunidad para que el Ecuador pudiera mostrarse al mundo como un país próspero y moderno. De esta manera, tanto la cabeza de gobierno como el Ministerio de Obras Públicas promovieron la construcción de proyectos de orden gubernamental, turístico, arquitectónico y urbano, como fue el caso del Palacio de Justicia (más adelante derrocado), el Palacio Legislativo, remodelación y construcción de un nuevo espacio para la Cancillería a partir de la arquitectura existente del Palacio Najas, el Hotel Quito, entre otros (Ortiz Crespo, 2004, p.370). 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 encontró en un periodo de transición, en el que un gobierno militar asumió el mandato nuevamente en 1972 y se mantuvo en el poder hasta 1976. Por otra parte, el auge petrolero causó una bonanza económica de la cual se depende hasta la actualidad. Esto conllevó una gran inversión en la construcción y en la realización de obra pública, sobre todo en Quito, que 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 en un estilo moderno internacional y la búsqueda de nuevos caminos hacia una autorreflexión sobre el destino de la arquitectura ecuatoriana. Con ello, se hicieron presentes revistas locales de arquitectura, 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 1977³⁹.

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). 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. Con base en esto, los diseños arquitectónicos encontraron una serie de variantes que, para Peralta⁴⁰, se agruparon en cuatro grupos: los que reflejaron una persistencia moderna, aquellos que buscaron una adaptación a los recursos del entorno⁴¹, los que impulsaron 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 características. Uno de los materiales más utilizados fue el hormigón armado, ya que fue capaz de obtener cualquier forma deseada a partir de un molde previo, lo cual liberó la creatividad en el diseño.

Pies de página

30. 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.

31. 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.

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

33. Esta información puede ser verificada en datos del INEC.

34. 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.

35. 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

36. 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.

37. 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)

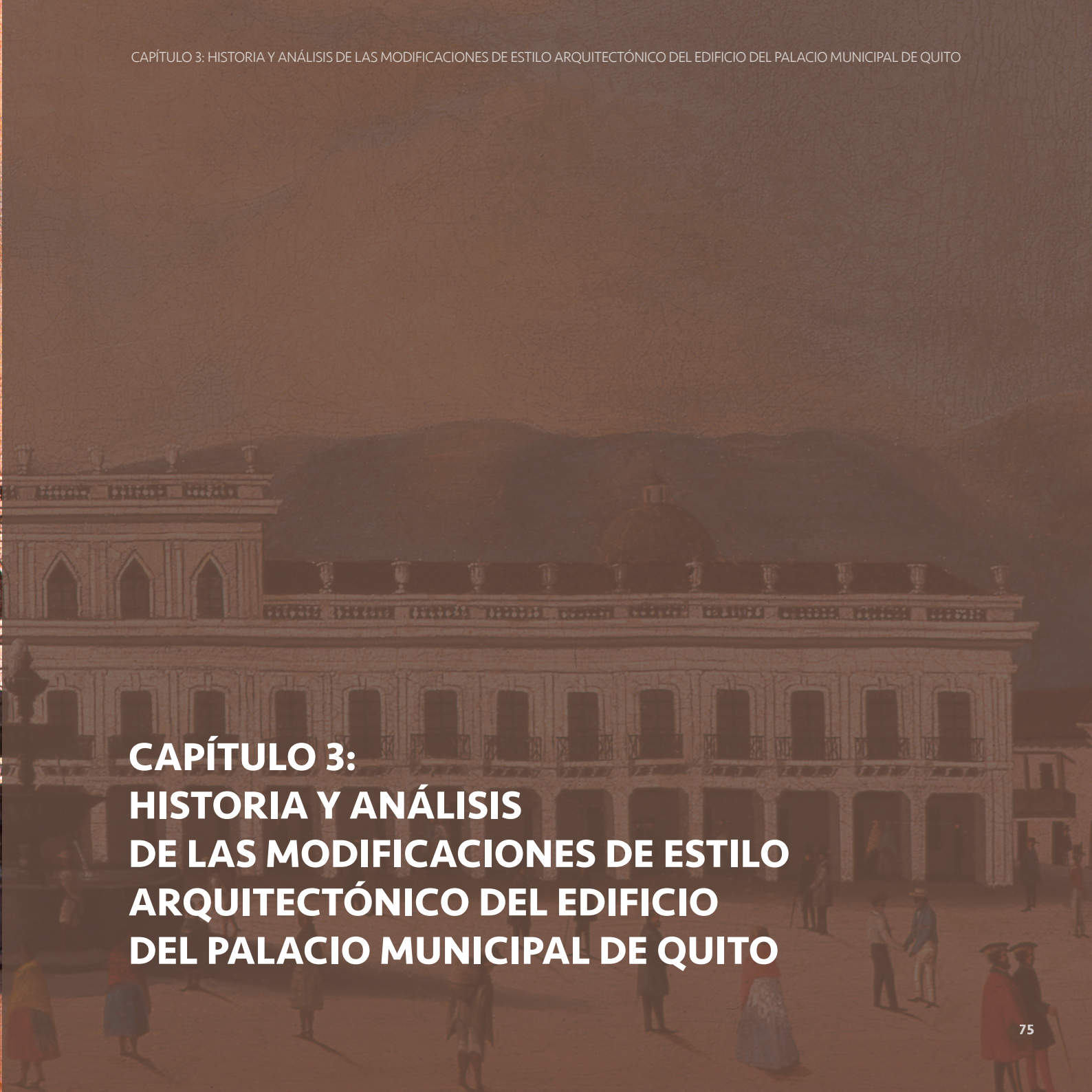
38. Evento promovido por la OEA para tratar las diferentes disyuntivas de los países americanos. Este se llevaría a cabo en 1960, pero por diversas postergaciones y problemas bélicos entre EEUU y Cuba se canceló.

39. 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.

40. 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.

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





**CAPÍTULO 3:
HISTORIA Y ANÁLISIS
DE LAS MODIFICACIONES DE ESTILO
ARQUITECTÓNICO DEL EDIFICIO
DEL PALACIO MUNICIPAL DE QUITO**

3.1. Plaza Grande: Usos y Símbolismos

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 implican no solo la presencia física de estos poderes, sino que corresponden al reflejo simbólico de los mismos. De esta manera, el poder ejecutivo se manifiesta en el Palacio de Carondelet; el religioso, en el Palacio Arzobispal; Dios, como ente trinitario de la religión católica, en la Catedral y, por último, el administrativo de la urbe, en el Palacio Municipal. Al comienzo, la importancia de esta zona también radicaba en el estatus de los habitantes de sus alrededores, siendo aquellos de un mayor nivel social los más cercanos a la plaza. Esta composición y repartición del espacio correspondió al trazado urbano original de las colonias españolas en forma de damero⁴². Así, la geometría cuadrangular 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 13, este lugar figura como escenario de procesiones religiosas, a las cuales asistían personajes de distintas clases sociales que son fácilmente identificables por el tipo de vestimenta que usan. Del mismo modo, se distingue al tipo de actores sociales que concurrían a la plaza para cumplir con sus actividades diarias. Este aspecto perduró por casi tres siglos, salvo adecuaciones o reconstrucciones realizadas en las edificaciones de su contorno por daños causados por terremotos⁴³.

En la colección de arte del Banco de la República de Colombia se conserva un óleo cuya imagen muestra a la plaza mayor de Quito, a finales del siglo XVIII, durante la celebración de una procesión religiosa. Se identifica una concordancia en el estilo arquitectónico de las edificaciones caracterizado por paredes blancas sin decoración, techos de teja y el uso de la piedra volcánica en su materialidad, lo que correspondiente a la de una arquitectura colonial.

Imagen 13: 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. <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/plaza-principal-de-quito-ap5172>

No fue sino hasta la presidencia de Gabriel García Moreno (1861-1865 y 1869-1875) que se introdujo un diseño francés, el cual 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 del Primer Grito de Independencia y se decidió cambiar su pileta central por un monumento en homenaje a sus próceres (Ramírez, 2016, p.43) (imagen 14). Su diseño estuvo a cargo del escultor italiano Juan Bautista Minghetti en 1894 y su ejecución se llevó a cabo por los arquitectos Lorenzo y Francisco Durini (10 de agosto de 1898 - 10 de agosto 1906) (Ortiz Crespo, 2004, p.13). La última modificación rele-



Imagen 14: Plaza Grande y Catedral, 1884-1894
Fuente: Anónimo. (1884-1894). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico INPC. Colección Estrada Ycaza. Quito, Ecuador. Cód. 10004

vante fue el cercamiento con verjas de hierro en el perímetro de la plaza (imagen 15). Sin embargo, debido a que este cerramiento interrumpía la interacción habitual en el espacio público, se procedió a retirarlo posteriormente (Ramírez, 2016, p.41).

Asimismo, su entorno se adecuó a las necesidades de las nuevas generaciones: 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 estas metamorfosis, existió la necesidad de regirse por connotaciones estéticas y simbólicas para la transfor-



Imagen 15: 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

mación de este espacio, lo que lo convirtió en un espacio con más solemnidad en relación con otras plazas. Mediante el reemplazo de la pileta, cuya función era la proveer agua para los alrededores, por un monumento en su parte central, expresó claramente una transformación del propósito para la misma: primó un sentido de estancia, descanso, contemplación y recreación. De este modo, al mantenerse como un lugar de encuentro y eje simbólico, promovió en la población un sentimiento de apego.

Así, para el periodo de estudio, se justificó por medio de estas consideraciones el emplazamiento del nuevo edificio municipal. De igual manera se apeló a 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). 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 a favor de la disposición de que la esencia de la Plaza Grande se mantuviera; 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 sostuvo desde varios sentidos, siendo uno de ellos el poético, como se observa en una de las publicaciones del diario El Comercio titulada "Carta a la Plaza". Asimismo, se mencionaron 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 y se pidió su permanencia dentro de la plaza y de los portones circundantes —si no fuera el caso, solicitaban que se los reubicara—. De esta forma, la dinámica de esta zona incurrió en un sentido tradicional. Estas reacciones se abordarán con más profundidad más adelante.

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 masticaron 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)

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 coloniales, lo 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, solo consistía de alcaldes, regidores y escribanos. Con el paso de los siglos, y conforme al crecimiento de la urbe, el edificio de administración municipal cambió 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 con 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 (13 y 16), 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 alteracio-

nes notables tanto en la Casa Municipal, como en el Palacio de Gobierno. No ocurre igual con la Plaza Grande que continúa con una superficie de tierra con su pileta en su centro; esto solo corrobora que su periodo es anterior a 1860. Tampoco en la Catedral se percibe 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: tuvo que afrontar no solo los perjuicios causados por desastres naturales, sino que se llevó a cabo la gesta de independencia, gracias al que Ecuador pasó a ser considerado como un Estado autónomo. Por tanto, estas imágenes no solo reflejan un cambio formal dentro de la Plaza Grande, sino que son respuestas a realidades totalmente distintas.

