

universidad nacional de la plata

Conservación y Restauración del patrimonio moderno en Ecuador.

El caso de Gatto Sobral en Cuenca.

autora: Arq. Paola Preti



Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Maestría en Conservación, Restauración e Intervención del Patrimonio
Arquitectónico y Urbano

Conservación y Restauración del patrimonio moderno en Ecuador.

El caso de Gatto Sobral en Cuenca.

Autora: Arq. Paola Preti

Director: Arq. Fernando Gandolfi

Codirectora: PhD. Fernanda Aguirre

Fecha: 19 de diciembre de 2023



Agradecimientos

La presente investigación ha sido realizada bajo la inspiración del libro “Dios esta en los detalles. La restauración de la arquitectura del Movimiento Moderno” del autor David Rivera.

En primer lugar, es indispensable mencionar que este gran trabajo de investigación no hubiese sido posible sin Fernando Gandolfi y Fernanda Aguirre, quienes como director y codirectora supieron guiarme durante el proceso en la correcta elección de fuentes bibliográficas, pero sobre todo me motivaron incansablemente a llevarlo a cabo, destacando mis habilidades y compartiéndome sus conocimientos profesionales y experiencia académica.

También quiero brindar un agradecimiento a Verónica Heras, quien por medio su labor como docente e investigadora de la Universidad del Azuay, supo hacerme parte del Taller Internacional de Estrategias de Valoración: Arquitectura Moderna en Ecuador y además sembró en mi el interés por estudiar este área del patrimonio en la que descubrí una pasión, ha sido una pieza fundamental a lo largo de mi carrera estudiantil.

De manera especial un agradecimiento a Lisseth Molina quien supo guiarme en el área de la investigación y redacción académica; y también a Guilherme Chalhoub por su colaboración con las imágenes áreas de los casos de estudio.

Finalmente, toda mi gratitud a la Universidad Nacional de la Plata y su programa de Maestría en Conservación, Restauración e Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano que junto a todo el equipo docente me brindaron todos los conocimientos que hoy puedo plasmar en este trabajo.

Dedicatoria

A mis padres: Piermario y María Elena, quienes han sido mi apoyo constante durante toda mi carrera. A Pablo quien ha caminado a mi lado todo este proceso. A mis hermanas por ser mi motivación y finalmente a mi ciudad: Cuenca, porque esta investigación esta pensada y realizada para enaltecer nuestro Patrimonio.



Resumen

Como es de conocimiento general, la patrimonialización de la Arquitectura Moderna toma impulso desde las últimas décadas del siglo XX, este hecho ha ocasionado distintos debates sobre cómo ésta se relaciona con las teorías de conservación y los principios que se aplican a la restauración del patrimonio que la precede; de ahí que hasta la actualidad surjan investigaciones que promueven su conservación y difusión. Probablemente, por la repercusión que tuvo esta arquitectura en Estados Unidos y Europa estos contextos han sido los principales objetos de estudio y han servido como punto de partida para la puesta en valor de las obras modernas en el resto del mundo.

Sin embargo, en América Latina, la práctica de la arquitectura moderna en países en vías de desarrollo se sitúa en una línea de tiempo tardía, tal es el caso de Ecuador, donde se presenta a inicios de los años 40 como una necesidad urbana y los primeros esfuerzos por su reconocimiento se originan durante las últimas décadas mediante la elaboración de registros, emergentes en algunos casos; así como la investigación y destinación de fondos económicos por parte de las instituciones públicas y privadas a favor de su protección.

Sin embargo, la visión dentro de dichos estudios, valora a la arquitectura moderna como proyecto arquitectónico, a pesar de que varias obras constan incluso dentro de los registros patrimoniales a nivel local y nacional. La desvalorización, falta de apropiación y carencia del reconocimiento de la arquitectura moderna ha desacreditado su valor como patrimonio exponiéndola a intervenciones y transformaciones sin fundamentos que comprometen sus valores formales, históricos y simbólicos como patrimonio y la exponen incluso a su desaparición.

Es por esta razón que esta investigación se plantea la necesidad de situar la arquitectura moderna de Cuenca dentro de la concepción patrimonial y evaluar si las prácticas de conservación de patrimonio aliadas a las teorías clásicas y contemporáneas se aplican sobre la misma. Para ello se considera la obra de Gilberto Gatto Sobral en la ciudad tomando como caso de estudio el Palacio Municipal y la Casa de la Cultura. Mediante el análisis descriptivo de la documentación histórica existente y el estado actual de conservación de estas obras se pudieron reinterpretar los conceptos de valoración que se han atribuido a los edificios para reconocer y revalorizar su carácter como patrimonio y delimitar posibles criterios de actuación bajo esta perspectiva.

Situar a la obra de Gatto Sobral como patrimonio ha permitido aplicar en ella los fundamentos de la restauración y conservación patrimonial, así como relacionarla con otras obras de patrimonio moderno para reconocer por un lado sus valores estéticos en cuanto a la relación entre los atributos del proyecto moderno que la componen y por otro lado sus valores históricos y simbólicos como parte del desarrollo económico, urbano y cultural de la ciudad. Además, se establecen los posibles principios de intervención que podrían aplicarse a favor de su conservación, donde al igual que en el patrimonio histórico la autenticidad y la reversibilidad juegan un papel importante para su correcta preservación.



Abstract

As is widely known, the valorization of Modern Architecture has gained momentum since the last decades of the 20th century, sparking various debates on how it relates to conservation theories and the principles applied to the restoration of preceding heritage. Hence, research promoting its conservation and dissemination continues to emerge. Probably, due to the impact this architecture had in the United States and Europe, these contexts have been the primary subjects of study and have served as a starting point for the valorization of modern works worldwide.

However, in Latin America, the practice of modern architecture in developing countries follows a delayed timeline. This is evident in countries like Ecuador, where it emerged in the early 40's as an urban necessity. Recognition efforts began in the the last decades through the creation of registers, emerging in some cases, as well as research and allocation of financial resources by public and private institutions to support its protection.

However, the vision within these studies, modern architecture is often regarded merely as an architectural project, despite several works being included in local and national records. The devaluation, lack of appropriation, and failure to recognize modern architecture have undermined its value as heritage, exposing it to unfounded interventions and transformations that compromise its formal, historical and symbolic values as heritage, putting it at risk of disappearance.

For this reason, this research aims to position modern architecture in Cuenca within the heritage framework and assess whether heritage conservation practices, aligned with classical and contemporary theories, are been applied. To achieve this, Gilberto Gatto Sobral's work in the city, specially the "Palacio Municipal" and "La Casa de la Cultura", is considered as a case study. By analyzing existing historical documentation and the current state of conservation of these works, the research reinterprets the valuation concepts attributed to the buildings, seeking to recognize and revalorize their status as Heritage and establish potential criteria for intervention from this perspective.

Positioning Gatto Sobral's work as heritage has allowed the application of heritage restoration and conservation principles, as well as establishing connections with other modern Heritage Works. This helps recognize both its aesthetic values concerning the relationship between the attributes of the modern project that constitute it and its historical and symbolic values as part of the economic, urban and cultural development of the city. Additionally, potential principles of intervention are outlined to support its conservation, emphasizing the importance of authenticity and reversibility, much like in a historical Heritage, to ensure its proper preservation.



Objetivos

Objetivo General:

Evaluar la práctica de la conservación y restauración aplicada al patrimonio moderno de Gatto Sobral en la ciudad de Cuenca, Ecuador.

Objetivos Específicos

Analizar la práctica de la conservación y restauración desde la teoría contemporánea de la restauración de Salvador Viñas.

Re-conocer y re-valorar la obra de Gatto Sobral como muestra de patrimonio moderno en la ciudad de Cuenca.

Evaluar posibles criterios de intervención para la conservación del patrimonio moderno de Gilberto Gatto Sobral a partir de la teoría contemporánea de la restauración de Salvador Viñas y el manejo actual del patrimonio.



“Superar siglos de eurocentrismo requerirá un gran esfuerzo, pero tenemos esa responsabilidad: mirar el entorno construido de las Américas con nuestras propias lentes analíticas”

Fernando Luiz Lara, 2022.

Índice

Introducción	01
Capítulo 1	
1. 1 Teoría de la Conservación	05
1.1.1 Teoría clásica de la restauración	05
1.1.2 Teoría contemporánea de la restauración por Salvador Viñas	15
1.2 La protección del patrimonio moderno en América Latina	25
1.3 La restauración del patrimonio moderno y los criterios de actuación utilizados en la actualidad	31
1.4 Valores de la arquitectura del patrimonio moderno.	54
Capítulo 2	
2.1 Preámbulo de la Arquitectura Moderna en el Ecuador	61
2.2 La protección del Patrimonio Moderno en el Ecuador	69
2.3 Determinación del Caso Estudio	89
2.4 Análisis de valoración mediante la documentación existente y registro actual.	109
2.4.1 El Palacio Municipal	109
2.4.2 La Casa de La Cultura Núcleo del Azuay	149
Capítulo 3	
3.1 Validación de las teorías de conservación y restauración aplicadas al patrimonio moderno en la obra de Gatto Sobral	185
3.2 Revalorización del patrimonio moderno de Gatto Sobral en la ciudad de Cuenca	194
3.3 Reconocimiento de los criterios de intervención en el patrimonio moderno de Gatto Sobral en la ciudad de Cuenca.	208
Conclusiones y Recomendaciones	214

Introducción

En el ámbito de la conservación, cada día la defensa del patrimonio moderno y el ahínco por estudiarlo y debatirlo es un desafío al que se suman cada vez más gente experta y profesionales en la actualidad. Rivera (2012, p.75) menciona que *“la atención y el interés auténticos de los restauradores hacia las obras de Movimiento Moderno datan realmente desde los años 80, aun cuando algunos edificios más relevantes como la Villa Savoye y la Bauhaus habían sido valorados y rescatados con anterioridad”* sin embargo, tras la décima conferencia internacional del DOCOMOMO en 2008 el autor (2012, p.4) expone la intensidad que se generó en el debate cuando para los restauradores, aun los más prestigiosos, los antiguos documentos de Ruskin y la Carta de Venecia seguían siendo citados como potentes referencias.

No cabe duda de la polémica generada sobre la valoración a la modernidad y su manejo dentro del estudio patrimonial, sobre todo en Europa; donde se han realizado varias intervenciones, reconstrucciones, y analogías; apegadas (o no) a las teorías clásicas de conservación. Sin embargo, pese a las discusiones generadas en torno a su carácter patrimonial, Capeluto (2009, p.8) sugiere que *“el foco debería estar en cómo conservarla, ya que perpetuar esa discusión no hará más que dar lugar a la especulación y destrucción de estas obras”*, lo cual es precisamente lo que se pretende evitar en la actualidad, considerando que la arquitectura moderna de valor patrimonial se encuentra expuesta a distintos riesgos debido a la carencia en el reconocimiento de su valor como tal.

En este sentido, Rosero (2021, p. 9) hace referencia a la idea equívoca que asocia a la modernidad en un tiempo muy o medianamente cercano y la ejemplifica con el tema de presentación de la Bienal de Venecia en 2014 *“100 años de modernidad”* haciendo alusión a que este tipo de patrimonio pertenece a un pasado no tan reciente. Entonces, será necesario comprender un cambio de paradigma que implica adaptarse nuevos significados ideológicos y técnicas constructivas, así la autora menciona que: *“esta asimilación aún está en proceso, pues al hablar sobre reconsideración de concepto de patrimonio, esta debe ligarse al cuestionamiento sobre la validación que da el tiempo a la obra arquitectónica y a la preexistencia. En el imaginario colectivo, incluso en el de una serie de colegas del gremio, 100 años de modernidad aun no son suficientes para meditar sobre la conservación de la arquitectura moderna. En Latinoamérica, donde la modernidad y su sincretismo tienen lecturas y tiempos distintos... es aún más complejo”*

Ésta autora no será la primera en reconocer la necesidad de una visión contemporánea para los problemas que enfrenta el patrimonio edificado en la actualidad, Salvador Muñoz Viñas también la reconoce, y propone una teoría contemporánea que se adapte a los desafíos que enfrentan los y las profesionales en las prácticas de conservación y restauración en la actualidad con una perspectiva más amplia ya que para él *“la toma de conciencia de las limitaciones prácticas y teóricas de la conservación y de la restauración ha hecho que la práctica totalidad de las definiciones contemporánea sean de este tipo.”* (2003. p.20)

Ahora bien, para el estudio de la Arquitectura Moderna en general ha de considerarse un enfoque particular y sigiloso ya que sus diferentes procesos en todo el mundo requieren *“establecer criterios fiables que definan los edificios, conjuntos y paisajes urbanos que se deberían considerar para su protección, conservación y nominación”* tal como lo menciona Segawa (2002, p. 6). Además, el autor asegura que este hecho es un verdadero desafío en América latina ya que *“las categorías eurocéntricas de evaluación pueden llevar a malas interpretaciones de aspectos fundamentales de las expresiones culturales, científicas y tecnológicas propias de Iberoamérica”*.