Dentro de la imagen 13 se destaca el estilo colonial, para el cual sirve de referencia la Catedral, ya que es una de las estructuras que a pesar de sus cambios conservó en cierta medida una forma arquitectónica colonial tardía. 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. Además, se puede notar 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 16, con una apariencia más elaborada, se presentan las mismas construcciones laterales con un estilo neoclásico, que corresponde con la época republicana. Así, el edificio 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 balaustradas⁴⁴ (imagen 16 y 17). Incluso se atisba el tercer nivel de la construcción adosada a su lado derecho (vista completa en la imagen 18), con un mismo estilo arquitectónico. Cabe señalar que la Casa Municipal en un inicio solo se situó en la esquina de las actualmente conocidas como calles Venezuela y Espejo.

Por su parte, el edificio de Gobierno también experimentó cambios y tomó el nombre de Palacio de Carondelet, cuyo diseño hizo

referencia de la arquitectura clásica⁴⁵. De esta forma se observa el uso de elementos como columnas u órdenes que dan forma a su portal. En cada uno de sus extremos se ubica una alusión del templo griego, conformado por un frontón, arquitrabe y columna.



Imagen 16: Plaza de la Independencia, 1840. Fuente: Anónimo. (1840). [dibujo]. Recuperado de Archivo Histórico Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. 80.F0000.0103

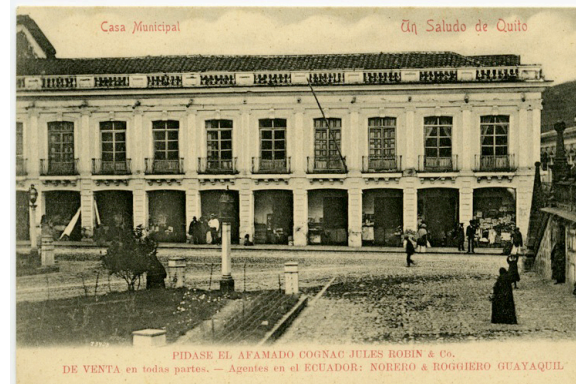


Imagen 17: El Palacio Municipal, 1840. Fuente: Anónimo. (ca. 1890 - 1900). [fotografía postal]. Recuperado de Archivo Fotográfico del INPC. Colección Privada de Camila Moscoso Moreno. Quito, Ecuador. Cód. 7170



Imagen 18: Casa Municipal, 1860. Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Reserva Ministerio de Cultura y Patrimonio. Archivo Fotográfico del Instituto Municipal de Patrimonio (IMP). Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 4, 2004. Quito, Ecuador. Cód. 1-1 – cuadros plaza grande

La aplicación de un estilo neoclásico dio un carácter más solemne e imponente a las estructuras, sobre todo para realzar la presencia del nuevo Estado. Al igual, se ostenta un sistema constructivo con una materialidad novedosa (vidrio y hierro). Aquel, a diferencia del colonial⁴⁶, permitió la utilización de ventanas a una menor distancia, sin poner en riesgo la estructura. En adición, 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).

Fue un cambio progresivo de estilo arquitectónico a lo largo de la ciudad, el cual, en la segunda mitad del siglo XIX, 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 de la ornamentación francesa. 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—. Con base en este enfoque se colocaron en el intermedio de cada ventanal detalles ornamentales, como medallones esculpidos con siluetas de rostros y la incorporación de seres alados desnudos. Dicho gesto se encuentra incluso en la parte central del edificio, donde dos angeles

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 19 y 20).



Imagen 19: Casa Municipal, 1942. Fuente: González, G; Humberto R. (Proveedor). (ca. 1930). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. Cód. 83.F0009.280



Imagen 20: Casa Municipal, 1938. Fuente: Anónimo. (1938). [fotografía postal]. Recuperado de Archivo Metropolitano de Historia. Colección Privada de Marco Carrera. Quito, Ecuador.

Este diseño se diferenció del de sus antecesores por una mayor carga visual en lo ornamental y porque se alejó del sentido de conjunto en relación con las construcciones aledañas (imagen 21). Al igual, se acentuó la parte central de la composición por medio de un relieve que sobresale de la fachada frontal, además de un ventanal y un balcón de mayor tamaño (imagen 22 y 23). Así se dio más relevancia al sitio específico por el cual la autoridad se comunicaría con los ciudadanos. Esta remodelación la realizó 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. No sufrió mayores alteraciones, salvo la colocación y posterior eliminación de una estatua en el remate de la portada del edificio (imagen 24 y 25).



Imagen 21: Plaza Grande, 1915. Fuente: Anónimo. (1915). [fotografía postal]. Recuperado de Archivo Metropolitano de Historia. Colección Privada de Marco Carrera. Quito, Ecuador.



Imagen 22: Jacinto Jijón y Caamaño desde el balcón del antiguo Palacio Municipal, 1946. Fuente: Anónimo. (ca. 1946). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. Cód. 90.F0383.49



Imagen 23: Jacinto Jijón Caamaño en discurso, 1946. Fuente: Anónimo. (ca. 1946). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. Cód. 90.F0383.23



Imagen 24: Antiguo Palacio Municipal, 1910. Fuente: Rivadeneira, Carlos. (1910). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. 80.F0000.0639

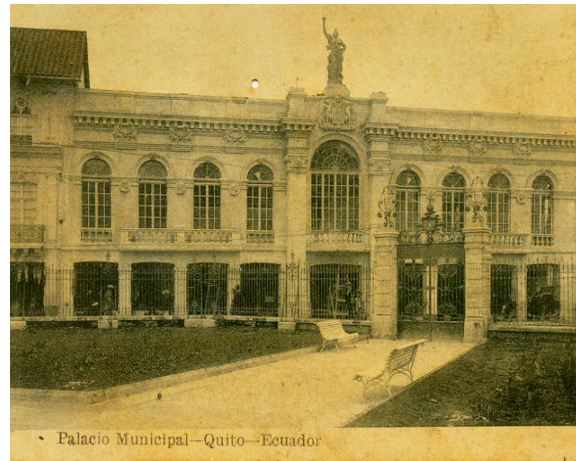


Imagen 25: Antiguo Palacio Municipal, 1920-1930. Fuente: Laso, José Domingo. (ca.1920-2930). [fotografía postal]. Recuperado de Archivo Fotográfico del INPC. Fondo Fotográfico: Dr. Miguel Díaz Cueva. Quito, Ecuador. Cód. 3681

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 dependió de las necesidades representacionales y simbólicas de su contexto, dejando en segundo plano su adaptación funcional. Es posible constatarlo por la gran campaña que se realizó para justificar que su emplazamiento fuera en este sitio emblemático, a pesar de que su nueva escala requería el derrocamiento de las edificaciones existentes. En este sentido 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 investigación⁴⁷, donde el autor 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 dio prioridad a la construcción del nuevo proyecto sobre la conservación de las estructuras circundantes.

3.1. 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 demandaba el crecimiento de la ciudad. Además, Irigoyen apunta que existía 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 también pérdidas en el presupuesto municipal por los gastos en arriendos de otros establecimientos y sus respectivas adecuaciones, ya que muchas de estas eran viviendas en un inicio.

Por eso, 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 llamó al 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. 17°, 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 la preocupación de mantener un estilo arquitectónico que concordara con el 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 está orientada a la Plaza Grande, pues, para las demás, se dio más libertad en cuanto al diseño.

Art. 17°- 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 conviviera con el entorno antiguo. Así, según anotaciones de

Irigoyen (1961), se evidencia que se siguieron dos lineamientos principales.

El primero, con un sentido más tradicional, 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, 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 Mora. Se usó el portal cubierto como elemento de transición entre los dos ámbitos.

El segundo lineamiento, con una visión más cercana a lo moderno, concibió que se realizara 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 algo propio sin tender a la copia

literal. Como se decía, predominaron las ideas de carácter moderno.

En consecuencia, el resultado de este certamen fue desierto. Ninguno de los proyectos presentados cumplía con las estipulaciones anteriores, especialmente la referente a la congruencia con las estructuras del contorno de la plaza. A pesar de esto, se ampliaron los puntos de vista sobre el tipo de arquitectura para el Palacio Municipal. Destacaron las contribuciones 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 hiciera una interpretación moderna de su entorno histórico y tuviera la capacidad de solucionar problemas del espacio, como los estacionamientos, para el futuro.

En vista de esta disparidad, se designó una comisión especial⁴⁸ para que revisara el caso, a fin de elegir una opción de este mismo concurso y agilizar su construcción, para lo cual se dispuso:

Que el anteproyecto del Palacio sea elaborado directamente por las Direcciones de Obras y Plan Regulador, aprovechando los trabajos triunfadores, con el asesora-

miento 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 ocurrió con el caso anterior, estas disposiciones no fueron cumplidas, por lo que hasta 1960 no hubo ningún avance en esta obra. En aquel 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: asignación de fondos por parte del Estado y falta de consenso por un diseño final. Esta propuesta se analizará con más profundidad en el siguiente capítulo.



Imagen 26: Anteproyecto "Taitico", Gilberto Gatto Sobral
 Fuente: (1961). [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 22 de septiembre de 1961, p.3)

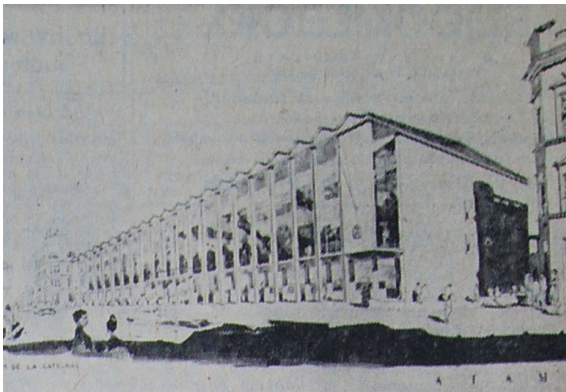


Imagen 27: Anteproyecto "Atampam", Mario Arias Salazar
 Fuente: (1961). [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 22 de septiembre de 1961, p.3)

La designación del proyecto de Muñoz muestra que las autoridades municipales estuvieron dispuestas 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. Se consideró un planteamiento a gran escala al emplear un diseño moderno en el área de toda una cuadra.

Con ello, se conformó un jurado más amplio para dar una aprobación, lo que sumó importancia a la opinión pública por medio de 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 habían sido aceptados de antemano, también se modificó el diseño final de acuerdo con su criterio. Estas vicisitudes se estudiarán en el próximo capítulo con el 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 Ál-

varez, cuando se tomó la resolución de un esquema final. Por este motivo, en el último informe de su mandato, consideró un logro el acuerdo para la realización del Palacio Municipal, que por la divergencia entre la opinión pública y la oficial había tardado mucho 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 explica 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). Se retomaron los parámetros de las bases del primer concurso, sobre todo en el respeto hacia la arquitectura circundante.