Con respecto a lo anterior, y con una visión más “general” precisamente eurocentrista, Frampton (1983) también hace un aporte, en sus escritos sobre el regionalismo crítico de la arquitectura moderna, donde lo define como *“portador tanto de la cultura mundial como vehículo de una civilización universal”* y al momento de poner en práctica dicho concepto se *“tiene que deconstruir esa cultura mundial que inevitablemente se hereda”* (op. Cit). Se puede decir entonces que el entendimiento de la modernidad dependerá en su totalidad del contexto en el que se ubica y su interpretación varía mediante diversos fenómenos culturales, entendiendo que esta idea se puede desprender del mismo principio moderno de universalidad donde no se trata de un modelo como réplica sino como una cualidad de adaptabilidad.

En este sentido, Rosero (2021, p. 8) afirma que la modernidad *“fue un proceso doloroso sufrido por algunos países que estuvieron obligados a modernizarse aceleradamente... no obstante, en su esencia la arquitectura moderna inspira solventar las necesidades de habitabilidad con un clima de propuestas e ideologías con tinte social y progresista”* Así se pueden identificar entonces dos grandes “pensamientos” modernos o ideologías en la práctica, un movimiento moderno más funcionalista y otro más radical.

Específicamente refiriéndose a Ecuador, Durán (2015, p. 43) habla del inicio de la formación profesional en el Ecuador y da un primer panorama de lo cómo fue este proceso de modernización para el país: la Facultad de Arquitectura nace con una necesidad urbana... de modelos derivados de una tradición urbanística con dejes de pintoresquismo, brochazos de modernismo y hasta ejes academicistas. Este modernismo paradójicamente ecléctico, al estilo híbrido de América Latina, experta en mestizajes, nació de una necesidad urbanística más que arquitectónica. Se puede decir entonces que se concibe desde una visión más “aspiracional” antes que industrial o de desarrollo científico.

En este contexto llegan las primeras ideas modernizadoras desde el exterior al país, bajo la urgencia de una planificación para la expansión urbana de la capital ecuatoriana, así como la institucionalización de la enseñanza de la arquitectura en el Ecuador (Ordoñez, p. 413). Así pues, la falta de profesionales locales y la necesidad de un Plan Regulador para Quito, obligaban a los ecuatorianos a formarse en el exterior y suponían la visita constante de arquitectos extranjeros

como: James Odriozola, Ovidio Wappenstein, Gilberto Gatto Sobral, entre otros. Este último será de gran importancia en un contexto local, ya que su llegada *“supuso una fuerte ruptura en la forma de ver y hacer ciudad, así como en la arquitectura. En un principio, las edificaciones modernas se ubicaron en el Centro Histórico, como es el caso del edificio del Palacio Municipal y la Casa de la Cultura”* así lo menciona Rodas (2020, p.262). Es evidente la importancia de estos dos edificios como muestras de dos ejemplos de la modernidad y más aun considerando su ubicación, sin embargo, en la ciudad de Cuenca en concordancia con Auquilla (2019, p.101) *“a pesar de que esta es declarada como patrimonio cultural de la humanidad, la Arquitectura Moderna es poco reconocida como elemento patrimonial”*.

Entendiendo al proceso de conservación como una totalidad en la que intervienen distintas prácticas, la presente investigación propone analizar la práctica de la conservación y restauración aplicada al patrimonio moderno en la ciudad de Cuenca desde el estudio de las obras Gilberto Gatto Sobral, desde un punto de vista atinente a la conservación patrimonial, tensionando los principios aplicados al patrimonio histórico frente al tratamiento actual que se le da al patrimonio moderno y los problemas que éste atraviesa.

Para ello, es necesario en primer lugar, evaluar si existe o no una diferencia en el las acciones de conservación aplicadas al patrimonio previo al moderno, considerando que, aunque corresponden a distintas épocas, conviven y son testimonio conjunto de la historia de una ciudad y permiten el reconocimiento y entendimiento de la actualidad considerando que aún las escuelas de arquitectura del país continúan enseñando y validando las estrategias de diseño y los preceptos del llamado “movimiento moderno”.

Por esta razón, para analizar en qué términos se han realizado dichas acciones específicamente en la obra de Gatto Sobral, se utilizará la investigación documental contraponiendo los fundamentos utilizados en relación a la teoría de contemporánea de la restauración contemporánea impulsada por Salvador Viñas. Así como, se realiza la revisión de la documentación existente y mediante un registro actual fotográfico se evalúa del estado actual de su conservación.

Para concluir, se reconocen los valores de la obra de Gatto Sobral situándolo bajo una perspectiva patrimonial que contempla más allá de su carácter arquitectónico como proyecto moderno para así poder inclusive reconocer los posibles criterios de intervención aplicables para su conservación de acuerdo a los retos a los que se enfrentan los profesionales de la restauración en el manejo actual de este tipo de patrimonio como respetar la autenticidad y aplicar conceptos de reversibilidad.

La conservación del patrimonio moderno en América Latina

01

1.1 Teoría de la conservación

Lo primero que habrá que considerar es que no existe “una” teoría de la conservación, pero se fundamenta y se construye sobre los pensamientos de varios filósofos, arquitectos, pensadores y restauradores que han aportado conocimientos tanto teóricos como prácticos para delimitar o definir criterios de actuación recomendables para la conservación y salvaguardia del patrimonio arquitectónico edificado.

Lo cual concuerda con el significado y finalidad de cualquier teoría sin importar el campo de actuación:

“Serie de las leyes que sirven para relacionar determinado orden de fenómenos”
Rae, 2023

Es decir, una teoría establece un conjunto de reglas, principios y conocimientos en referencia a un tema a partir de una metodología de observación, experimentación, práctica o razonamiento/ deducción.

A continuación se analizan las teorías clásicas de conservación y restauración y, por otra parte, con la “teoría contemporánea” de Salvador Viñas comprender, de manera general, las principales semejanzas y diferencias, y cómo se formula una nueva teoría que se desarrolla y se adapta a los nuevos requerimientos de la vida práctica de los profesionales de la restauración, principalmente en el campo de la arquitectura.

1.1.1 Teoría clásica de la Restauración

Rouhi (2016) sostiene que las teorías de la conservación y restauración se desarrollan a inicios de tres periodos concretos: el Renacimiento Italiano, la Revolución Francesa a finales del siglo XVIII y las instrucciones políticas internacionales tras la Segunda Guerra Mundial. Así mismo, hace referencia a las dos grandes bases teóricas y contrapuestas que han servido de punto de partida en el mundo de la restauración; la primera: el movimiento de la anti - restauración defendido firmemente por John Ruskin (1819 - 1900) y la segunda: el movimiento de la restauración influenciado por Viollet le Duc (1814 - 1879). Ambos planteamientos se dirigen hacia la protección de bienes históricos y obras de arte. Sin embargo, para el autor *“sus métodos y objetivos son a menudo opuestos, lo que a veces da lugar a agrios conflictos”*

Según el autor, dentro de este “enfrentamiento” entre las dos grandes teorías que promueven el movimiento de la restauración estaban quienes avalaban la restauración de bienes con una visión *“Violletiana”* y quienes estaban en contra mediante una *“Ruskiniana”*, ambos desde una

¹ Cita original: *“Although the aims of these two approaches in part coincide, both being directed toward the protection of historic buildings and works of art, their methods and objectives are often opposed, resulting at times in bitter conflicts”*
Rouhi (2016, p. 1)

perspectiva estilística que en el primer caso pretendía devolver el bien a su máximo estado de belleza y en el segundo precautela la autenticidad de la obra liberándola del riesgo de ser víctima de un falso histórico en algún momento de su restauración.

Para este capítulo será importante entender que significa restaurar y conservar en ambos casos. Así; para le Duc, por ejemplo:

“La mejor de todas las maneras de conservar un edificio es encontrarle un uso, y luego satisfacer también las necesidades dictadas por ese uso que ya no habrá necesidad de hacer más cambios en el edificio”... “En tales circunstancias, lo mejor es tratar de ponerse en el lugar del arquitecto original y tratar de imaginar lo que haría si volviera a la tierra y le entregaran el mismo tipo de programas que nos han dado. Ahora bien, este tipo de procedimiento requiere que el restaurador esté en posesión de todos los mismos recursos que el maestro original, y que proceda como éste lo hizo... Restaurar un edificio no es conservarlo, repararlo o reconstruirlo; es restablecerlo en una condición de integridad que puede no haber existido nunca en un momento dado”²

² Citado de: Rouhi (2016, p. 3) Cita Original: “[...] *the best of all ways of preserving a building is to find a use for it, and then to satisfy so well the needs dictated by that use that there will never be any further need to make any further changes in the building.*” [...] *“In such circumstances, the best thing to do is to try to put oneself in the place of the original architect and try to imagine what he would do if he returned to earth and was handed the same kind of programs as have been given to us. Now, this sort of proceeding requires that the restorer be in possession of all the same resources as the original master – and that he proceeds as the original master did [...] To restore a building is not to preserve it, to repair, or to rebuild it; it is to reinstate it in a condition of completeness which may never have existed at any given time.”*

Es más que evidente que la práctica de le Duc, era la restauración de los bienes patrimoniales por encima de la conservación, cabe recalcar la relevancia que le da tanto a la disposición de la documentación necesaria que posibilita la acción y a su vez la responsabilidad que recarga en el restaurador quien llevará al edificio a esta aspiración. Este requerimiento continúa siendo fundamental incluso en la actualidad para varias intervenciones patrimoniales, incluso formará parte de las cartas y tratados internacionales que sitúan a la documentación como un recurso obligatorio.

Por el contrario, Ruskin en su libro de *Las Siete Lámparas de la Arquitectura* juzgaba a la restauración como *“la destrucción más completa que puede sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse la menor parcela, destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento construido”* (1944, p. 250) un pensamiento que será defendido por varios de sus sucesores como es el caso de Camilo Boito (1836 - 1914) que también pensaba similar al respecto: *“Este enfoque está lleno de riesgos. No tiene teoría. No tiene comprensión, lo que le salvaría de la libre invención: y la libre invención es una mentira, una falsificación de la antigüedad, una trampa para la posteridad. Cuanto mejor se haya llevado a cabo la restauración, mejor triunfará la mentira”³* como indica Rouhi (2016, p.3).

³ Camilo Boito (1884) citado de Rouhi (2016, p. 3). Cita original: *“This approach is full of risks. It has no theory. It has no understanding, which would save it from free invention: and free invention is a lie, a falsification of the antique, a trap for posterity. The better the restoration has been carried out, the better more successfully the lie will triumph...”*

Ahora bien, lo largo de la historia, la principal práctica tradicional en cierta medida hasta la actualidad ha sido la conservación de las estructuras antiguas ya sea manteniendo su uso original o sugiriendo uno nuevo. En la opinión de Rouhi (2016, p.1) *“La fuerza motriz de estos ejemplos de “reutilización” era, en esencia, funcional y económica. Las razones de este enfoque*

pueden encontrarse en dos casos; en primer lugar, la estabilidad de estas estructuras, y no había razón para su destrucción, y, en segundo lugar, la construcción de nuevas estructuras necesita mucho tiempo y grandes recursos financieros.”⁴

Se puede decir que dicha “fuerza motriz” actualmente no ha cambiado, quizás hoy por hoy las razones para destruir una obra, sobre todo de carácter patrimonial, puedan ser, por un lado, la falta de valoración y por otro, la especulación inmobiliaria. No obstante, la restauración también se ocupa de devolverle la estabilidad a las estructuras y encontrar un nuevo uso (mejor si es uno como recurso) para garantizar la conservación de las obras.

Continuando dentro del contexto clásico, Rouhi menciona que otro arquitecto que se opuso a la restauración fue William Morris (1834- 1896), quien se mostró especialmente preocupado por la práctica de intentar devolver a los edificios un estado idealizado del pasado lejano (es decir, el enfoque de Viollet-le-Duc), que a menudo implicaba la eliminación de elementos añadidos en su desarrollo posterior y que Morris consideraba que contribuían a su interés como documentos del pasado (2016, p.3).

Además de lo mencionado con anterioridad, sobre la importancia de la recuperación de bienes patrimoniales, Rouhi explica que: *“En esta época, las “restauraciones fieles”, las “reconstrucciones analógicas” y las “restauraciones estilísticas” eran un enfoque oficialmente aceptado en Francia e Inglaterra. Al mismo tiempo, la cuestión de la conservación y la restauración en Italia se encontraba en una especie de compromiso. En este caso, la carta italiana de la conservación (1883), redactada por Camillo Boito (1836- 1914), promovía una conservación estricta en líneas similares a las de Ruskin y Morris, aunque igualmente crítica con los planteamientos franceses e ingleses”⁵* (Op. Cit, p.4)

⁴ Cita original: *“The driving force behind these examples of ‘reuse’ was functional and financial, in essence. The reasons for this approach could be found in two cases; firstly, the stability of these structures, and there was no reason for their destruction, and secondly, construction of new structures need to a long time and large financial resources”*. Rouhi (2016, p. 1)

⁵ Cita original: *“In this period, ‘faithful restoration’, ‘analogical reconstructions’ and ‘stylistic restorations’ had been an officially accepted approach in France and England. At the same time, the issue of conservation and restoration in Italy was to be at a sort of compromise. In this case, the Italian charter of conservation (1883), which was drafted by Camillo Boito (1836- 1914), was promoted strict conservation on similar lines to those of Ruskin and Morris, although equally critical about France and English approaches.”* Rouhi (2016, p.4)

En este contexto, en Italia también se comenzaba a implementar una gestión normativa, en 1872 el Ministerio de Educación crea la primera Dirección general de excavaciones y museos que en 1881 se transformaría a Dirección general de las antigüedades y bellas artes. En 1882 este organismo genera y difunde una serie de instrucciones para la restauración de edificios históricos firmadas por Giuseppe Fiorelli (director general) en donde el principal objetivo era:

“... promover un mejor conocimiento de los monumentos para evitar destrucciones innecesarias y evitar errores en las restauraciones, que a menudo no respetaban el original ni en la forma ni en el contenido. Se consideraba esencial que cualquier trabajo de restauración se basara en un reconocimiento y un estudio minuciosos del edificio, su construcción y todas las modificaciones que se hubieran producido; una evaluación crítica de todas las partes del edificio debía servir de base para juzgar lo que era importante como historia o como arte y, por tanto, debía conservarse, y lo que podía eliminarse sin dañar el

*monumento. El objetivo era, además, comprender cuál había sido el “estado normal” del edificio en su origen, y cuál era su “estado real” en la actualidad, y luego “suprimir” esta diferencia, “reactivando y manteniendo en lo posible el estado normal en todo lo que debe ser conservado”*⁶ Jokilehto (1986, p. 335)

Uno de los grandes colaboradores para la elaboración de estas circulares fue precisamente Boito, promotor del restauro filológico, quien presenta varias ponencias resumiendo sus recomendaciones hasta que finalmente en 1883 logra presentar al Ministerio de Educación la primera Carta Italiana de Conservación que incluía siete puntos, como Jokilehto afirma, a pesar de la visión conservadora fuertemente influenciada por la cultura y escritos franceses, Boito no pretendía excluir a la restauración sino procurar analizar los criterios bajo los cuales los monumentos deberían consolidarse para una vida más larga y comenzaba su carta así: *“Considerando que los monumentos arquitectónicos del pasado no sólo son valiosos para el estudio de la arquitectura, sino que contribuyen como documentos esenciales a explicar e ilustrar todas las facetas de la historia de los diversos pueblos a lo largo de los tiempos. Por lo tanto, deben ser escrupulosa y religiosamente respetados como documentos en los que cualquier alteración, por mínima que sea, si parece ser parte del original podría ser engañosa y eventualmente dar lugar a suposiciones erróneas”* (1986, p. 336)

Sumando a lo anterior, en 1883, en el tercer congreso de Ingenieros y Arquitectos en Roma, Boito redacta una serie directrices a considerar al momento de intervenir un monumento histórico, apegado a la visión de los conservadores, deja claro que la primera acción siempre será la consolidación y ante la necesidad de una restauración o nuevas adiciones, estas deberán evidenciar una diferencia visible evitando cualquier tipo de engaño, también están obligadas a ser independientes de la estructura original a fin de poner en riesgo la misma y entre otras recomendaciones, la documentación gráfica y pictórica de toda acción previa, durante y al finalizar la práctica debe ser imprescindible y compartida con los responsables del proyecto.⁷

En este punto se puede deducir que esta visión incluía algo de las dos corrientes marcando una clara diferencia entre conservar y restaurar donde además, considerando a quien va dirigido el documento, deja clara la responsabilidad que tienen los profesionales en la materia al momento de actuar sobre un bien patrimonial, asimismo Jokilehto (Op.Cit., p.338) menciona que se insiste en que su preservación sería obligación de cualquier gobierno civilizado, las autoridades locales y cualquier ser humano que no sea ignorante o vil, lo que nos da un panorama de nuevos actores en el patrimonio.

⁶ Pavan, G. (1860 - 1892) *L'organizzazione dei servizi per le antichità e belle arti in Romagna e la conservazione dei monumenti*, citado de Jokilehto (1986, p. 335)

⁷ Léase la traducción del documento original en Jokilehto (1986, p. 464)

En concordancia con Jokilehto, para Boito ni la visión altamente conservadora de Ruskin ni la visión determinante de Viollet le Duc estaban del todo acertadas, criticó en ambos casos su actuar, para el primer caso refiriéndose propiamente a la restauración

de San Marcos, sugirió consolidar los capiteles y dejarlos disolverse en polvo, lo que al cabo de unos años hubiese imposibilitado la admiración y el estudio de futuras generaciones. De igual manera le parecía inconcebible ponerse en lugar del arquitecto y “adivinar” lo que este hubiera hecho, catalogaba este hecho como un enfoque lleno de riesgos sin fundamentos, teorías o comprensión, convirtiendo los resultados de cualquier intervención bajo este lineamiento como en una falsificación de lo antiguo. Insistiendo de esta manera, en hacer hasta lo imposible por conservar el aspecto artístico y pintoresco de todo monumento, dejando como inadmisibles cualquier falsificación.

⁸ Jokilehto (1986, p.352) *“Cada vez estaba más convencido de que el elemento importante en las ciudades históricas era la llamada arquitectura menor, que al final era la protagonista y representaba al pueblo y sus ambiciones mejor que los gloriosos palacios”* Cita Original: *“He was more and more convinced that the important element in historic towns was the so-called minor architecture, which in the end was the main protagonist and represented the populace and their ambitions better than the glorious palaces”*

⁹ Jokilehto (1986, p.351) Refiriéndose a Giovannoni: *“Consideró que “la fórmula de Boito implica un respeto de las expresiones de diversas épocas superpuestas al monumento a condición de que tengan valor artístico, la prevalencia dada a la restauración estructural sobre la artística, y el aseguramiento del carácter modesto y del aspecto moderno en las obras que razones técnicas de refuerzo o prácticas de rehabilitación exigen añadir al edificio antiguo.”* Cita Original: *“He considered that “the formula of Boito implies a respect of the expressions of various periods superimposed on the monument on condition that they have artistic value, the prevalence given to structural restoration over artistic, and assurance of modest character and modern aspect in the works that technical reasons of reinforcement or practical reasons of rehabilitation require to add to the old building.””*

En cuanto a la arquitectura más reciente, *“Boito aceptaba que era más fácil imitar las formas originales, e incluso sustituir los elementos deteriorados uno a uno cuando fuera necesario, excepto cuando estuvieran en juego importantes valores arqueológicos e históricos. Boito recomendaba precaución en las reconstrucciones, pero las aceptaba excepcionalmente cuando hubiera documentos claros que las justificaran (como dibujos originales, pinturas antiguas, etc.) ... También podía permitir la demolición de añadidos posteriores cuando se consideraba que no tenían ningún valor histórico o estético especial, y especialmente cuando estos añadidos podían considerarse “molestos””* (Op.cit, p. 338)

Así, este filósofo acentúa las bases de la conservación de la política moderna en Italia y sus principios se ven reflejados en las recomendaciones internacionales posteriores. Según Jokilehto (Op. Cit, p.329) la teoría de conservación italiana se benefició de diferentes enfoques como el romanticismo alemán, principios franceses y enfoques ingleses de Ruskin, debido a que los pensadores de esta región se tardaron en poner interés a la conservación y protección de edificios medievales o posteriores ya que su principal atención siempre estuvo prestada a las antigüedades clásicas y la arquitectura religiosa de la época que incluso hasta finales del siglo XIX según cada región existían disposiciones papales estrictas para su protección.

Ya para finales del siglo XIX, como lo expresa Rouhi (2016, p.4-5), la corriente del “restauro italiano” comienza a plasmarse en el resto de Europa, confluyendo en la construcción de nuevas teorías en el siglo XX, partiendo desde Gustavo Giovannoni (1873 - 1947), quien amplía la visión de los dos enfoques anteriores, y que más adelante será parte del llamado “restauro crítico” promovido por autores como Alois Riegl, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, entre otros; el mismo que servirá de base para la elaboración de la Carta de Atenas (1964), la primera que contuvo normas internacionales para la conservación de monumentos históricos.

Uno de los grandes aciertos de Giovannoni, es la introducción del concepto de ciudad histórica, donde la preocupación del autor, también se concentraba en las pequeñas arquitecturas⁸ que rodeaban las grandes obras maestras y que se encontraban en constante peligro. Siendo parte de la “Escuela Italiana de Restauro”, fiel a la teoría de Boito⁹, la utilizaría como base

para la construcción de la una nueva teoría de restauración con un nuevo enfoque, donde se consideraban nuevas perspectivas, inclusive para Jokilehto (1986, p. 354) *“Comparando el espíritu de las normas con las de Boito, donde el monumento se concebía principalmente como un documento histórico, existe aquí un enfoque mucho más amplio que incluye los aspectos arquitectónicos, el contexto histórico y el entorno, así como el uso del edificio”*¹⁰

En particular Giovannoni, afirmaba que *“se entiende por “Restauración” cualquier intervención que busque conservar y transmitir al futuro, sin borrar las huellas, facilitando la comprensión en el paso del tiempo, los rastros históricos, artísticos y ambientales: se basa en el respeto al material original y a los documentos auténticos, la restauración es también una interpretación crítica no verbal que se expresa de forma concreta”*¹¹. Por lo tanto, este punto se puede afirmar que estos enfoques sobre las teorías de conservación, adaptándose a las nuevas necesidades y arquitecturas, e involucrando a nuevos agentes, revelaban ya el devenir de nuevas teorías que pondrían en discusión los radicales enfoques clásicos.