Por tal motivo, se mantuvieron 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, en dirección a la Plaza Grande. Dicha edificación comprendió cinco pisos útiles. 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 realizaron todas estas consideraciones para rescatar un sentido estético según el agrado de la ciudadanía, se trata de un proyecto ampliamente debatido hasta el día de hoy. Con el 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). Así podremos evidenciar las fallas de este planteamiento, las cuales han impedido una buena relación entre el en-

torno y sus usuarios. Para esto, no solo se tomará en cuenta la fachada principal, que es el elemento más criticado de la obra, sino que, tal como plantea Calduch (2001), se reflexionará desde la naturaleza tridimensional habitable de la edificación.

Para comenzar, desde la ley de fondo y figura, como se planteó con anterioridad, el Pala-

cio Municipal será comprendido como *figura*; es decir, la parte en el que se enfocará el centro de atención, la cual se localiza en y se relaciona con su *fondo*, la Plaza Grande, desde un aspecto visual (con los edificios de su entorno) y físico (con el público). Para tener una noción más explicativa acerca esta convivencia se propone el siguiente gráfico.

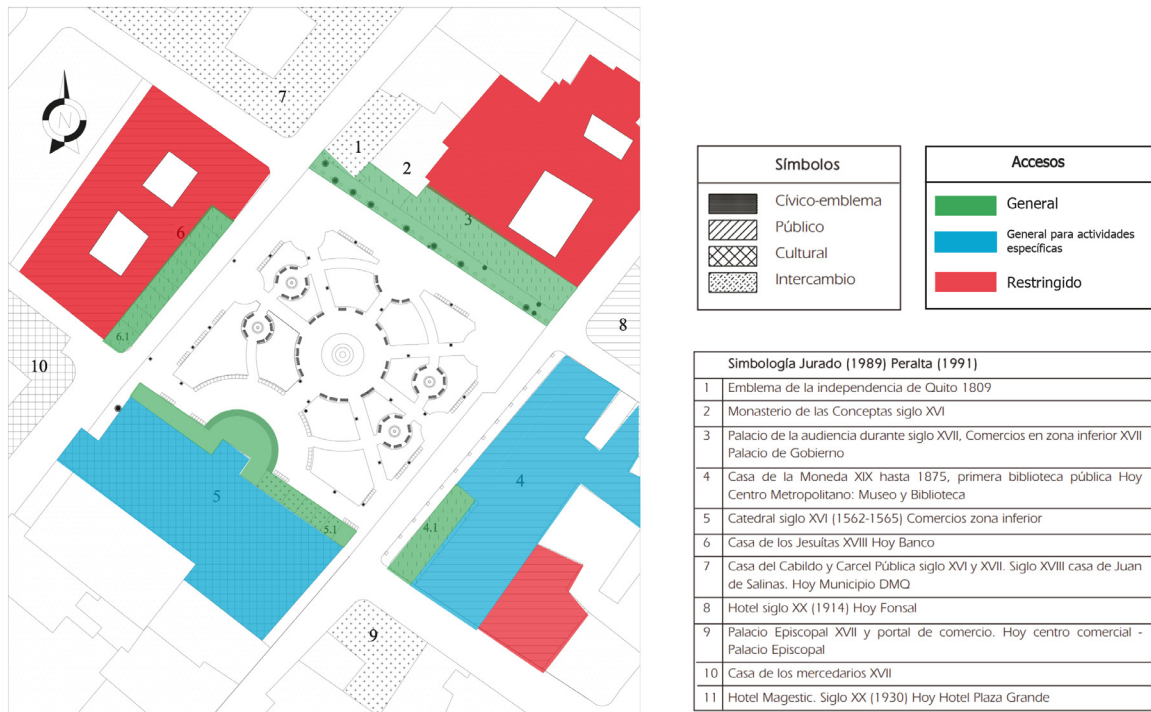


Imagen 28: Plaza Grande. Simbolismo. Fuente: [plano y tablas]. Adaptado de Cueva, S. (2010). Espacio Público y Patrimonio, Análisis de las Políticas de Recuperación en el Centro Histórico de Quito. (Tesis de Maestría). p.34. Quito: Abya Yala: FLACSO

Desde su comprensión visual, la Plaza Grande, al ser un lugar de estancia, convirtió a sus edificaciones principales en puntos de contemplación, por lo que se acentuó 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 describe a continuación.

El Palacio de Gobierno, ubicado frente al Palacio Municipal, se estableció como una estructura de orden oficial con un estilo neoclásico. Esta particularidad realzó su carga simbólica y lo relacionó con la 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, a pesar de que el usuario no podía ingresar libremente a su interior, una forma particular de interacción (imagen 28). De esta manera, el espectador común lo distinguió como un objeto imponente pero accesible hasta cierto nivel. En su aspecto físico, su composición no ha tenido mayores cambios desde 1860 (imagen 29) hasta la actualidad, salvo la eliminación de las escalinatas frontales y la incorporación del remate central en su composición (imagen 30).



Imagen 29: Palacio de Gobierno, 1860. Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Reserva Ministerio de Cultura y Patrimonio. Archivo Fotográfico del Instituto Municipal de Patrimonio (IMP). Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 4, 2004. Quito, Ecuador. Cód. 2-2 – cuadros plaza grande.



Imagen 30: Palacio de Gobierno, 2017. Fuente: Anónimo. (2017). [fotografía]. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carondelet_-_Quito.JPG

Continuando con el costado sur de la Plaza Grande, allí se encuentra la Catedral Metropolitana. Es un edificio de carácter religioso, el cual se alza como una de las principales iglesias de la ciudad; representa el poder eclesiástico. Mayoritariamente mantiene una arquitectu-

ra de carácter colonial, con paredes lisas blancas con pequeños vanos como ventanas. Tiene la particularidad de poseer dos ingresos, el primero desde la calle García Moreno y el segundo, y principal, está 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, a partir de 1860 (imagen 31) guarda una semejanza cercana con el modelo que se presenta en la actualidad (imagen 33).

La diferencia más notable consiste en el cambio del diseño de su torre, la cual sufrió severos daños por los terremotos de 1859 y de 1868 (imagen 32). Así, en 1930 su forma fue reemplazada por un estilo más recargado, lo que generó disgusto en la población, que lo comparó con la decoración de un pastel (Irigoyen, 1961, p.33). Asimismo, para 1950, al eliminar su estructura de lazo⁴⁹, se añadieron 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 para la población por ser una de las sedes religiosas más relevantes; incluso se resguardaron en su interior los restos de uno de los *padres de la Patria*, Antonio José de Sucre. Por tales motivos, su apreciación sobrepasa un sentido físico.



Imagen 31: *Catedral de Quito, 1860*. Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Reserva Ministerio de Cultura y Patrimonio. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 4, 2004. Quito, Ecuador. Cód. 4-4 – cuadros plaza grande.



Imagen 32: *Catedral con torre destruida, presidencia Gabriel García Moreno*. Fuente: [dibujo]. Recuperado de (El Comercio, 1 de Noviembre de 1976, p.14



Imagen 33: Catedral de Quito, 2015. Fuente: Paulo JC Nogueira. (2015). [fotografía]. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The Metropolitan Cathedral of Quito, Equador - panoramio \(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Metropolitan_Cathedral_of_Quito,_Equador_-_panoramio_(1).jpg)

Al costado norte de la Plaza Grande se encuentra el Palacio Arzobispal, 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, que 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 culminó entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Además, la terminación de su facha-

da tuvo lugar entre 1852 y 1920 (imagen 34). Por situarse dentro de esta temporalidad, tal como el Palacio de Gobierno, tendió a un estilo neoclásico junto 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; en la inferior, un corredor formado por arcos de medio punto (imagen 35).

En su relación con el público, por lo general, este edificio presentó una actividad administrativa y residencial, por lo que su in-

greso fue restringido. No fue un inmueble que sentara una base simbólica predominante, pero con el paso del tiempo la actividad comercial ganó espacio, de manera que el espacio se adaptó a esta.



Imagen 34: Palacio Arzobispal, 1860. Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Reserva Ministerio de Cultura y Patrimonio. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 4, 2004. Quito, Ecuador. Cód. 3-3 – cuadros plaza grande.



Imagen 35: Palacio Arzobispal, 2013. Fuente: H3kt0r. (2013). [fotografía]. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio_Arzobispal_\(Quito_DM\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio_Arzobispal_(Quito_DM).JPG)

En consecuencia, 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 en un profundo sentido de pertenencia hacia ellos. Asimismo, de acuerdo con la ley de similitud, al tener dos estilos neoclásicos, en relación a uno colonial, se tendió a ponderar más los de mayor número. De esta forma se rescataron 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. Desde tal punto de vista se puede leer 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 Ve-

nezuela 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 se limitó a una similitud física con su entorno; de igual manera, la memoria y el recuerdo influyeron en la disposición final y se acrecentaron 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 buscaron las 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 entusiasmados 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 da cuenta del descontento por la fachada y 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; solventó ese dilema con la interpretación moderna del mismo, por lo que no resultó en una ruptura tan drástica. Sin embargo, evidencia un problema de equilibrio en sí mismo, ya que, a pesar de ser un planteamiento que conserva e incorpora la arquitectura existente a su composición, no es visto como tal. 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: no existe una armonía entre sus partes, por lo que se halla en constante tensión. Esto se acentuó porque sus fachadas carecen de elementos que las relacionen (imagen 36, 37, 38 y 39), por lo que en este caso particular se tendrá que hacer su conexión por medio de un aspecto no visual, pero sí sensorial.

1. FACHADA FRONTAL/CALLE VENEZUELA



Imagen 36: Fachadas del Palacio Municipal. Fuente: Crespo, S. [fotografía]. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 4, 2004. Quito, Ecuador. Cód. VENEZUELA E Chile y Espejo.

2. FACHADA DERECHA/CALLE CHILE



Imagen 37: Fachadas del Palacio Municipal. Fuente: Crespo, S. [fotografía]. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 1, 2004. Quito, Ecuador. Cód. Chile S entre Guayaquil y Venezuela.

3. FACHADA IZQUIERDA/CALLE ESPEJO



Imagen 38: Fachadas del Palacio Municipal. Fuente: Crespo, S. [fotografía]. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 2, 2004. Quito, Ecuador. Cód. 05 Espejo N entre Gua#83E91

4. FACHADA POSTERIOR/CALLE GUAYAQUIL



Imagen 39: Fachadas del Palacio Municipal. Fuente: Yépez, A. (2021). [fotografía].