¹⁰ Cita original: *“Comparing the spirit of the norms with those of Boito, where the monument was conceived primarily as an historic document, there is here a much broader approach including the architectural aspects, the historic context and environment, as well as the use of the building.”* Jokilehto (1986, p.351)

¹¹ Cita original: *“it is meant by “Restoration” any intervention seeking to preserve and pass on to the future, without erasing the traces, making it easier to understand in the passage of time, the historical, artistic and environmental traces: it is based on the respect for original material and authentic documents, restoration is also a non-verbal critical interpretations expressed in concrete ways”* Rouhi (2016, p.4)

¹² Cita original: *“was the author of the first systematic and modern theory of conservation... Riegl in his theory rejected earlier theories of “restoration” and “anti-restoration” movements, and insisted that each monument belonging to different periods could be evaluated on the basis of their common and absolute criteria, so to decide for the preservation of every monument, the values proper to the period must be defined”* Rouhi (2016, p.4)

En este contexto otro de los historiadores más destacados a principios del siglo XX, fue Alois Riegl (1858- 1905) en palabras de Rouhi, fue el *“autor de la primera teoría sistemática y moderna de la conservación... rechazó en su teoría las anteriores teorías de la “restauración” y de los movimientos “anti-restauración”, e insistió en que cada monumento perteneciente a diferentes periodos podía ser evaluado en base a sus criterios comunes y absolutos, por lo que para decidir la conservación de cada monumento se deben definir los valores propios del periodo”*¹² Esta postura será retomada más adelante en el siguiente apartado por Salvador Muñoz Viñas.

Para Riegl, según la concepción histórica moderna *“todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico”* (1987, p.24) el mismo que significará una fracción del proceso evolutivo de la actividad humana. Así mismo, en cuanto al valor artístico el autor defiende que en la arquitectura clásica este valor estaba dado de manera objetiva puesto a la existencia de cánones a los que los artistas aspiraban, sin embargo a medida con el paso del tiempo los nuevos estilos no necesariamente respondían a esos cánones y buscaban tener un significado propio de manera que el valor artístico lejos de ser un valor absoluto y objetivo se convierte en un valor relativo y subjetivo que las personas modernas reconocen y atribuyen. (1987, p. 27-28)

Por otra parte, el movimiento del “restauro crítico italiano” que había tomado fuerza, se vuelve aún más relevante con los aportes de Cesare Brandi (1906 - 1988), considerándolo el historiador de arte más importante, es quien escribe la “Teoría de la Restauración“, enfocada en relación a la restauración y conservación de obras de arte (pintura, escultura y también arquitectura), principalmente en dos instancias: una histórica y otra estética; esta teoría servirá como base fenomenológica y reflexiva para diversas teorías paralelas y contemporáneas siendo un

conocimiento previo casi obligatorio para fundamentar la conservación arquitectónica actual.

Brandi plantea a la restauración como una actividad crítica basada en la aplicación de la historia del arte y que resulta inescindible de la obra de arte de tal manera que esta *“condiciona la restauración, pero no al contrario”*, fundamentado en la fenomenología¹³, el autor atribuye al reconocimiento de una obra de arte como un estado producido en la conciencia humana, que contempla dos exigencias: la instancia histórica y la instancia estética y por lo tanto la restauración *“constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro”* (2002, p.6) y además *“la consistencia física de la obra de arte debe tener necesariamente prioridad, porque representa el lugar mismo de la manifestación de la imagen, asegura la transmisión de la imagen al futuro, garantiza en definitiva su percepción en la conciencia humana”* (2002, p.7).

En su teoría, Brandi enuncia varios axiomas o postulados que indican cómo y cuándo se debe intervenir una obra (considerando que para él solo se restauran las obras de arte) entre los principales: *“solo se restaura la materia de la obra de arte”* (2002, p.7) y *“la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo”* (2002, p.8)

Ahora bien, Meraz (2019, p.144) hace referencia a los dilemas que trae consigo la teoría de Brandi en relación a la restauración de la arquitectura en particular, entonces menciona que debido a los principios fenomenológicos que la sustentan, la aplicación de la misma sin un conocimiento previo y crítico puede dar lugar a malas interpretaciones y aplicaciones discutibles en la práctica ya que la misma concibe que solo cuando la arquitectura se reconozca como obra de arte es el momento adecuado para su restauración y en este punto se aclara que en cuanto a la materia, el hecho de intervenir no siempre significa restaurar, aunque suene confuso *“puede resultar que como resultado de dicha aproximación crítica no se estime necesario actuar, sino solo garantizar mediante la conservación el legado al futuro de tal obra de arte”*. Para el autor, esta teoría puede suponer un reto para quienes esperan encontrar lineamientos prácticos.

Tal como menciona Meraz (Op. Cit, p.146) *“En el problema de la conservación arquitectónica, la imagen del lugar arquitectónico, entendida como aprehensión sensual, no puede simplemente evitarse; en cambio, requiere de ser considerada adecuadamente, como parte de la complejidad arquitectónica y no como su totalidad. Esta conceptualización de la arquitectura como envolvente del ser humano en toda su corporalidad, y no sólo limitado a lo visual, es uno de los puntos de partida para una crítica existencial al concepto de restauración en la teoría de Brandi”*.

¹³ Fenomenología: un proceso cualitativo mas no cuantitativo.

El autor señala que la arquitectura la relación con la imagen visual se torna más compleja que el resto de artes (considerándola como tal), ya que al ser un envolvente que contiene al ser humano en diferentes escalas (estancia, departamento/casa, edificio, entorno, barrio, ciudad...) su percepción y experiencia vivida pasa por varias experiencias corporales y no solo visuales, provocando un sentido de pertenencia y contención además de la admiración y reflexión. Esta será una de las principales razones para que aún en la actualidad la teoría tradicional de conservación de Brandi siga siendo objeto de estudio para justificar distintas intervenciones, más aún cuando las intervenciones son realizadas mediante nuevos modelos arquitectónicos instaurados en contextos históricos.

Por otra parte, uno de los conceptos más relevantes al momento de intervenir el patrimonio arquitectónico en la actualidad es el valor histórico, el mismo que generalmente se asocia a una temporalidad bastante alejada; al parecer, además de los factores mencionados con anterioridad el tiempo es la principal dimensión de valoración tanto como ubica a la obra en un determinado momento histórico como le proporciona la sumatoria de varios momentos históricos desde el instante de su creación hasta el reconocimiento actual del usuario. De hecho, este suceso es estudiado fenomenológicamente por Brandi en su teoría de la conservación¹⁴ y también por autores contemporáneos como Salvador Muñoz Viñas¹⁵

Brandi afirmaba que la instancia histórica no podía ser infravalorada, dado que entre el tiempo de la creación y el tiempo de la percepción existe un periodo intermedio que estará constituido por otros tantos presentes históricos que ya son pasado, las llama "huellas del tiempo" (1988, p.17). Puede afirmarse que existe un grave conflicto con el concepto de pátina en el arte moderno, y si tiene derecho o no a envejecer y presentar trazas del paso del tiempo. Inclusive, hay opiniones enfrentadas en torno a este tema.

Meraz (2019) afirma que la falta de visibilidad de las teorías de Brandi a partir de la segunda mitad del siglo XX se debe a decadencia del interés sobre la crítica ontológica, la indeterminación y el relativismo se apoderan de los pensamientos de la crítica postmoderna y este hecho se evidencia en la escasa traducción de los textos de Brandi a distintos idiomas para objeto de estudio particularmente se hace referencia al inglés. Sin embargo, el autor defiende la revalorización de las los pensamientos del filósofo bajo una revisión y actualización de sus teorías considerando que hay aspectos que pudieron quedarse sin reconocer y adjudican a la arquitectura valores más allá de su condición como obra de arte.

En el mismo sentido para Santabárbara (2019, p. 244) *"La restauración es un acto cultural, y como tal está vinculado estrechamente al momento histórico en el que se desarrolla y a las particularidades culturales de la sociedad que lo produce. Por ello el concepto de restauración de Cesare Brandi y su validez en la aplicación al arte moderno puede resultarnos algo*

¹⁴ Brandi (1995) *"En primer lugar, como duración de la manifestación de la obra de arte mientras está siendo formulada por el artista; en segundo lugar, como intervalo que se interpone entre el final del proceso creativo y el momento en que nuestra conciencia actualiza dentro de sí la obra de arte; en tercer lugar, como instante de eta irrupción de la obra de arte en la conciencia"*

¹⁵ Véase más adelante en el capítulo 1.2

anacrónico a priori, pero podemos ver, desde una perspectiva más amplia, cómo su teoría de la restauración plantea unos parámetros metodológicos basados en una actitud crítica respecto a la obra de arte, que son perfectamente aplicables al arte moderno y contemporáneo”

Para el arte moderno o contemporáneo la autenticidad ya no reside en la materia original, sino en la idea, en la intención con la que fue creada. Para Riccardo Dalla Negra, *“la teoría de Cesare Brandi no es una doctrina ideológica que impone un modo concreto de actuación, sino que sería comparable a las vías de un tren, donde existe cierto espacio entre ambas líneas para moverte y caminar”*¹⁶.

Sin embargo, de acuerdo a Meraz (2019, p. 155), es innegable que Brandi fue consciente de la importancia social que significa la conservación de patrimonio y todos sus trabajos e impulsos dan fe de ello, sin embargo, *“la inclusión de una dimensión existencial humana dentro de la conservación arquitectónica”* permanecería ausente en sus teorías, ya que *“no consideró que la arquitectura fuera, antes que objeto de percepción estética y fuente de conocimiento histórico, la morada existencial del ser humano.*

Como se ha podido revisar y de acuerdo con Rouhi (2016, p.5) hasta el siglo finales del XIX, la noción de patrimonio se limitaba a los edificios antiguos y medievales, pero debido a las destrucciones de las dos guerras mundiales, creció la conciencia sobre el valor de los edificios de otras épocas y tipologías, incluyendo la arquitectura vernácula, los edificios industriales e incluso ciudades históricas completas. Sin embargo, a mediados del siglo XX, *“existe una mayor concientización por los académicos europeos sobre la importancia de los bienes del patrimonio cultural, y para evitar enfoques múltiples y destructivos para su conservación, se sintió más que antes la importancia de ratificar una Carta y unas normas internacionales para ayudar a proporcionar medios para la preservación, conservación y restauración de los bienes del patrimonio cultural.”*

Es en este contexto en el que se comienzan a elaborar las Cartas Internacionales de la UNESCO sobre temas de patrimonio cultural material e inmaterial, las mismas que mediante lineamientos sugieren distintas recomendaciones para la conservación de diversos tipos de patrimonio, entendiéndose por conservación a las acciones que le competen: documentación, intervenciones, consolidación, etc. En términos generales, lo que buscarán es evitar la reconstrucción completa, la falsificación, intervenciones sin fundamentos o precipitadas y en cambio fomentar a la restauración que promueva nuevas tecnologías e investigación científica. Se puede decir que las preocupaciones y necesidades debatidas en las distintas conferencias que han generado estos documentos han evolucionado a medida que las teorías, sus defensores y la sociedad también lo ha hecho.

¹⁶ Riccardo Dalla Negra (2013), citado de: Santabárbara (2019, p. 245)

Así como se observa a continuación, desde 1931 las primeras directrices para un código internacional de prácticas de protección de monumentos son emitidas mediante la Carta de Atenas que solo un año después se complementa con la Carta del Restauo Italiano. Años después, en 1964 se puede observar la preocupación por codificar las normas para la práctica de conservación y restauración, en 1975 la Carta de Ámsterdam incluye un aporte fundamental: “la conservación integral” que incluye al contexto urbano dentro de las prácticas, ya para 1994 con el Documento de Autenticidad de Nara se obtiene valores tangibles e intangibles que todas las culturas y sociedades poseen de manera intrínseca, la Carta de Burra en 1999 también es relevante pues incluye en la mesa de estudio al patrimonio natural, indígena y cultural, un año después se distinguirán los tipos de intervenciones que se pueden requerir y la última carta emitida en el 2003 involucra aspectos técnicos de ingeniería.

carta	año	carta
carta de athenas	1931	La Conferencia propuso algunos principios y doctrinas generales con el fin de redactar un código internacional de prácticas para la protección de los monumentos junto con recomendaciones para la conservación, restauración y consolidación del contexto en el que se encuentra el monumento
carta del restauro italiano	1932	En esta Carta se apoyó la adaptación de una metodología común para la intervención en los monumentos antiguos que supusiera la aplicación de una norma oficial de “Restauración Científica”.
carta de venecia	1964	A nivel internacional, esta Carta codifica las normas aceptadas de la práctica de la conservación y la restauración en relación con los monumentos y sitios históricos.
declaración de ámsterdam	1975	Esta declaración apoyó la integración de las actividades de conservación del monumento individual en el contexto urbano y el proceso de planificación regional. En ella se introdujo el término “conservación integrada”, que indica que el conocimiento histórico, la conservación, el comportamiento cultural y los beneficios sociales están interrelacionados.
Documento de autenticidad de nara	1994	El documento subraya que, todas las culturas y sociedades están arraigadas en las formas y medios particulares de expresión tangible e intangible que constituyen su patrimonio, y que éstas deben ser respetadas.
carta de burra	1999	La Carta es especialmente importante por su definición de todos los temas relacionados con la importancia del patrimonio cultural y las directrices propuestas para gestionar y conservar todo tipo de lugares de importancia cultural, incluidos los lugares naturales, indígenas e históricos con valores culturales.
carta de cracovia	2000	La Carta distingue que las intervenciones conservadoras en el patrimonio arquitectónico, urbano y paisajístico, así como en los artefactos, se clasifican en diferentes tipos como control ambiental, mantenimiento, reparación, restauración, renovación y rehabilitación.
Icomos ISCARSAH	2003	Esta Carta se ocupa a nivel internacional de los aspectos técnicos y de ingeniería de la conservación y restauración del patrimonio cultural.

Tabla 1: Ideas principales sobre las Cartas Internacionales
Fuente: Rouhi, 2003

En palabras de Rouhi (2016, p.6) *“Es nuestro deber que con un enfoque adecuado protejamos de estos valiosos legados para las generaciones futuras. Hoy en día, gracias al desarrollo de las estructuras de la UNESCO y de sus organismos consultivos conexos, cada una de las Cartas y Recomendaciones internacionales se concilia en su mayor parte con las características de los monumentos y sitios antiguos. Aunque son muchos los factores que contribuyen a las decisiones que conducen a la conservación y restauración de una estructura antigua y a su preservación final como “monumento”, y puesto que no existen instrucciones globales para cada situación, los restauradores, basándose en estos principios generales, en su sensibilidad ante el monumento y en el estado físico del lugar, comienzan a proponer un plan de intervención”*

Lo que se ha intentado hasta este punto mediante esta revisión bibliográfica sobre la historia de la conservación y restauración, una vez revisada la evolución de sus significados, es saber cómo cambian, se complementan y (en parte) se cómo se conciben en la actualidad. Dentro de lo que le compete a esta investigación, en primer lugar se ha visto que en todo momento se hablaba de patrimonio previo a la modernidad (de hecho, por la época en la que fueron desarrolladas las distintas teorías) y por otro lado, cuestionarse si todos estos conceptos podrían o no ser aplicados en la actualidad al patrimonio moderno. Es decir, si actualmente los proyectos de conservación y restauración que se han realizado y continúan realizándose encuentran algún tipo de fundamento en las teorías aplicadas al patrimonio.

Puede que la respuesta sea afirmativa, como también puede no serlo, lo que definiría entonces la falta de actuación sobre los bienes de la arquitectura moderna bajo una visión de conservación como patrimonio, y a su vez conllevaría a plantearse un sinfín de interrogantes que se pretende podamos responder más adelante.

1.1.2 Teoría de la restauración contemporánea según Salvador Viñas

Para comenzar, y antes de crear juicios premeditados, es inherente mencionar que en palabras de Muñoz Viñas *“La teoría contemporánea de la restauración es literalmente contemporánea: está creciendo, y se extiende. No ha sustituido completamente a las teorías clásicas (cuando lo haga se convertirá a su vez clásica), y es prácticamente imposible o inútil intentar exponerla desde un punto de vista diacrónico, evolutivo – de hecho, algunas de las ideas que sustentan la teoría contemporánea ya fueron expresadas a principios del siglo XX”*. (2004. p.14) En este sentido, aunque la teoría emitida por el autor en cuestión sea el objeto de estudio se ha de considerar que en la actualidad todos los y las profesionales a cargo del tema están en constante construcción de nuevas teorías.

Muñoz Viñas propone una teoría con una visión basada fundamentalmente en la praxis de la restauración y los desafíos a los que se enfrentan los y las restauradoras en la actualidad, principalmente al momento de justificar sus intervenciones mediante las técnicas clásicas que para su punto de vista resultan un tanto limitantes y poco aplicables en la vida real, sobre todo por un tema de subjetividad, donde las teorías que se han venido estudiando se contraponen y generan conflictos si los analizamos desde un sentido literal y objetivo.

Siguiendo el hilo de lo antes detallado, cabe comprender lo que significa para el autor “restaurar” y “conservar” ya que en sus palabras: *“Lo que caracteriza tanto a la conservación como la restauración no son sus técnicas o instrumentos, sino la intención con que se hacen ciertas acciones: no depende de que se hace, sino de para qué se hace. La toma de conciencia de las limitaciones prácticas y teóricas de la conservación y de la restauración ha hecho que la práctica totalidad de las definiciones contemporánea sean de este tipo.”* (2004. p.20) Por ejemplo, uno de los arquitectos contemporáneos que ha dedicado parte de su producción a la restauración e intervención de edificios históricos es Álvaro Siza y sobre la práctica, un tanto utópica, menciona que:

“Siempre que he recuperado un edificio al final tengo cierta sensación de insatisfacción porque sé que algo se ha perdido con la intervención. Cuando tienes un muro en el que has de cambiar alguna piedra o algún elemento por razones de consolidación sabes que esa piedra nueva no va a tener jamás la densidad de aquellas por las que ha pasado el tiempo, la historia y muchos acontecimientos. De inmediato, un edificio tiene algo decepcionante, carece de lo que solo el tiempo puede hacer y que nosotros a pesar de toda la tecnología a nuestro alcance no conseguimos. Hay un cierto desencanto en la recuperación de un edificio porque al recuperar hay siempre, lo queramos o no, algo que se pierde, desaparece”¹⁷

Para Muñoz Viñas la conservación se basará principalmente en *“la parte del trabajo de Restauración que no aspira a introducir cambios perceptibles en el objeto restaurado”* (2004, p. 22) Así pues, y con una perspectiva más amplia se habla de una práctica de manera directa sobre la obra que *“consiste en preparar un bien determinado para que experimente la menor cantidad posible de alteraciones interviniendo directamente sobre él, e incluso alterando o mejorando sus características no perceptibles o perceptibles, únicamente por imperativos técnicos”*.

Por otro lado, la restauración *“no es tan solo una consecuencia colateral de la conservación, sino, además, y quizá, sobre todo, un medio, un camino que debe recorrer para lograr sus objetivos”* (Op. cit, p. 21). A diferencia de la conservación en este punto de la práctica si se podrían modificar los rasgos perceptibles del objeto, y menciona que: *“es la actividad que aspira a devolver a un estado anterior los rasgos perceptibles de u bien determinado –*

¹⁷ Álvaro Siza, 2008. Citado de: Santos, J (2016,138)

perceptibles de un bien determinado, para un espectador medio en condiciones normales de observación". (Op. cit, p.24). Por citar un ejemplo: en el Museo Abade Pedrosa (Portugal) las acciones de conservación que tomaron Siza y Souto de Moura fueron restaurar el edificio original e intervenirlo mediante un nuevo volumen que cubriría las necesidades del nuevo programa. En este caso, tanto la restauración como la intervención son dos acciones colaterales de la conservación del edificio original, más allá del análisis histórico, la valoración del mismo y el resultado final.

En el ámbito de la conservación patrimonial existen dos valores fundamentales que siempre se consideran en el análisis para la conservación de cualquier bien patrimonial: valor artístico o estético (siempre más ligado a la obra de arte) y por otro lado el valor histórico (en donde a menudo entran en consideración diferentes aspectos relacionados a la historia); ambos estudiados y difundidos en varias teorías, principalmente más a profundidad en la teoría de Brandi, al respecto Muñoz Viñas señala que:

Valor Histórico

"Si se interpreta como histórico aquello que es útil para la Historia como disciplina académica, como campo de conocimiento e investigación, se hace necesario reconocer que hay muchas cosas que se restauran, pero que de hecho carecen totalmente de valor histórico". (2004, p. 29) El autor se refiere a que existen bienes que a pesar de tener un pasado histórico particular para una persona en un sentido sentimental o rememorativo, pero no necesariamente contribuye a la construcción de la Historia, y este mismo hecho se puede extenderse a bienes de pertenencia colectiva que tendrán distintas interpretaciones, por lo que no necesariamente serán portadores de un valor histórico en un sentido científico pero si de un nuevo valor que también será importante al momento de la toma de decisiones: El valor histórico rememorativo que más acertadamente podría ser un valor historiográfico.

Muñoz Viñas, habla de la restauración del patrimonio abarcando todas las categorías que hoy por hoy poseen un valor patrimonial, es decir; no se limita a la pintura y escultura, menciona: fotografías, documentos, objetos cotidianos de distintas épocas, inclusive menciona patrimonios intangibles como prácticas ancestrales o idiomas. No obstante, en lo que a esta investigación respecta, se trata de contextualizar las palabras del autor aplicadas hacia la arquitectura y aunque analice los valores refiriéndose a objetos individuales es un tanto atractivo encontrar cómo la arquitectura puede resultar de la intersección de varios valores.

Por ejemplo y refiriéndose a lo anterior, una obra de arquitectura puede tener un valor histórico en cuanto los aportes de los sistemas constructivos implementados hayan servido para el desarrollo de nuevas tecnologías constructivas; asimismo si el bien posee un carácter público

con una función específica como: teatro, palacio municipal, hospital, mercado (entre otros) puede también tener una relevancia histórica en la construcción de la ciudad, lo que evidencia claramente que se tienen dos campos de actuación; por un lado el edificio como objeto aislado y por otro como una de las partes de la ciudad. En definitiva, el autor lo describe como un concepto amplio difícil de definir e impreciso.

Ahora bien, un edificio con un valor histórico es también conmemorativo, considerando al individuo que lo habita, ya sean: usuarios, propietarios, o quienes hayan realizado cualquier actividad dentro del bien, así como quienes simplemente fueron espectadores. Pero todos estos conceptos tampoco son nuevos, volvemos a citar en este punto a Ruskin cuando habla sobre la vida de los edificios y a quienes les pertenece, a Giovannoni cuando menciona la importancia del contexto, a Riegl cuando cuestiona valores absolutos y relativos. Lo que se trata de describir es cómo se entienden las teorías de la conservación en la arquitectura y nuevamente reiterar como bien lo aclaró Muñoz Viñas, que todas las teorías por más contemporáneas que sean tienen como base fundamental la evolución de las teorías que las preceden.

Valor Estético

Sobre esta característica de toda obra patrimonial Muñoz Viñas (2014) propone un interesante punto de vista acerca de la objetividad y subjetividad a la que constantemente se ven expuestas las labores de conservación y restauración independientemente de la magnitud del objeto o monumento pero que casi siempre están relacionadas a diversos factores, a este hecho el autor le llama *“El argumento del criterio cambiante”*¹⁸ y pretende demostrar que mayoritariamente la subjetividad siempre está presente al momento de la toma de decisiones.