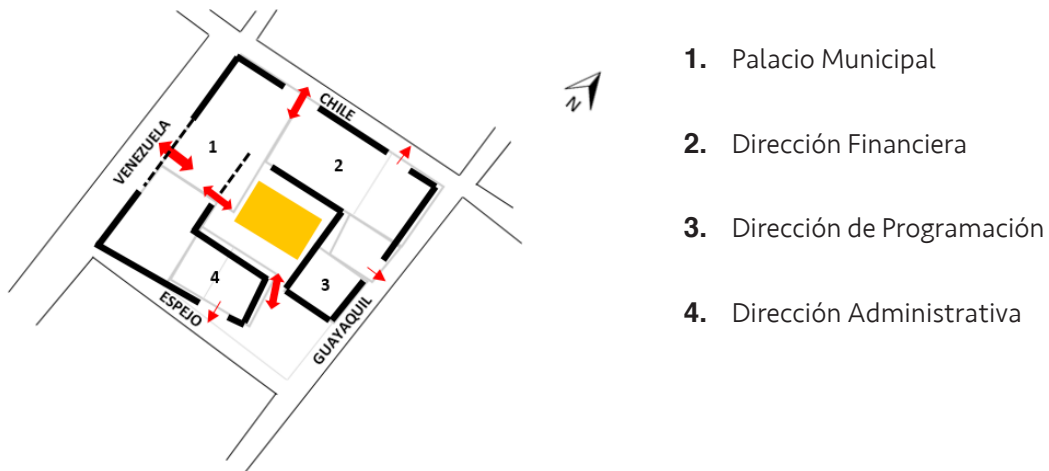


Imagen 40: Accesos del Palacio Municipal. Fuente: Elaboración Doménica Villalba

Lamentablemente, este es uno de los principales problemas de este edificio hasta la actualidad, ya que el mecanismo para llegar a dicha concepción de conjunto es la comunicación entre sus partes. En tal sentido, la plazoleta Luciano Andrade Marín tendría que ser el corazón generador del dinamismo entre sus partes. No obstante, 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 utiliza vidrio en sus puertas y ventanas para simular una continuidad visual, pero por lo general estas se encuentran cerradas y el acceso es restringido para el público, el cual, 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, pues en la plazoleta no hay nada de interés más que un sitio de descanso (imágenes 41 y 42). Esto hace de ella 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.

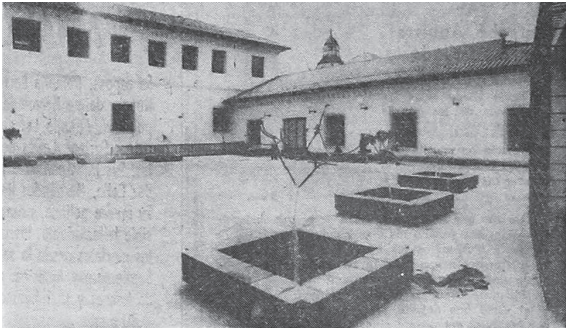


Imagen 41: Vista Patio interior del Palacio Municipal. Fuente: [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 16 de Octubre de 1976, p.13)



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 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 del uso del vidrio. De igual manera, 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, pues no existen elementos verticales que generen un punto de enfoque relevante que anime a contemplar la estructura. Aun cuando se trata de enfatizar el balcón, este pasa desapercibido pues, al igual que las ventanas, se encuentra con un bajo relieve en relación con la superficie frontal de 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 Erika Esparza



Imagen 44: Vista en perspectiva Palacio Municipal. Fuente: Diego Delso. (2015). [fotografía]. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio_Municipal_de_Quito_desde_la_Catedral_Metropolitana.jpg

flexión 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 supusieron un cambio de conciencia respecto a la conservación del patrimonio construido y de su dinámica con los habitantes. Aquel contexto urbano, al ser el escenario donde se concentraron los distintos debates para la realización de un nuevo proyecto de construcción, condicionó la naturaleza del mismo.

Con base en 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 esclarecieron las problemáticas perceptivas que hasta la actualidad determinan un rechazo hacia la edificación. Cabe destacar la re-

Pies de página

42. El damero fue un trazado de origen romano donde una ciudad se organiza de forma cuadrangular 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.

43. 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).

44. 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.

45. 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).

46. 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.

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

48. 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).

49. 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.



TEATRO BOLI

CAPÍTULO 4: TENSIONES ENTRE LA TRADICIÓN Y LO MODERNO

La proyección del edificio del Palacio Municipal, desde sus inicios, propició la reflexión del estado de la arquitectura ecuatoriana, cuyo análisis se planteó desde los sectores más especializados hasta aquellos con una opinión ciudadana general. A lo largo del proceso de su primer planteamiento y conclusión, que se prolongó por cerca de 20 años, se manifestó una constante problemática respecto de la dinámica con el pasado. Esto correspondió con diferentes formas de sobrellevar la modernidad, como parte de la búsqueda de una identidad arquitectónica a través de dos sentidos: uno colonial español y otro con una interpretación moderna de características locales. De esta forma se abordarán los distintos debates ideológicos que ocurrieron a lo largo de la planificación del Palacio Municipal a fin de comprender los diferentes enfoques sobre su edificación.

4.1. Debates en torno al proyecto del Palacio Municipal.

La dinámica con el pasado y la discusión de la conservación

La demolición del antiguo Palacio Municipal⁵⁰ no solo estuvo inscrita en un contexto temporal 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; la segunda planteaba la necesidad de retomar y conservar modelos arquitectónicos anteriores. Ambas tendencias originaron numerosos debates, sobre todo entre arquitectos y artistas, quienes oscilaban entre la apreciación artística colonial y la estética moderna internacional como símbolo de un progreso cultural. Esta discusión evidenció las diferentes dinámicas y percepciones del pasado, las cuales fueron determinantes para establecer el diseño final del proyecto municipal.

Aquellos partidarios de las nuevas tendencias expusieron la necesidad de implementar las técnicas y facilidades de los parámetros modernos, a fin de solventar las problemáticas de la ciudad en crecimiento, cuya estructura antigua era incapaz de hacerlo sin morir en el intento⁵¹. Así, en medio de la resignación por el constante 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. 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 *mentira*⁵² arquitectónica respondió a la búsqueda de originalidad en la arquitectura local. Esta inquietud se presentó desde inicios de los años cincuenta, como se muestra en un artículo del diario *El Sol*, escrito por el artista Leonardo Tejada, quien realiza una crítica de una obra del arquitecto Karl Kohn⁵³. Tejada exaltó la capacidad de la arquitectura moderna para compaginar valores estéticos y funcionales en su producto final. Con ello, mostró su preocupación por el direccionamiento de nuestra arquitectura, la cual, según su criterio, se limitaba a un interés por el aspecto exterior en fachada, dejando en segundo plano la composición espacial (El Sol, 4 de Febrero de 1951, p.4). Esta apreciación derivó en la necesidad de 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 ecuatoriana no tenía una esencia propia.

Por otro lado, aquellos con un apego al pasado encontraban en la arquitectura colonial la esencia del sentido y el 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 los modelos anteriores, además de no afectar la naturaleza artística y colonial de las construcciones ya existentes. En 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 espacio. 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 a la reforma 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, suponiendo una ilegalidad en la misma⁵⁴, y así se evidenció la falta de control institucional dentro de estos espacios para construcciones nuevas o modificaciones:

...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).

A más de esta confrontación, tanto modernistas como conservacionistas denunciaron la reproducción y uso de estilos de sus contrapartes. Los primeros en ser señalados fueron los modernistas, culpados de una falta de personalidad al limitarse a seguir los lineamientos propuestos por el Estilo Internacional, que no representaba ninguna consideración al contexto local. En segundo lugar estuvieron los conservacionistas, a quienes se acusó de una falta de conocimiento de su entorno arquitectónico presente porque afirmaban que la arquitectura propia correspondía con aquella hecha en el periodo colonial; es decir, se les calificó de tener una concepción errónea al creer que todas las construcciones del Centro Histórico provenían de esta temporalidad⁵⁵.

Los modernistas insistieron en que la presencia de las edificaciones coloniales era considerablemente menor con respecto a aquellas producidas en tiempos posteriores, como las de estilo republicano o las de principios de siglo XX. Además, sus composiciones eran totalmente copias de diseños europeos, por lo cual no había originalidad. Del mismo modo, los conservacionistas replicaron con la importancia del valor turístico de esta zona. Los renovadores sostuvieron que la única razón para conservar

este espacio radicaba en el interés por dejar elementos *exóticos* que atraigan al público. Estos puntos de discusión fueron ejes centrales en los debates con respecto a la propuesta del Palacio Municipal. Como ejemplo se puede mencionar el siguiente fragmento publicado en el diario El Comercio de 1961:

...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 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 observa que las propuestas modernistas daban gran importancia a las innovaciones arquitectónicas de gran calidad y que podrían tener tanta aceptación extranjera como las obras emblemáticas de otros países. Por su parte, aquellos defensores de la imagen colonial 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; afirmaban, 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 con estos planteamientos se hace evidente que existieron diferentes formas de percibir y apreciar el pasado, lo que resultó en varias maneras de comprender y vivir la modernidad. Asimismo, se encuentra una similitud con el proceso modernizador arquitectónico latinoamericano propuesto por Echeverría, en el que hay la decisión de encontrar una identidad nacional que, por lo general, se refirió a un origen español. De manera 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 pers-

pectivas contrarias, se generaron cuestionamientos acerca del rumbo del Centro Histórico y se proyectó su futuro como “objeto de contemplación o instrumento de uso” (El Comercio, 7 de Enero de 1964, p.19). Así, dos visiones del tiempo y de la historia, una dinámica y una estática, confrontaron sus 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 entorno 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 condujo a su demolición inevitable y –en aquel entonces– indisputable.

A fin de priorizar la rápida reconstrucción 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 aledaños⁵⁶ como edificaciones de utilidad pública, con el fin de en-

carrilar la expropiación y posterior derrocamiento de las mismas. En tal sentido, se asignaron 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 con el 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 los trabajos, 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 firmada por Asdrúbal (imagen 46), se ironizó sobre el actuar de la municipalidad cuyo afán por construir un nuevo edificio no dejó más que un espacio vacío que se conservó así por mucho tiempo. También se observó que las iniciativas conservacionistas beneficiaron, en su mayoría, a edificios de natu-

raleza religiosa e institucional, pero dejaron en segundo plano a las viviendas y otros edificios coloniales de menor importancia.



Imagen 45: Vista aérea del solar derrocado del antiguo edificio municipal. Fuente: Anónimo. (1967). [fotografía postal]. Recuperado de Archivo Metropolitano de Historia. Colección Privada de Marco Carrera. Quito, Ecuador.