Rivera (2012, p. 212) complementa este pensamiento tras haber analizado la teoría de la restauración desde el patrimonio moderno y menciona que los escritos de Brandi pueden considerarse el punto culminante de la reflexión sobre la restauración en el siglo XX pero *“parten de una notoria ilusión de objetividad (solo se restaura la materia) así como de una idea de autenticidad extremadamente limitada, y están repletos de tajantes y discutibles prohibiciones”*. Muñoz Viñas a lo largo de sus escritos, estudia y analiza varios conceptos desde la contemporaneidad a los que los y las profesionales de la conservación patrimonial siempre nos veremos obligados a responder: **la subjetividad y la objetividad, la autenticidad, la reversibilidad y la valoración.**

Subjetividad y Objetividad

“Para algunos, la falta de objetividad quizá sea una mala noticia, pero, en realidad, solo así tiene sentido la restauración... Es cierto que los criterios objetivos sirven, y sirven bien, para

¹⁸ *“Consiste, sencillamente en observar las soluciones elegidas por los restauradores en relación con algún aspecto relevante de distintos bienes, a partir de los cual se extraen las conclusiones pertinentes. Así, veremos cómo se ha actuado respecto de diversos factores ‘huellas de la historia, el contexto original de la obra, la voluntad del creador o la materia de la que se compone la obra en múltiples casos pertenecientes a eso que llamamos ‘patrimonio cultural’”* Muñoz Viñas, S. (2014, p. 77)

informar al restaurador, o para ayudarlo a tomar decisiones técnicas (como por ejemplo para seleccionar el adhesivo más eficiente, para formular un consolidante más duradero, o para establecer el mejor sistema de iluminación); pero las decisiones más importantes (qué cosas se van a restaurar, para que se van a restaurar y que esfuerzos se deben hacer para ello) son de otra naturaleza. Para tomar este tipo de decisiones, usamos, sobre todo, criterios subjetivos. Criterios, que, afortunadamente, podemos cambiar para adaptarlos a los sujetos, para adaptarlos a las necesidades de aquellos para quienes se hace la restauración". (2014, p.86-87)

En este sentido, por decisiones objetivas, en el campo de la arquitectura, se entienden las decisiones que tengan que ver estrictamente con las características físicas y químicas de la obra, es decir, no puede haber subjetividad en una acción técnico constructiva. Pensemos en la recuperación de una pared de mampostería de ladrillo visto o una pintura mural que ha sido cubierta por capas de revoque o pintura, las acciones técnicas que se han de tomar para su recuperación dependen netamente de las características químicas y físicas de la materia por lo que los criterios empleados serán, en su totalidad, objetivos, Sin embargo, la decisión de si merece la pena o no su recuperación será un criterio subjetivo que deberá argumentarse de acuerdo a la valoración de la obra y de hecho, a la interpretación de quien esté a cargo de la misma.

La intención del creador a menudo no se respeta y no está mal, es una decisión una vez más, subjetiva y de esta subjetividad también hablaba Boito sobre Le Duc. Ya en el apartado anterior, se describió en las teorías clásicas cómo varios autores defendían diferentes posturas, por un lado unas más extremistas pero también hubieron posturas que apostaban por un término medio. El simple hecho de tomar una posición frente a las teorías que como profesionales aceptamos y decidimos aplicar hará que en la práctica los criterios con los que se argumenta sean de carácter subjetivo y de la misma manera habrá quienes estén o no de acuerdo y será válido, mientras existan fundamentos que acrediten el resultado de la práctica.

La autenticidad

"Con frecuencia las reflexiones sobre la Restauración hacen alusiones a valores como la autenticidad...De forma más o menos explícita la restauración se presenta como la actividad encargada de que el objeto tratado se halle en su estado autentico, real... Las teorías clásicas difieren en cuál es realmente ese estado, aunque su existencia es un presupuesto común en todas ellas". (2004, p.85) Así pues, Muñoz Viñas estudia dichos pensamientos y resume cuatro tipos de autenticidad:

1. Autenticidad como estado original: la búsqueda del estado original de la obra

2. Autenticidad como estado prístino: una visión más arraigada a la filosofía de Viollet le Duc, buscar un estado de origen ideal que pudo (o no) haber existido.
3. Autenticidad como estado pretendido: la búsqueda de la intención del artista en cuanto a cómo quería que se perciba la obra. Este punto se entiende más en la restauración de una pintura.
4. Autenticidad como estado actual: esta precedida, de cierta manera, por la filosofía de Ruskin y forma parte de la teoría contemporánea de restauración sin tomar el sentido literario “anti-restauración”.

Dentro de la autenticidad habrá que identificar algunos factores que al alterarlos la ponen en riesgo: 1) Sustituir los materiales que componen el objeto, 2) Alterar los rasgos perceptibles del objeto como texturas, colores, acabados, etc. 3) La idea que originó estos objetos que a menudo se relacionaría con la intención del artista considerando que puede haber varias ideas que lo originen (propietarios, políticas, religiones, económicas) o 4) La función material de los objetos sobre todo en la restauración arquitectónica.

Con esto el autor pretende explicar que *“todas estas concepciones son distintas entre sí, pero tienen algo en común: en todos los casos se asume la existencia de un estado real, auténtico de los objetos, y por ende la posibilidad de la existencia de estados no reales o falsos. Sin embargo, el único concepto de verdad que puede considerarse real e incontestablemente verdadero es el presente. Cualquier otra definición del estado históricamente auténtico, coincidirá tan solo como lo que una o varias personas opinen o imaginen que debería ser su estado real”* (2004, p.88)

Tampoco quiere decir que en esta teoría el autor apruebe un falso histórico, lo que se pretende aclarar es que a veces, la intención de la restauración en ciertos casos puede llegar a ser subjetiva. En un ejemplo práctico, sería como cuestionarse si ¿las huellas que se eliminan valen más que la historia que se pretende recuperar?. Para explicarlo mejor, Muñoz Viñas coloca como ejemplo la restauración del distrito Place Royal en Quebec, donde el propósito de la intervención era mostrar a los espectadores como era la ciudad antes de la batalla de las llanuras de Abraham donde la actividad es auténtica *“un auténtico testimonio de deseo de un pueblo de reclamar y manifestar su propia identidad”*¹⁹ y bajo estas características vienen al caso ejemplos como el Campanile de San Marcos, o la restauración del centro histórico de la ciudad de Varsovia.

Entonces, este sentido, Muñoz Viñas termina afirmando que *“una comprensión cabal de la actividad exige el reconocimiento de que la Restauración no es una actividad neutra o transparente para el objeto; por el contrario, siempre tiene un impacto sobre su evolución, e implica la realización de una serie de elecciones técnicas, pero también ideológicas. No existe*

¹⁹ Stovel, 1996 citado de Muñoz Viñas (2004, p.90)

la Restauración plenamente objetiva, pero si existiese, tampoco habría ninguna razón que la hiciese indefectiblemente mejor” (2004, p.91)

Él explica que los conceptos como “calidad artística” o “importancia histórica” no podían sustentarse de forma objetiva por que se refieren a características externas al objeto entorno a apreciaciones de sujetos sobre el mismo y por lo tanto se desarrollan de manera subjetiva ya que todos los estados por los que atraviesa un objeto son naturalmente auténticos en su historia. Se puede decir que dentro de la búsqueda de la autenticidad habrá un momento o varios, a considerar y son: las huellas de la historia, para Muñoz Viñas a veces pueden ser consideradas como valiosas y otras eliminables sin ningún criterio objetivo que las justifique. Ahora, también están las huellas del tiempo (también conocidas como pátina) en el sentido del existir de la obra, ambos tipos de huellas pueden traer consigo daños y/o deterioro, y al respecto el autor explica que:

“Quizá se tienda a creer que son también objetivables, pero en este sentido sería un error grave, identificar alteración física con deterioro. La alteración física es objetivable pero el deterioro no es en absoluto” (2004, p.107) y además aclara cómo para algunos teóricos han sido positivamente consideradas como por ejemplo, según Rouhi (2016) para Ruskin, que significaban el testimonio de la vida misma del edificio y la muestra de su “envejecimiento” o para Morris, que consideraba al desgaste natural como “bello”. Sin embargo, con las alteraciones no sucede lo mismo y al contrario, han sido descritas negativamente y no podrían ser consideradas como un deterioro sino como un daño.

La reversibilidad

La reversibilidad se ha convertido en uno de los puntos claves en la práctica de la restauración, Muñoz Viñas analiza el concepto aplicado a la restauración de manera general y no específicamente en el campo de la conservación arquitectónica pues se refiere a la reversibilidad de los materiales que se utilizan para la restauración de un bien más no al concepto de reversibilidad en una intervención patrimonial, por lo que se intenta relacionar como se aplicarían sus conceptos en este tipo de patrimonio.

Entre las preguntas que el autor formula está: *“¿Se puede retirar un material que ha sido añadido a un objeto?”*, y para contestar a la interrogante, estudia lo que significa extraer un material en una restauración principalmente hablado de patrimonio pictórico y llega a la conclusión de que *“no se puede creer que existan los materiales reversibles, ni tampoco irreversibles... Lo que hay son materiales que, usados siguiendo la práctica general, resultan muy reversibles, bastante reversibles, poco reversibles, casi irreversibles, etc.” (2004, p.110)*

Y esta afirmación aplicada a la restauración del patrimonio arquitectónico también se puede comprender, no será lo mismo estabilizar un bien mediante una estructura metálica, por ejemplo, que a su vez sea independiente a la estructura del bien y esto la convierta en *“bastante reversible”*, a consolidar la misma estructura desde su interior de manera dependiente con hormigón armado siendo tanto la acción como el resultado *“menos reversible”*. Y es que, en principio:

*“La reversibilidad es la capacidad de un restaurador para revertir, esto es, para retirar, cualquier residuo o efecto introducido en un objeto por un tratamiento de Restauración. Un restaurador necesita ser capaz de devolver los objetos a la apariencia y condición físico-química que existía justo antes del tratamiento”*²⁰

La universalidad

En este caso, se separa el término de lo que comúnmente se conoce por “universalidad” relacionado a la arquitectura moderna y se hará referencia al término como la universalidad que engloba el término “patrimonio universal”. Muñoz Viñas expone que durante el siglo XIX dicha universalidad *“se basa en la existencia de un objeto cuya eficacia simbólica es tan poderosa que se extiende a la práctica totalidad de la humanidad”* (2014, p.118) pero estos conceptos evolucionan y se debate a través de a las convenciones de la UNESCO²¹, como por ejemplo en la Carta de Venecia en 1694 donde ya se expone que *“cada país sea responsable de la aplicación del plan en el marco de su propia cultura y tradiciones”*.

Es curioso el análisis que hace el autor más a profundidad cuando se cuestiona el hecho de que un bien que tenga un valor para la humanidad significa que exista un reconocimiento de ese valor universal y pueda ser una forma de imposición colonial, para lo cual expone algunos pensamientos para emitir una crítica hacia el concepto:

*“El concepto de patrimonio de la humanidad está limitado por el hecho que amplifica una idea originaria del mundo occidental y que tiende a exigir una actitud hacia la cultura material que es también claramente occidental en su origen”*²²

*“¿Cuál es el “interés de la humanidad”? La humanidad no es un término legalmente manejable: “¿quién está autorizado para hablar en su nombre?”*²³

Más allá de la crítica hacia el concepto y cuestionarse si actualmente funciona de la misma manera, lo que a esta investigación le interesará es guardar estos conceptos para relacionarlos más adelante con el valor de la universalidad en la arquitectura moderna y ver de qué manera o hasta que punto esa idea originaria occidental, en un contexto latinoamericano, limita o desconoce nuestra propia identidad cultural.

²⁰ Smith, 1988. Citado de: Muñoz Viñas (2014, p. 111)

²¹ UNESCO: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y Cultura.