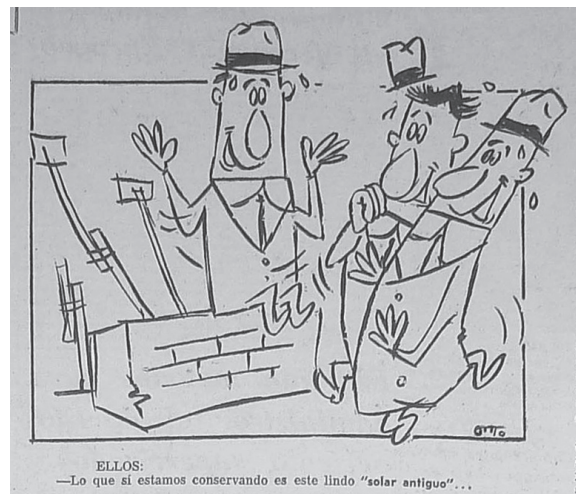


Imagen 46: La "antigua" Plaza Grande. Fuente: Asdrúbal (1964). [caricatura]. Recuperado de (El Comercio, 10 de Diciembre de 1964, p.4)

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

Oswaldo Muñoz Mariño (1923-2016), fue un arquitecto ecuatoriano que se formó en la escuela mexicana de arquitectura. De esta manera, compartió 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 destacó por su labor como acuarelista. La preocupación central en su obra fue la de insertar el objeto arquitectónico moderno dentro de la ciudad creando formas que generasen 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 fue el ganador del Segundo Concurso para el diseño del Palacio Municipal. Tuvo un rol importante en la discusión y reflexión sobre el 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 de relevancia nacional. Su proceso de presentación al público y su aprobación mostraron 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 ucrónico⁵⁷ ofreció una posible interpretación moderna adaptada 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 en función de 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. Este diseño se conformó de tres volúmenes con 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, sería de una altura intermedia (El Comercio, 20 de Septiembre de 1961, p.10).

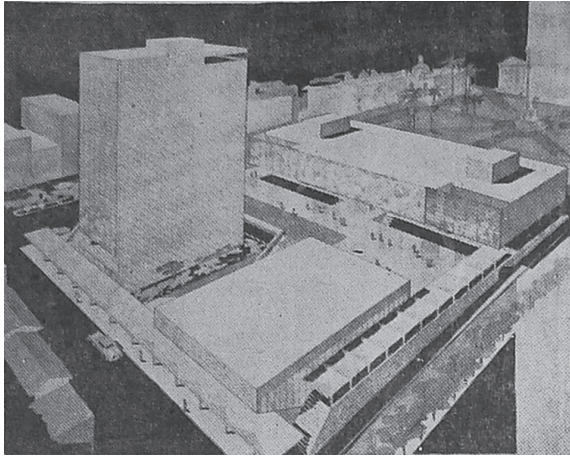


Imagen 47: Planode Perspectiva de la parte posterior del Palacio Municipal "JPCC", Oswaldo Muñoz Mariño. Fuente: Pérez, José [fotografía]. Recuperado de El Palacio Municipal debería ser el símbolo de quiteñidad. (29 de Agosto de 1961). El Comercio, p.12

De acuerdo con una interpretación de la nueva materialidad y el espacio, se utilizó el cristal tipo espejo ahumado y una composición espacial basada en la planta libre; así 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 con un sentido moderno (imágenes 48 y 49).

Asimismo, 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 acomodase fácilmente a la memoria visual, es decir una forma fácilmente identificable y que representara el carácter de la ciudad.

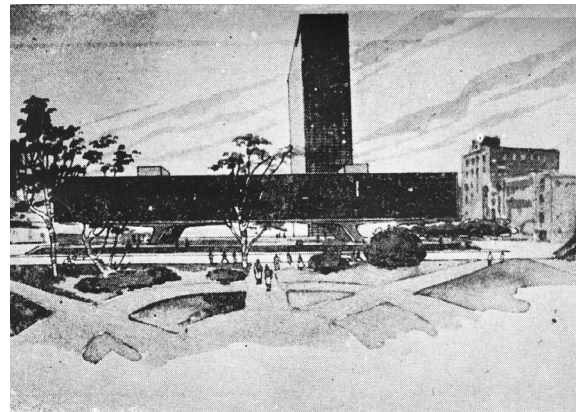


Imagen 48: Vista Frontal del Palacio Municipal, JPCC. Fuente: [fotografía]. Recuperado de Arquitecto O. Muñoz M. explicó anteproyecto de Palacio Municipal. (20 de Septiembre de 1961). El Comercio, p.1

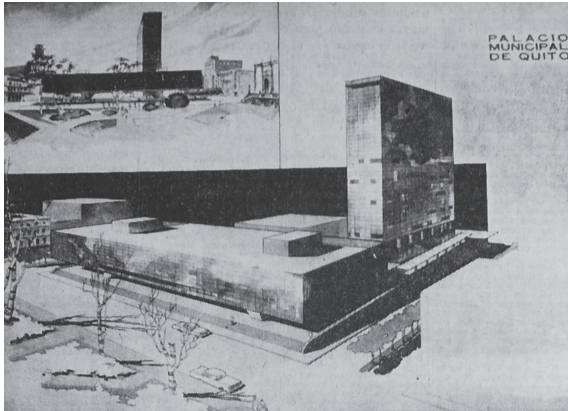


Imagen 49: Plano de perspectiva frontal del Proyecto JPCC, 1961. Fuente: [fotografía]. Recuperado de Arquitecto O. Muñoz M. explicó anteproyecto de Palacio Municipal. (20 de Septiembre de 1961). El Comercio, p.1

La difusión del proceso de selección del concurso y del proyecto ganador fue relativamente de poco alcance 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 diseño, 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, la cual se debía conservar con orgullo. Así, para el público,

el diseño de Muñoz Mariño no solo era discordante con su entorno, sino que incumplía con la representación de los ciudadanos, los cuales 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 explicara una explicación y resolviera las diversas dudas sobre su diseño. La intención era que, así, con una información más completa, la población emitiera un juicio de valor basado en el diálogo. En el discurso introductorio a esta conferencia, el alcalde, Dr. Julio Moreno Espinosa, presentó el anteproyecto como un diseño que guardaba la tradición heroica y artística de la ciudad, pero que también daba 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. Por ese motivo, felicitó el accionar del municipio, pues 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 de-

fendieron el previo diseño elaborado por Muñoz Mariño pues retomaba las fuentes griegas y españolas que influenciaron al estilo colonial (El Comercio, 20 de Septiembre de 1961, pp.1, 10). En tal sentido, se refleja el carácter ambiguo de los discursos, en los cuales lo moderno, entendido como 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 opinión, pero sin contar con formación en arquitectura; por otro, los especialistas con conocimientos más profundos sobre la temática y la arquitectura. Para ambos grupos, los medios impresos fueron el espacio más importante para transmitir sus ideas. Así, la discusión de sus criterios tuvo como centro el diario El Comercio, uno de los periódicos más relevantes de la ciudad, en el cual se publicaron artículos de opinión de ambos bandos.

Un momento notable fue la realización de una encuesta a los ciudadanos con respecto a este tema⁵⁸. Los resultados demostraron la preferencia general por el modelo moderno de

Muñoz Mariño de parte de los jóvenes. 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 arquitec-

tónica, 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.

¿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, se asemejan en no tener un apego tan fuerte al pasado. El primero es alguien que llegó a Quito desde otra ciudad, por lo no tendrá una concepción igual a la de un oriundo. En cambio, el segundo cuenta con una mentalidad joven y sobre todo con ánimo de comenzar una carrera en Arquitectura, de manera que se halla 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, destaca la importancia de la antigüedad de la urbe. Mercedes Moscoso, por su parte, a pesar de estar de acuerdo con el uso de líneas modernas en otras edificaciones, plantea la necesidad de preservar el 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 a los oficios en la ciudad.

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

Una de las principales problemáticas que enfrentó la construcción del proyecto de Muñoz Mariño, como se vio con anterioridad, fue su categorización como una muestra de la falta de identidad nacional y del autoreconocimiento de la arquitectura moderna ecuatoriana. Se calificó a este diseño como una simple aplicación de estipulaciones internacionales que obviaba las particularidades que lo podrían definir como propio de la región. Para ello se tomaron

como ejemplos la escuela mexicana y la brasileña, las cuales supieron retomar elementos significativos de su entorno para acoplar los nuevos parámetros. En tal sentido, se promovió la consideración de la tradición artística y constructiva colonial para realizar un desarrollo arquitectónico similar (El Comercio, 21 de Febrero de 1961, p.14).

A más de dicho pensamiento, la forma arquitectónica del Palacio Municipal propuesta por Muñoz Mariño fue percibida como extraña a su entorno. Fue señalado que sobresaldría con respecto a la arquitectura pre-existente, debido al edificio de 14 pisos, que con su fachada de cristal desfiguraría la imagen de la Plaza de la Independencia (El Comercio, 15 de Septiembre de 1961, p.4). Se afirmó que su proyecto, aunque planteaba continuación espacial y concordancia en altura, no era suficiente para estar en armonía con el ambiente circundante, pues no conservaba la personalidad ni la atmósfera del modelo anterior. Según esta postura, necesitaba el uso de símbolos de la arquitectura pasada, sea que esta fuera verdadera o no, los cuales fueran incorporados por un simple reflejo, sino como integrantes formales de la edificación. Esta falta de criterio compositivo se atribuyó a los errores cometidos por la institución en el

planteamiento y organización de ambos concursos, lo cual tuvo como consecuencias varias propuestas ajenas a los requerimientos, por lo que el primer concurso se declaró desierto (El Comercio, 14 de Noviembre de 1961, p.13).

Uno de los personajes que se manifestó con más vehemencia para evitar el emplazamiento del diseño de Muñoz Mariño 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 en el buen gusto y sentido artístico. Argumentó 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 en las dimensiones estética y funcional. En adición, acusó al Municipio de hacer partícipes a los ciudadanos del proceso de selección en el Segundo Concurso, en el cual, además del retraso de su resolución⁵⁹, no existió una exposición de todas las propuestas, sino 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, era necesario alcanzar el logro del arte, que, aun cuando se inspiró en el culto a

la tradición, no excluyó a las nuevas expresiones modernas ni a las condiciones del artista. Navarro hizo referencia al discurso de Vásquez Mella, quien afirmó que la herencia y el progreso eran similares en tanto la una no puede existir 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 el urbanista tendrían que configurar su espacio con base en las exigencias de la vida moderna, sin que por eso se suprima el sello característico de la ciudad tradicional. Es decir, no se plantea una imitación exacta de un modelo antiguo, sino que se retomen una lógica o unos rasgos compositivos que reflejen una arquitectura *típica* de cada región.