²² Gamboni (2001) citado de: Muñoz Viñas (2004, p.121)

²³ Muller (1998) citado de: Muñoz Viñas (2004, p.121)

La valoración

“La teoría contemporánea se basa precisamente en la adopción de otro tipo de valores entre los que se destacan los simbólicos, pero también otros como los religiosos, identitarios, económicos, turísticos, personales, sentimentales, etc” (2004, p. 150) El autor analiza cómo en el ámbito de la restauración con el paso del tiempo lo que se valora ha ido ampliándose progresivamente, desde las ideas impartidas por distintos teóricos hasta las Cartas Internacionales donde vimos que los conceptos se expanden, para concluir en que el patrimonio ya no se somete a valores “altoculturales” (obras de arte, monumentos arquitectónicos, monumentos históricos, etc.) sino que varía dependiendo de cada caso y este hecho será fundamental puesto a que ya no se entiende por patrimonio a “la voluntad de los espectadores” sino se los reconoce como “la construcción intelectual de las personas” y sus valores existen por lo que dichas personas “proyectan sobre ellos”.

Una de las claves para esta nueva apreciación será sin duda el Documento de Autenticidad de Nara, donde se vincula directamente al patrimonio con la identidad cultural. *“La autenticidad que en las teorías clásicas se establece mediante criterios artísticos, históricos o tecnocientíficos se establece ahora “no sobre criterios fijos, sino sobre fuentes de información variada que se vinculan no solo a la forma y sustancia, sino también al uso, la función, la tradición, el entorno y el espíritu””*²⁴

Comprender la transformación en cuanto a la valoración del patrimonio es fundamental dentro de esta investigación en relación a la valoración del patrimonio moderno, es decir, cuántos de estos valores están presentes en este tipo de patrimonio que se considera “reciente” y sobre todo de qué manera.

El contexto de la obra

La importancia del contexto en las obras patrimoniales como ya se ha analizado, viene conformándose desde los aportes de Giovannoni, por ende, no es un concepto reciente, sin embargo, en la teoría de Muñoz Viñas, se reflexiona sobre la importancia del contexto en relación al valor agregado que le da a la obra y hasta qué punto influye en su conservación. Muchas veces este principio también estará rodeado de subjetividad.

Para ejemplificar esta observación el autor expone dos casos: El primero: las esculturas en tamaño real de figuras humanas de Cayres Taylor en el museo subacuático de arte en Cancún (México), la obra está creada específicamente para este contexto, rodeada de agua y de vida marítima en donde la flora y la fauna se integran dentro de la experiencia sensorial de la visita; el segundo: el altar de Pérgamo, construido en el siglo II a.C., un lugar destinado a

²⁴ Knowless, 2020. Citado de: Muñoz Viñas (2004, p. 153)

celebraciones especiales, de planta cuadrada de aproximadamente 35 metros de largo que perteneció a la acrópolis de Pérgamo, la edificación de acuerdo a su ubicación debió ofrecer una imagen imponente (similar al Partenón de la acrópolis de Atenas).

Pues bien, el primer ejemplo continúa hasta la actualidad en su contexto original, pese a que el ambiente subacuático no sea el mejor entorno para garantizar su conservación la obra se concibe únicamente en ese lugar, y todas las alteraciones debidas a la vida marítima se funden como parte de su belleza, al ser una obra realista este hecho *“se contempla como una característica muy valiosa, una característica que debe ser conservada aun a costa de otras, como su integridad material, su aspecto original o su conservación a largo plazo.”* Muñoz Viñas (2014, p.80)

Muy por el contrario, en el caso de el altar de Pérgamo, este monumento se descubre tras una excavación a finales del siglo XIX donde *“el arqueólogo alemán Carl Humann localizó y extrajo los restos de los frisos, las columnas y otras partes del edificio, y determinó, además, su ubicación y formas exactas”* Muñoz, S. (2014, p.81) así que por que cuestiones políticas el altar fue trasladado a Berlín donde se expondría en el Museuminsel de Berlín. Sin embargo, tras no cumplir las garantías de estabilidad se destruyó al poco tiempo y lo reconstruyó mediante un modelo más grande que se conserva hasta la actualidad. En este ejemplo, el contexto del edificio fue considerado totalmente secundario al momento de su conservación debido a que la obra se valora más como testimonio de una civilización y documento de estudio.

Es así que en la teoría contemporánea que aquí se contempla, a veces, la materia puede resultar totalmente sacrificable, algo que de acuerdo a la teoría de la conservación de Brandi sería inaceptable. Es común que existan este tipo de debates sobre todo en la contemporaneidad, de hecho, Santabárbara también se cuestiona ¿hasta qué punto se puede conservar una acción? Refiriéndose sobre todo a las obras contemporáneas en donde lo que subsiste a la obra es precisamente la voluntad del artista y por tanto menciona que: *“la conservación del arte moderno no implicará la conservación directa del objeto físico, sino otro tipo de operaciones que lleven a la conservación de la memoria de esa experiencia estética y cultural.”* (2019, p.240) Considerando que *“cuando Brandi habla del máximo respeto al original, hoy en día concebimos “lo original” o “lo auténtico” ya no como un valor que reside en la materia, sino en la idea creativa, en la expresión artística o en la experiencia sensorial; es decir, en el proyecto o en el concepto artístico en sí mismo”*. Op. cit (2019, p. 240)

En relación Muñoz, S. (2007, p.131) afirma que: *“(el hecho de que la restauración ya no sólo se ocupa de objetos artísticos) debería bastar para poner en evidencia que la “Teoría del Restauo” no es en realidad una teoría de la restauración. Es otra cosa distinta, menos ambiciosa, diferente: es tan sólo (o nada menos que) una teoría de la restauración de obras de*

arte” ... *“La teoría del Restauo no es ya pertinente por que el restauo del que habla ya no es el que hoy en día existe; ni la restauración se ocupa sólo de obras de arte ni los restauradores son ya meros operarios manuales sin capacidad de discernimiento estético o histórico”* es por esta razón que el autor reitera varias veces que esta teoría debe analizarse estimando la época en la que se desarrolló, ya que para ese entonces los restauradores se consideraban artesanos, pero sobre todo teniendo en cuenta de la profesión de quien la escribió, ya que Brandi no fue un restaurador sino un crítico e historiador de arte. (2007, p.132)

Esta afirmación es relevante puesto a que el autor afirma que la teoría de Brandi fue difundida principalmente en España y América Latina ²⁵, por lo que tanto académica como profesionalmente, varios de sus axiomas y postulados han sido utilizados y divulgados. Sin embargo, a medida que los conceptos han ido evolucionando y el concepto de “bienes culturales” se ha ampliado es probable que las teorías clásicas vayan resultando obsoletas en la práctica aunque sean fundamentales para la construcción de nuevas teorías aplicables a la conservación del patrimonio moderno y contemporáneo, sobre todo en otras materias relacionadas con artes visuales como pintura, escultura, muralismo, etc.²⁶, aunque para los fines pertinentes en esta investigación nos enfoquemos únicamente en la arquitectura.

1.2 La protección del Patrimonio Moderno en América Latina.

La patrimonialización de la arquitectura moderna se da a partir de las últimas décadas del Siglo XX, como habíamos mencionado en el capítulo anterior, hasta ese entonces, las teorías se enfocaban más en el patrimonio histórico y la construcción de las diferentes teorías contemporáneas fueron desarrollando nuevos conceptos. En relación a esto, Rivera (2012, p.8) menciona que *“las complicadas campañas de intervención en obras significativas de la arquitectura moderna a menudo parecen seguir al pie de la letra el método del pequeño informe de Riegl, ya que basan su enfoque principal en la identificación expresa del conjunto de valores que la conciencia histórica ha concedido a posteriori a cada uno de los edificios, abandonando todo tipo de mandamientos y doctrinas generales sobre la intervención, o a que ni siquiera era conocida como patrimonio histórico”*.

²⁵ La teoría del restauo tuvo una importante repercusión en Italia y en otros países mediterráneos. En España tuvo un impacto especialmente notable, que se extendió a América Latina. (2007, p. 125)

²⁶ Este hecho está fundamentado por autores como Muñoz Viñas, Meraz y Santabárbara. Todos estudiados en este texto.

Ahora bien, es de conocimiento que el origen del movimiento moderno se dio en Europa, extendiéndose luego a nuestro continente, principalmente hacia el norte en Estados Unidos, de manera que el enfoque sobre la investigación en cuanto a su preservación a menudo está dirigido hacia este contexto. Este hecho también se encuentra descrito por Rivera (2014, p.48) cuando menciona que: *“La situación de este nuevo patrimonio es muy dispar dentro de la propia Europa, donde existen países que han desarrollado políticas modélicas de identificación, protección y restauración de las obras más y menos significativas (Holanda, Alemania, Francia,*

los países nórdicos) y otros muchos en los que el cuidado y la intervención de los edificios es más bien desordenado y laxo (como sucede en los países mediterráneos o del Este)”

Así mismo, menciona como este contraste se evidencia con más intensidad en América Latina donde: *“la conservación del patrimonio en general a menudo resulta muy dificultosa por causas económicas y sociales, y donde una gran parte del patrimonio del Movimiento Moderno en concreto se encuentra prácticamente en estado de abandono”* Rivera (2014, p. 48), ilustrando este hecho se exponen algunos ejemplos de arquitectura moderna como: el Parador Aristón en Mar del Plata, Argentina (la única obra de Marcel Breuer en Latinoamérica), el Hotel Turístico Gávea en Río de Janeiro, Brasil (diseñado por Décio da Silva), el Cine Ópera en la ciudad de México (diseñado por Félix T. Nuncio), y los Antiguos Edificios del Seguro Social de Salud del Perú, en la ciudad de Iquitos, Perú (construidos por el Ministerio de Salud). Más allá del estado de abandono y los riesgos que cada una de estas obras implican, no son sino la muestra del manejo en la conservación de la arquitectura del siglo XX que por diversas razones ha fracasado y pese a que existan investigaciones o proyectos en mente continúan en estado de obsolescencia, la mayoría de veces por razones económicas o políticas.

De hecho, Calduch (2009, p. 30) también hace referencia a este suceso y destaca que: *“Las obras levantadas a lo largo del siglo XX pierden rápidamente el impacto de su novedad, sin que hayan adquirido todavía el valor de lo vetusto o de lo histórico. Esto hace que la arquitectura moderna se encuentre en una delicada situación con respecto a su conservación y pervivencia”*.

Inclusive a finales de 1980 muchas de las obras de arquitectura moderna habían sido demolidas o modificadas en su totalidad ²⁷ debido a la falta de valoración, reconocimiento y otros problemas que se han mencionado ya. En este sentido se ha de reconocer, que con la creación del DOCOMOMO²⁸ en 1988, en los países bajos, se ha contribuido a la identificación, documentación, protección, valoración y conservación del patrimonio moderno y que con sus delegaciones en distintos países esta labor se ha replicado a nivel mundial.

Pese a la indiscutible labor del DOCOMOMO en la UNESCO, *“la tutela que la organización ejerce sobre el patrimonio moderno es más intensa en otras escalas, quizá de menos visibilidad pero de mayor alcance y repercusión, impulsando investigaciones destinadas a preservar y valorar bienes de arquitectura moderna en diferentes territorios”* ²⁹ considerando que actualmente la organización extiende sus funciones en 77 grupos de trabajo nacionales y regionales con la colaboración de más de tres mil miembros.