De esta forma el historiador estableció que la arquitectura local debía mirar a la influencia española, sobre todo porque Quito había nacido como ciudad con tales parámetros desde la colonia. Por ese motivo, realizó una serie de publicaciones con el nombre “Existe un arte arquitectónico quiteño”, donde profundizó en los orígenes de la arquitectura civil y en cuestiones técnicas de la misma. Según su análisis, 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. También identificó que la materialidad característica estaba compuesta por piedra, ladrillo, teja y madera. (El Comercio, 15 de Octubre de 1961, p.7). Señaló, de igual manera, la importancia del patio como elemento principal de este arquetipo. Así 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 construyera el Palacio Municipal con el diseño de Oswaldo Muñoz Mariño. No se negó su estética ni el trabajo en la planificación. Lo que fue cuestionado fue su sitio de emplazamiento. Se argumentó que era preferible un diseño así en la parte moderna de la ciudad, donde, además, había 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).

Se instó al municipio a ser claro en su política urbana, sobre todo al interrogar y determinar qué era lo más propicio conservar. En ese sentido, se amplió ese afán de protección al conjunto urbano y no solo a ciertas edificaciones como las iglesias. Sobre todo, se quiso hacer frente a la formación arquitectónica cuya base era el desprecio al pasado.

Opiniones a favor: en busca de una arquitectura original de su tiempo

En defensa al diseño de Muñoz Mariño, se acusó de incoherencia al argumento conservacionista de dejar al espacio del Centro Histórico estático, sin cambio alguno, puesto que existe la obligación para una ciudad de adaptarse a las necesidades de sus habitantes. Los críticos del proyecto modernizador no consideraban que con anterioridad ya habían 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*⁶⁰, a fin de crear una armonía con el entorno, no era la mejor solución. Por el contrario, se aventuró que la mejor manera de rescatar un pasado sería valorar la composición, materialidad y adaptabilidad a la topografía, para así establecer una serie de relaciones que permitieran el acoplamiento de un modelo reciente a las estructuras antiguas (El Comercio, 17 de Septiembre de 1961, p.4). De esta manera la estimación de esta edificación sería mucho mayor, pues no recaería en el aburrimiento de la repetición y ganaría una personalidad propia. Se justificó este sentido por medio de la segunda parte de la Carta de Atenas (1933), titulada "Crítico estado actual de las ciudades", donde se 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 reconstituidas 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 apoyada por el sector artístico de la ciudad. El presidente de la Asociación de Artistas, Guillermo Muriel, manifestó que, al ser una nueva edificación y no una restauración, debía seguir los lineamientos modernos desistiendo de un estilo tradicional para así crear un nuevo concepto. Esta postura concordaba con la sensibilidad de la producción artística contemporánea local que, al igual que la arquitectura, buscó en los orígenes culturales para explorar una originalidad representacional en el código moderno. Asimismo, el apoyo de esta agrupación 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 el retrato que ha-

cía la ciudad en sus obras. En una publicación del diario describió e ilustró cómo sería el nuevo Palacio Municipal (imagen 50). Dentro esta representación, se puso en contraste la estructura moderna de Muñoz Mariño con su entorno, por lo que se mencionaron los seis puntos relevantes rescatados por 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 disputa, 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 tendría una elevación de 2.8m⁶¹. Así, se

comprobaría la intención del arquitecto de mantener una armonía con las edificaciones cercanas guardando un estilo moderno.

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

Coinciden 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. Destaca su plasticidad representada en la naturaleza de su material, el vidrio espejo, el cual permitiría un reflejo vivo de Quito que se centrará en sus edificaciones, en sus detalles geográficos y en su gente. Con esto, incorporaría una nueva materialidad para el sector, lo cual supondría un 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 recreaciones públicas; por funcionalidad permite un fácil acceso al uso de las relaciones establecidas en el programa.

En el gráfico de Guerrero se distingue la escalinata que se extiende por toda su parte frontal, la cual daría acceso al proyecto y lo elevaría en relación con 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 se 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 su labor con el público general. Aquello explica el apoyo que se dio para este proyecto por parte de este sector.

Ambos posicionamientos observaron la necesidad de que la fachada occidental, próxima a la Plaza Grande, tuviera concordancia con las de las edificaciones principales: Palacio de Gobierno, Palacio Arzobispal y Catedral (El comercio, 11 de Octubre de 1961,

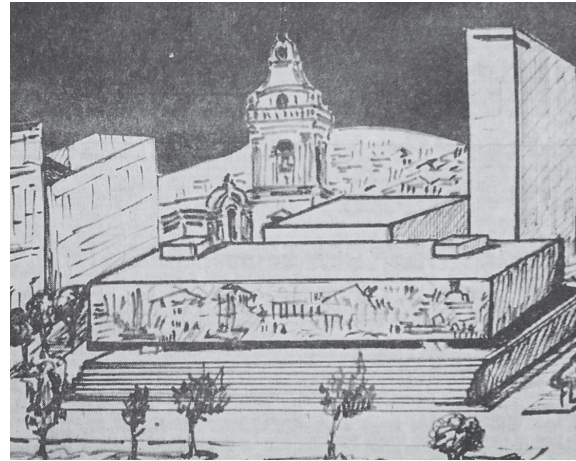


Imagen 50: Dibujo Anteproyecto Oswaldo Muñoz Mariño. Fuente: Guerrero, José Enrique[dibujo]. Recuperado de Existe un arte arquitectónico quiteño. Algo más sobre el anteproyecto del Palacio Municipal de Quito. (15 de Octubre de 1961). El Comercio, p.7

p.5). Esto dejó en segundo plano a otras estructuras.

A partir de estos discursos se observa que la construcción de la opinión del ciudadano común estuvo estrechamente ligada a su experiencia en el diario vivir, mientras que, para los conocedores, la propuesta de Muñoz Mariño fue juzgada de acuerdo con conceptos teóricos previos. Hubo ocasiones en las que los arquitectos disminuyeron el criterio de personas ajenas a su rama, alegando una falta de comprensión para realizar cualquier

reflexión. 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, la opinión de arquitectos y artistas tuvo un peso mucho mayor que la de cualquier habitante, al considerar que con más experiencia en el tema se formularía un mejor juicio. De esta manera, estos criterios se presentaron para direccionar e influenciar a aquellos asignados con un *menor* conocimiento sobre la materia, afianzando un punto de vista concreto.

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

Este proyecto convivió con la transición de un gobierno democrático hacia uno militar, lo que ocasionó un cambio drástico de prioridades y una nueva disposición de las autoridades⁶². Además, existía disconformidad con el avalúo de las propiedades que serían expropiadas. 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 presentar un Palacio de Justicia desmantelado (El Comercio, 1 de Enero de 1964, p.2). En aquel entonces, el descontento de los ciudadanos se mantuvo presente pues hubo otros usos del espacio, 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 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 reocupase el sitio del anterior Palacio Municipal, en su sentido tanto físico como simbólico.

Durante la alcaldía de Jaime del Castillo, en el año 1968, con el fin de solucionar la constante problemática del 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 Municipal⁶³, 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 había presentado Banderas con anterioridad, el cual estuvo sujeto a modificaciones. Se tuvo el asesoramiento, evaluación y ayuda de la Comisión del Centro Histórico. Para abril de 1969 se aprobó el nuevo planteamiento, que contó con las debidas correcciones, aunque posteriormente habría cambios en su fachada (El Comercio, 9 de Abril de 1969, p.20). Por otra parte, se mantendría los frentes de cuatro edificaciones⁶⁴ y tendría lugar el derrocamiento de la

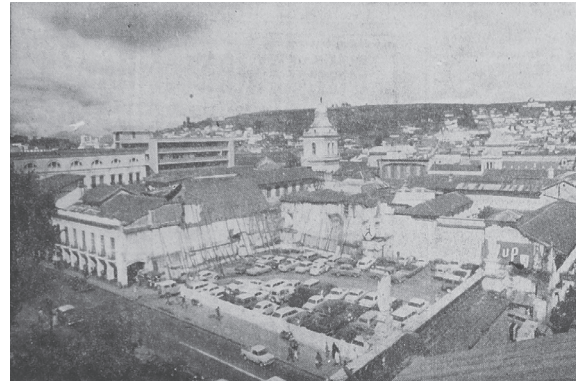


Imagen 51: Solar abandonado frente a la calle Venezuela. Fuente: [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 22 de Abril de 1969, p.17)

casa del Banco de Préstamos, que hoy en día es la Plaza Chica.

Uno de los condicionantes para el diseño y la realización de este proyecto fue su financiamiento, ya que, al ser de cuenta propia de la institución, no fue tan elevado como antes. Se determinó que su valor total sería alrededor de 16 millones de sucres, de los cuales se poseían 10 millones para comenzar la obra. Asimismo, se recurrió a concesiones pasadas con el fisco, el cual se había comprometido, en el proyecto de Muñoz Mariño, a un aporte de un millón de sucres durante 10 años a partir de 1961; con lo cual, desde esa fecha señalada, la suma era de 8 millones (El Comercio, 9 de Mayo de 1969, p.3). Sin embargo, esta institución terminó por rechazar tal pedido⁶⁵. Esto determinó

que el anteproyecto fuera aún más modesto que antes y disminuyeron los fondos para un diseño arquitectónico en concordancia con su entorno (El Comercio, 12 de Mayo de 1969, p.3).

Los dos arquitectos coincidieron ideológicamente y se caracterizaron por establecer un encuentro entre lo moderno y lo tradicional. De esta forma sus propuestas se 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 compuesto por el uso del “hormigón y la relevancia de la cubierta de teja” (Peralta, 2004, p.107), además de la disposición espacial en planta libre que dio un lugar continuo con una escala y composición horizontal que concordaban con las de su entorno. Se planteó un modelo moderno sin dejar a un lado el colonial, como parte del cual 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 de que la mayor parte del proyecto fuera un hecho. Para ello, se consideraron todas las críticas por las que el anterior planteamiento no se había cristalizado, como fueron sus contrastantes forma y composición, la demolición

de toda la cuadra y su altura. Por ese motivo, 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 con la reacción del público. Esto demuestra que la voz de los habitantes, sin importar el ámbito al que pertenecieran, fue un factor determinante en la realización del Palacio Municipal, pero se dejaron a un lado las modificaciones mayores para que la ciudadanía se ocupase de la fachada.

Al ser considerado como la “Casa del Pueblo”, el edificio generó expectativas idealistas respecto de una construcción que simbólicamente iba a ser la representación de la ciudad y sus habitantes. Además, estas aspiraciones se profundizaron cuando se tuvo 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 de decepción, lo que generó un rechazo al proyecto. 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 res-

pectivas hayan elaborado esta especie de “monstruo arquitectónico” que, sin lugar a duda, vendrá a afeer la plaza de las glorias de nuestros antepasados...César F. Illánz 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 capitulina, 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 que las recibidas por el proyecto de Oswaldo Muñoz Mariño. De forma paradójica, el parecer de la ciudadanía en esta nueva propuesta se limitó a contemplar únicamente su fachada, mientras que en la primera había respondido a una valoración total del planteamiento. Muchas de las acusaciones aludieron a una falta de imaginación y a la simpleza en el diseño, que no correspondía con la *dignidad, nobleza y buen gusto* de un edificio de su naturaleza y desentonaba con las edificaciones principales de la Plaza Grande. Se levantaron la voces de individuos de distintos ámbitos: ciudadanos, representantes de organizaciones, autoridades, intelectuales, etc. Dentro de este ámbito se destacó la participación de la Asociación de Amigos de Quito, la cual se integró por personalidades⁶⁶ 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, los autores del diseño dieron una entrevista televisada, donde expusieron 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. A pesar de esto, se dejó abierta la posibilidad de una nueva alteración a la misma (El Comercio, 20 de Abril de 1969, p.12). En este sentido, el Colegio de Arquitectos reflexionó 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). Entre los pocos que respaldaron este planteamiento se ha de ponderar la decisión con la que el alcalde demostró el ejercicio de su cargo (El Comercio, 11 de Mayo de 1969, p.4), pues 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). Se observa que mantuvieron el portal antiguo con un ritmo formal constante, en el cual el foco principal se situó en el extremo derecho, forma que no difirió mucho del concepto final.

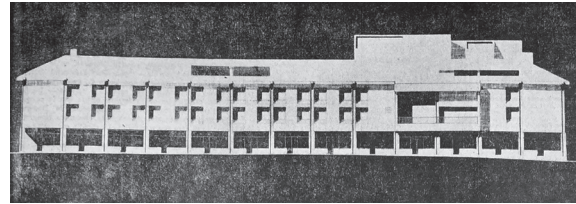


Imagen 52: Proyecto de fachada para el Palacio Municipal, 1969. Fuente: [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 25 de Junio de 1969, p.1)

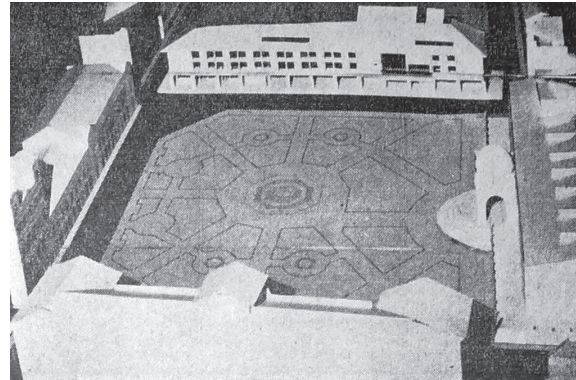


Imagen 53: Fotografía de maqueta del Proyecto de Palacio Municipal, 1969. Fuente: [fotografía]. Recuperado de (El comercio, 25 de Junio de 1969, p.13)

A pesar de que el Concejo aprobó este diseño, con la aseveración del Alcalde de 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 meditación previa (El Comercio, 27 de Junio de 1969, p.4). Frente al cúmulo de críticas que se generaron por este suceso, Castillo, después de diez días de su primera declaración, se retractó y dijo que no había un apresuramiento en la construcción del Palacio Municipal, pero aun así criticó el comportamiento de muchos habitantes que se limitaban a denostar y menospreciar la propuesta sin otorgar ningún aporte para su solución (El Comercio, 27 de Junio de 1969, p.4).

En respuesta, 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). También se pidió de parte de ciudadanos e incluso de dos ex-presidentes, Camilo Ponce Enríquez e Isidro Ayora, una reconsideración de este planteamiento. Así finalmente se elaboró una petición formal al Alcalde por parte de personalidades de la ciudad⁶⁸, para que convocase 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, don-

de se concentraron numerosos visitantes, quienes 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 cómo preservar la unidad arquitectónica del medio circundante, con mayor valor estético y decorativo. Asimismo, se presentó un criterio conservativo que, en aquella época, fue uno de los juicios a través de los cuales se entendió el espacio del Centro Histórico. No ocurrió así con el lado defensor, conformado en su mayoría por arquitectos, que consideró no recurrir a la copia, manteniendo un sentido de originalidad.

Luego de este suceso, se conformaron algunas mesas redondas⁶⁷ con la participación de profesionales arquitectos, ingenieros y entendidos en la materia. Esto con el fin de realizar un análisis 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. De manera adicional, cada propuesta se tendría que sujetar a las disponibilidades económicas sin afectar a otros trabajos en la capital (El Comercio,

15 de Julio de 1969, p.15). El resultante fue un consenso general en la aprobación del proceso de diseño estructural y formal, pero que profundizó en 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, p.4). Al igual, su contrato de construcción no se firmó hasta abril del mismo año, cuando 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. Sin embargo, a pesar de que hubo esta aprobación, se mantuvo la inconformidad con la fachada y se buscó una dignificación de la misma por considerarla monótona (El Comercio, 9 de Enero de 1970, p.25). No fue hasta 1976 que se ocuparon sus instalaciones en totalidad (El Comercio, 26 de Junio de 1976, p.15), para ser inaugurada la edificación durante el siguiente año.

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

En primer lugar, existió un procedimien-

to 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 obstáculo con el 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. La 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, fue erróneo 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, porque provocó que no se contemplara al planteamiento como una totalidad. Es decir, no hubo reparo en otros aspectos del proyecto, como 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 estilos.

Finalmente, en tercer lugar, se evidencia un cambio de razonamiento en la opinión frente a la suscitada por el primer proyecto. Para el caso del diseño de Muñoz Mariño, la opinión de ambos bandos buscó una originalidad formal, ya fuera en un pasado español o en las nuevas tendencias internacionales, a fin de establecer una identidad arquitectónica. Para esta nueva propuesta, en cambio, se mantuvo una clara tendencia del sentir del ciudadano común hacia conservar el espacio del Centro Histórico. Esto se debió a la creciente reflexión sobre la conservación del patrimonio construido. Además, como se planteó con anterioridad, en la década de 1960 ya habían sido publicadas dos Cartas para la protección del patrimonio: la de Venecia en 1964 y la de Quito en 1967. Para el año de esta discrepancia, Quito destacó por 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 llegado a su punto final. Este proceso hizo visibles 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 a que estos desarrollasen un sentido de pertenencia, lo que explica parte de su contundente oposición y el ánimo por establecer políticas urbanísticas que evitaran una destrucción de la ciudad. Por otro lado, los arquitectos se dispusieron a defender y explicar los criterios arquitectónicos que se disponían en la época, pero no lograron establecer un diálogo fructífero que facilitase el desarrollo del proyecto cuando se contaba con los fondos disponibles.

Pies de página

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

51. 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).

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

53. 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.

54. 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)

55. 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 se denominó a este sector como “Quito Colonial”, confundiendo aún más su concepción.

56. 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).

57. 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.

58. 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.

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

60. 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.

61. 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.

62. 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.

63. 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).

64. 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).

65. 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)

66. 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. Al igual, dentro de las fuentes consultadas no solo se los denomina como Asociación sino como Sociedad, pero para efectos de esta investigación se los mencionará con el primer término.

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

68. 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).

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, con base en esta simple interrogante, se desplegaron otras dudas que fueron esenciales para 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 las fechas de derrocamiento del antiguo Palacio Municipal, las cuales varían entre el 1961 y 1962, cuando en realidad fue en 1960. Algo similar ocurre con la finalización de la cons-

trucción del último proyecto, que en varios textos se lo determina en el año de 1973, siendo 1976 el correcto. Entre los textos mencionados en la introducción, respecto al estado de cuestión, cabe resaltar a *Quito Guía de Arquitectura* bajo la coordinación del Arquitecto Alfonso Ortiz Crespo y publicada por la Junta de Andalucía y el MDQ, en el 2004, ya que otorga el compendio más completo respecto a la historia de varios edificios de la ciudad; además, es uno de los que más se acerca a la concordancia de datación.

Se recalca la importancia del texto de Iri-goyen, *Para la Historia de Quito, El Palacio Municipal*, que más que una fuente bibliográfica secundaria se puede considerar como fuente primaria, ya que se lo elaboró dentro de una temporalidad cercana al desarrollo de los concursos de anteproyectos (1961), por lo que su información es la más fehaciente. También, fue realizado específicamente para tener una mayor información acerca de este proyecto municipal con el objetivo 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 de 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 habría constancia de numerosos datos detallados con exactitud, sino que sería evidente la respuesta y reacción de los habitantes hacia los proyectos. 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 con los parámetros coloniales hispánicos. 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 es-

tados europeos. Por ese motivo 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 inicios del siglo XX, en conmemoración del 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 correspondieron 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, hizo 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 del 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 a los paradigmas de la arquitectura moderna. Aun así, incorporó su entorno mediante la composición espacial relacionada con la de la arquitectura colonial, además de un manejo simbólico del reflejo de la ciudad antigua. Por otro lado, el modelo de Banderas y Espinosa buscó 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, conservó 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. Por 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 de la que propició el diseño 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 Asociación de Amigos de Quito, cuyos miembros fueron personalidades distinguidas de la ciudad. Con su intervención fue posible la reconsideración del diseño de la fachada.

Esto no solo se debió a que en un principio se dirigió la atención a este lugar, sino sobre todo a que existe a una debilidad en sus recorridos que no permite una interconexión entre sus partes. 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, pues encuentra un aprecio y una significación 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 sobre el direccionamiento de la arquitectura local. Esto se evidenció desde la creciente conscientización 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 la necesidad de 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 satisficiera las nuevas necesidades de sus habitantes sin perjudicar el carácter de la misma.

Durante esta exploración se constató que hubo una incomprensión de orden conceptual. En

inicio, ocurrió una falla en la identificación del estilo colonial ya que se entendió que todo el conjunto urbano abarcaba este tipo de arquitectura, cuando en realidad dicho agrupación de construcciones era principalmente del periodo republicano. Asimismo, concebir a este espacio urbano como un monumento histórico lo determinó como una ruptura temporal perteneciente al pasado sin relación con el presente. Hubiera sido diferente si se lo tratara como monumento, el cual evoca 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 limitase a un aspecto externo de fachada, mientras que su interior estaba presto al deterioro. Al igual, este hecho supuso que existiera un menosprecio hacia las edificaciones más recientes, condenándolas a un derrocamiento a pesar de que se habían convertido en testimonio histórico del periodo modernizador de la ciudad.

Es importante recalcar que es necesario reflexionar desde la interdisciplinariedad sobre ámbitos que han caído en el olvido o víctimas del quememportismo, como sucede con 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. Hoy en

día se podrían solucionar distintas problemáticas de la misma por medio de dicho proceso dialéctico. 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 en lo establecido, y en el caso particular del Centro Histórico es de vital importancia hacerlo. Se trata de un espacio que al momento se encuentra en la permanente tensión entre lo tradicional y lo moderno y que se concibe como un punto inconexo con el resto de la urbe; es decir, es lo opuesto al 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, con el fin de aportar soluciones de convivencia. Asimismo, es fundamental meditar sobre las ventajas y desventajas que tienen un sector u objeto al ser catalogados como patrimonial. Estos cuestionamientos pueden ser abordados desde varias disciplinas, tales como las ciencias políticas, la restauración, la sociología, la antropología, entre otras.

El aporte que se realiza con este trabajo es el expandir los contornos investigativos a los

que usualmente se atiende el historiador del arte, centrados en una producción artística escultórica o pictórica. 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, se otorga un enfoque donde confluyen estudios del arte, del patrimonio y de la modernidad.

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 os-tenta 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 betuneros. (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 podrán 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 orden 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 Comercio, 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 modificará 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.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, J. P. (1995). Quito: arquitectura y modernidad, 1850-1950. Quito: Museo Municipal Alberto Mena Caamaño.
- 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.

- 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 1º 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.
- Echeverría, B. (2001). Un concepto de modernidad. México: Itaca/UNAM.
- 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.
- 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: In-

- stituto 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.
- 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. (2008). 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.
- Jurado, F. (2004 a). *Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito: protagonistas y calles en sentido oriente - occidente de 1534 a 1950, de la calle Egas a la calle Chile* (Tomo 1). Quito: FONSAL
- Jurado, F. (2004 a). *Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito: protagonistas y calles en sentido oriente - occidente de 1534 a 1950, de la calle Egas a la calle Chile* (Tomo 2). Quito: FONSAL
- Jurado, F. (2004 a). *Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito: protagonistas y calles en sentido oriente - occidente de 1534 a 1950, de la calle Egas a la calle Chile* (Tomo 4). Quito: FONSAL
- 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.
- 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.
- Peralta, E. (2004). Persistencias modernas y nuevos caminos. En I. Del Pino Martínez (Coord.), *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 .
- 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.
- 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.
- 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.

IMAGENES

Portada: Anteproyecto de la Casa Municipal presentado por Diego Banderas Vela y Juan Espinoza Páez, 1970. Fuente: Vela, D. y Espinoza, J. (1970). [boceto]. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Calles, Casas y Gente – Tomo 4. Quito, Ecuador. Cód. municipio 319

Imagen 1: Vista Villa Savoye, Le Corbusier, 1929. Fuente: [fotografía]. Lewi, M. Recuperado de https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Villa_Savoye.jpg

Imagen 2: Fachada frontal Casa Farnsworth, Mies van der Rohe, 195. Fuente: [fotografía]. Burley, P. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Farnsworth_House_Plano-9994.jpg

Imagen 3: La casa de la cascada, Frank Lloyd Wright, 1936-1939. Fuente: [fotografía]. Daderot. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fallingwater_-_DSC05639.JPG

Imagen 4: Vista Escuela de la Bauhaus, Dessau, Alemania. Fuente: [fotografía]. Spyrosdrakopoulos. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:6265_Dessau.JPG

Imagen 5: Escuela de la Bauhaus, Dessau, Alemania. Fuente: [fotografía]. Spyrosdrakopoulos. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:6260_Dessau_01.JPG

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

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

Imagen 8: World's Fair. Theme Center and statue of George Washington, viewed from Court of Peace. Fuente: Gottscho, S., (1939). Nueva York. Estados Unidos. [fotografía] Recuperado de Colección del Museo Metropolitano de Arte Museum of Art, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Trylon_and_Perisphere,_New_York_World%27s_Fair_MET_DP103125.jpg

Imagen 9: 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

Imagen 10: Ilustración Quito 6 de Diciembre, El Comercio, 1961. Fuente: [ilustración]. Recuperado de (6 de diciembre de 1961). El Comercio, Segunda sección, p.21

Imagen 11: Palacio Legislativo. Fuente: [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 27 de marzo de 1960, p.10).

Imagen 12: Fachada iglesia del Belén. Fuente: Anónimo. (1920ca.). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. Cód. 82.F.0038.34

Imagen 13: 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. [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Plaza_principal_de_Quito,_an%C3%B3nimo_-_siglo_XVIII_\(Museo_de_la_Moneda,_Bogot%C3%A1\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Plaza_principal_de_Quito,_an%C3%B3nimo_-_siglo_XVIII_(Museo_de_la_Moneda,_Bogot%C3%A1).jpg)

Imagen 14: Plaza Grande y Catedral, 1884-

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

Imagen 15: 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

Imagen 16: Plaza de la Independencia, 1840. Fuente: Anónimo. (1840). [dibujo]. Recuperado de Archivo Histórico Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. 80.F0000.0103

Imagen 17: El Palacio Municipal, 1840. Fuente: Anónimo. (ca. 1890 - 1900). [fotografía postal]. Recuperado de Archivo Fotográfico del INPC. Colección Privada de Camila Moscoso Moreno. Quito, Ecuador. Cód. 7170

Imagen 18: Casa Municipal, 1860. Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Reserva Ministerio de Cultura y Patrimonio. Archivo Fotográfico del Instituto Municipal de Patrimonio (IMP). Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 4, 2004. Quito, Ecuador. Cód. 1-1 – cuadros plaza grande

Imagen 19: Casa Municipal, 1942. Fuente: González, G; Humbeto R. (Proveedor). (ca. 1930). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. Cód. 83.F0009.280

Imagen 20: Casa Municipal, 1938. Fuente: Anónimo. (1938). [fotografía postal]. Recuperado de Archivo Metropolitano de Historia. Colección

Privada de Marco Carrera. Quito, Ecuador.

Imagen 21: Plaza Grande, 1915. Fuente: Anónimo. (1915).[fotografía postal]. Recuperado de Archivo Metropolitano de Historia. Colección Privada de Marco Carrera. Quito, Ecuador.

Imagen 22: Jacinto Jijón y Caamaño desde el balcón del antiguo Palacio Municipal, 1946. Fuente: Anónimo. (ca. 1946). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. Cód. 90.F0383.49

Imagen 23: Jacinto Jijón Caamaño en discurso, 1946. Fuente: Anónimo. (ca. 1946). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. Cód. 90.F0383.23

Imagen 24: Antiguo Palacio Municipal, 1910. Fuente: Rivadeneira, Carlos. (1910). [fotografía]. Recuperado de Archivo Fotográfico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Quito, Ecuador. 80.F0000.0639

Imagen 25: Antiguo Palacio Municipal, 1920-1930. Fuente: Laso, José Domingo. (ca.1920-2930). [fotografía postal]. Recuperado de Archivo Fotográfico del INPC. Fondo Fotográfico: Dr. Miguel Díaz Cueva. Quito, Ecuador. Cód. 3681

Imagen 26: Anteproyecto "Taitico", Gilberto Gatto Sobral. Fuente: (1961). [fotografía]. Recuperado de (El Comercio, 22 de septiembre de 1961, p.3)

Imagen 27: Anteproyecto "Atampam", Mario Arias Salazar. Fuente: (1961). [fotografía]. Recu-

perado de (El Comercio, 22 de septiembre de 1961, p.3)

Imagen 28: Plaza Grande. Simbolismo. Fuente: [plano y tablas]. Adaptado de Cueva, S. (2010). Espacio Público y Patrimonio, Análisis de las Políticas de Recuperación en el Centro Histórico de Quito. (Tesis de Maestría). p.34. Quito: Abya Yala: FLACSO

Imagen 29: Palacio de Gobierno, 1860. Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Reserva Ministerio de Cultura y Patrimonio. Archivo Fotográfico del Instituto Municipal de Patrimonio (IMP). Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 4, 2004. Quito, Ecuador. Cód. 2-2 – cuadros plaza grande.

Imagen 30: Palacio de Gobierno, 2017. Fuente: Anónimo. (2017). [fotografía]. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carondelet_-_Quito.JPG

Imagen 31: Catedral de Quito, 1860. Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Reserva Ministerio de Cultura y Patrimonio. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 4, 2004. Quito, Ecuador. Cód. 4-4 – cuadros plaza grande.

Imagen 32: Catedral con torre destruida, presidencia Gabriel García Moreno. Fuente: [dibujo]. Recuperado de (El Comercio, 1 de Noviembre de 1976, p.14

Imagen 33: Catedral de Quito, 2015. Fuente: Paulo JC Nogueira. (2015). [fotografía]. Recu-

perado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Metropolitan_Cathedral_of_Quito,_Equador_-_panoramio_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Metropolitan_Cathedral_of_Quito,_Equador_-_panoramio_(1).jpg)

Imagen 34: Palacio Arzobispal, 1860. Fuente: Anónimo. (1860). [pintura]. Reserva Ministerio de Cultura y Patrimonio. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 4, 2004. Quito, Ecuador. Cód. 3-3 – cuadros plaza grande.

Imagen 35: Palacio Arzobispal, 2013. Fuente: H3kt0r. (2013). [fotografía]. Recuperado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio_Arzobispal_\(Quito_DM\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio_Arzobispal_(Quito_DM).JPG)

Imagen 36: Fachadas del Palacio Municipal. Fuente: Crespo, S. [fotografía]. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 4, 2004. Quito, Ecuador. Cód. VENEZUELA E Chile y Espejo.

Imagen 37: Fachadas del Palacio Municipal. Fuente: Crespo, S. [fotografía]. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 1, 2004. Quito, Ecuador. Cód. Chile S entre Guayaquil y Venezuela

Imagen 38: Fachadas del Palacio Municipal. Fuente: Crespo, S. [fotografía]. Archivo Fotográfico del IMP. Recuperado de Jurado, F. Calles, Casas y Gente – Tomo 2, 2004. Quito, Ecuador. Cód. 0S Espejo N

entre Gua#83E91

Imagen 39: Fachadas del Palacio Municipal..
Fuente: Yépez, A. (2021). [fotografía].

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)

Imagen 43: Simplificación formal del Palacio Municipal. Fuente: Elaboración Erika Esparza

Imagen 44: Vista en perspectiva Palacio Municipal. Fuente: Diego Delso. (2015). [fotografía]. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palacio_Municipal_de_Quito_desde_la_Catedral_Metropolitana.jpg

Imagen 45: Vista aérea del solar derrocado del antiguo edificio municipal. Fuente: Anónimo. (1967). [fotografía postal]. Recuperado de Archivo Metropolitano de Historia. Colección Privada de Marco Carrera. Quito, Ecuador.

Imagen 46: La "antigua" Plaza Grande. Fuente: Asdrúbal (1964). [caricatura]. Recuperado de (El Comercio, 10 de Diciembre de 1964, p.4)

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 símbo-

lo de quiteñidad. (29 de Agosto de 1961). El Comercio, p.12

Imagen 48: Vista Frontal del Palacio Municipal, JPCC. Fuente: [fotografía]. Recuperado de Arquitecto O. Muñoz M. explicó anteproyecto de Palacio Municipal. (20 de Septiembre de 1961). El Comercio, p.1

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

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

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

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)

TABLA

Tabla 1: Evolución de la Población de las principales ciudades del Ecuador (Censos Nacionales)



MÁS ALLÁ DE LA FACHADA

EL PALACIO MUNICIPAL
DE QUITO