En concordancia con Palomares (2018) el periodo de estudio que abarca cada grupo de trabajo del DOCOMOMO oscila entre la historia y el contexto del lugar a que corresponde, por ejemplo: en la región ibérica comprende un periodo de 1925 a 1965, mientras que en Alemania

²⁷ DOCOMOMO (2022). Página Web Oficial

²⁸ DOCOMOMO: Documentation and Conservation of buildings, sites and neighbourhoods of the Modern Movement (Comité Internacional de Documentación y Conservación de Edificios, Sitios y Barrios del Movimiento Moderno)

²⁹ DOCOMOMO Internacional, 2022. <https://docomomo.com/chapters/>

de 1920 a 1930 y particularmente en Ecuador las obras reconocidas por la organización abarcan las décadas de los años 50 - 70.³⁰

DOCOMOMO Internacional cuenta con seis Comités Internacionales de Especialistas (ISR) expertos en: Registros, Tecnología, Urbanismo y Paisaje, Educación y Formación, Diseño de Interiores y publicaciones bajo su supervisión. Cada comité cuenta con al menos cinco especialistas de diferentes países, entre los cuales cabe recalcar que Ecuador no consta como miembro. (Ver tabla 2)

Registro	Desarrollo de inventarios de la arquitectura moderna. Involucra a los capítulos nacionales y regionales en la documentación de edificios y sitios modernos.
Tecnología	Promueve la documentación y conservación a través del estudio y la investigación tecnológica y las cualidades materiales de la arquitectura moderna.
Urbanismo y Paisaje	Promover la investigación, documentación y protección de conjuntos y entornos modernos, en contraposición a los monumentos individuales. Se centran exclusivamente en la investigación y documentación.
Educación y formación	Educar para proteger, creando una conciencia general y la apreciación de los edificios modernos en la generación más joven, el público y la sociedad en general.
Diseño de interiores	Aportar una importante información espacial, ideológica y estética necesaria para una plena conciencia y vivencia de la modernidad.
Publicaciones	Integra todas las cátedras del ISC y la cátedra DOCOMOMO Internacional, refiriéndose a su contenido y estado de edición, aunque también al uso de fondos y recursos externos además de los contactos con editoriales.

Tabla 2: Misiones de los comités internacionales de especialistas del DOCOMOMO Internacional.

Fuente: DOCOMOMO Internacional, 2022.

³⁰ DOCOMOMO Ecuador, 2022. <http://www.docomomo.ec/Obras/Cat%C3%A1logo-Digital>

³¹ World Heritage List: Lista de patrimonio mundial de la humanidad por la UNESCO

Para Palomares resulta escasa presencia de las obras de patrimonio moderno inventariadas como patrimonio moderno en la "WHL"³¹ siendo 31 monumentos los considerados, y menciona que este hecho "se debe a que la sociedad aún no ha asumido la condición patrimonial para las obras de la arquitectura moderna, siendo todavía necesario su reconocimiento como memoria de la modernidad" (2018, p.10), y Rivera acompaña este hecho afirmando que "los edificios

representativos de este estilo han entrado a formar parte del legado monumental hace solamente un par de décadas, por lo que aún no son percibidos universalmente como objetos “históricos” y “artísticos” ... estos nuevos monumentos, de fisionomía a menudo excesivamente fría e incluso banal a los ojos de muchos, parecen demasiado jóvenes como para gozar de semejante privilegio” (2014, p. 47).

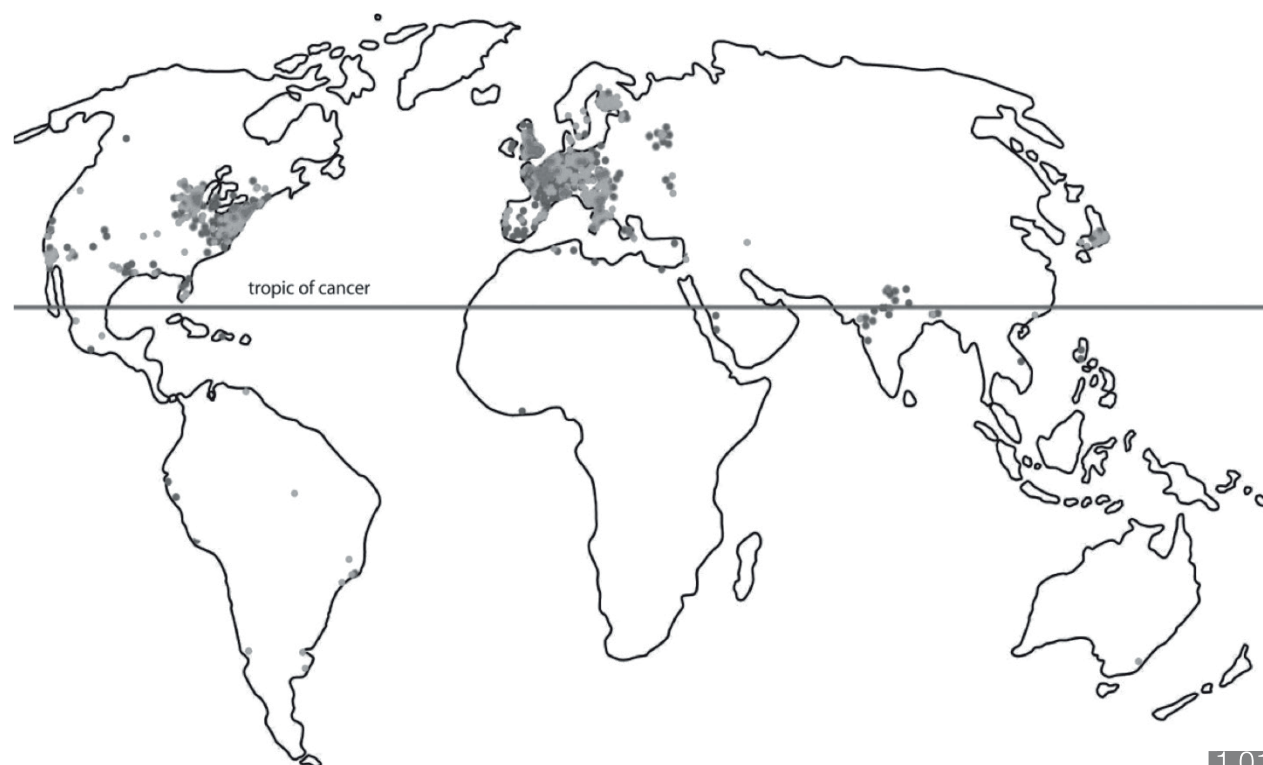
De las 31 obras en esta lista y hasta la actualidad las únicas obras declaradas como patrimonio moderno en América Latina se ubican en: Argentina (Obra arquitectónica de Le Corbusier – Contribución excepcional al movimiento Moderno, 2016), Brasil (La ciudad de Brasilia, 1987 y el Conjunto arquitectónico moderno de Pampulha, 2016), México (Casa – taller de Luis Barragán, 2004 y el Campus Central de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2007) y por último Venezuela (Ciudad Universitaria de Caracas, 2000).

Sumando a lo anterior, Rivera (2014) evalúa de manera muy general la situación del patrimonio moderno en ocho países más representativos de América Latina, entre los cuales se destacan: Brasil (siendo Brasilia el primer conjunto urbano del Movimiento Moderno en ser inscrito en la WHL en 1987), México (donde la casa – estudio de Le Corbusier influencia varios proyectos de arquitectos nacionales), Argentina (quien cuenta con la única obra de Le Corbusier además de las obras de Amancio Williams y Clorindo Testa), Colombia (donde según el autor varios edificios públicos pertenecen al Estilo Internacional, la modernidad se consolida en los años 40 y su mayor exponente, Rogelio Salmona, también se formó con Le Corbusier) y Cuba (influenciada principalmente por Estados Unidos y su Estilo Internacional).

De la misma manera, menciona a Venezuela, Panamá y Guatemala como países que *“comparten una misma actitud de inferencia con respecto a su patrimonio moderno.... Apenas existen hitos modernos que la comunidad reconozca como tal... las instituciones y organismos de protección de patrimonio, la producción académica y la difusión son débiles y precarios...”* y además *“el conocimiento de la arquitectura moderna de estos países es casi inexistente más allá de sus fronteras, a diferencia de lo que ocurría en los casos anteriores”* (op, cit. 59) en este punto, será interesante evaluar si este también es el caso de Ecuador particularmente.

³² Cita original: *“A decade ago, bothered by the disappearance of Latin America from the scholarship on Modern Architecture, I drew a map plotting each building mentioned in the four main survey books available in English: Frampton, Scully, Curtis and Kostof... The result, as you all can see, is so explicit I need to call it pornographic. The concentration of buildings in the North Atlantic is no coincidence. Historical narratives have always followed military victories and NATO is the dominant power of our times.”* Luiz Lara, F. (2017, p. 38)

Así mismo Luiz Lara relata este hecho mediante un estudio propio: *“hace una década, preocupado por la desaparición de América Latina de los estudios de la Arquitectura Moderna, dibujé un mapa de cada edificio mencionado en los cuatro principales libros disponibles en inglés: Frampton, Scully, Curtis and Kostof... el resultado, como pueden ver, es tan explícito que tengo que llamarlo pornográfico. La concentración de edificios en el Atlántico Norte no es una coincidencia. Las narrativas históricas siempre han seguido las victorias militares y la OTAN es la potencia dominante de nuestros tiempos”*³² más adelante rectificará este hecho haciendo mención a que globalmente la producción científica desarrollada en países del norte y Europa se consideran



1.01

Figura 1.01: Mapa de América Latina donde se exponen con puntos los puntos con textos sobre arquitectura moderna

Fuente: Fernando Luiz Lara (2020, p.38)

como un conocimiento válido, mientras que los aportes de América Latina generalmente se perciben como la contribución de una cultura exótica y en este sentido recalca que *“la negación del derecho a narrar tu propia historia es la definición básica de la colonialidad”* (2020, p. 30-31)

Para continuar, se debe comprender que cuando se habla de la falta de apropiación, conocimiento y consciencia sin duda se habla refiriéndose a la ciudadanía, usuarios y gente que en general convive con el bien, aunque a veces también estén involucrados profesionales y personas interesadas en la materia. Una de las explicaciones para entender este carente sentido de pertenencia es estudiado por Calduch (2009, p. 30) quien indica que:

“No es actual pero aún no es antigua, lo cual implica que no es posible aplicarles los mismos criterios valorativos que normalmente se utilizan para las construcciones levantadas hace siglos. No existe una clara conciencia social del significado de estas obras ni una sensibilidad preparada para apreciar sus aportaciones formales y plásticas ni un juicio claro sobre sus cualidades culturales. El sentido del tiempo hace que estén dejando de ser algo que corresponde al presente, pero aún no pertenecen al pasado. Y es en este tránsito donde el peligro de su desaparición es más grave... Desgraciadamente, es también frecuente que estos edificios hayan, simplemente, desaparecido... Ninguna de estas obras³³, citadas en todos los manuales como piezas fundamentales de la historia de la arquitectura moderna, existe ya”.

³³ Se refiere a: *“Es inútil que vayamos a Chicago a buscar los almacenes Marshall Field (1885-1887) de Richardson, que queramos visitar en París el auditorio Humbert-de-Romans (1902) de Hector Guimard, que nos desplazemos a Bruselas para conocer la Maison du Peuple (1895-99) de Victor Horta, que preguntemos en Buffalo por las oficinas Larkin (1904) de Frank Lloyd Wright, que intentemos identificar en la Weissenhofsiedlung de Stuttgart (1927) la vivienda construida por Gropius, o que busquemos los almacenes Schocken (1926-28) de Mendelsohn en esa misma ciudad.”* Calduch (2009, p.31)

Rivera (2014, p.50) acompaña esta reflexión aludiendo que *“hoy en día parece evidente que la falta de mantenimiento, el uso “inadecuado” de los espacios, las imposiciones del clima y la economía a veces forzada de los procedimientos constructivos plantean a los gestores y restauradores del patrimonio dificultades acaso insalvables para la conservación de muchas obras modernas que se consideran meritorias o relevantes”*. Sin embargo, *“más allá de los problemas prácticos... aún queda la cuestión esencial de hacerlo “visible” y estimable ante los ojos de la sociedad”* y es que, para que el patrimonio exista como bien cultural, el reconocimiento entre sus propietarios (usuarios y ciudadanos) debe producir una apropiación y sentido de valoración.

En el interés de estudiar las obras de la modernidad se ha dado el fenómeno de reconstruir varias obras emblemáticas y para Calduch (2009, p.31) *“la creencia de que es posible copiar fielmente esos edificios ya desaparecidos, por que disponemos de una información exhaustiva y concreta de ellos (planos y proyectos originales, fotografías e imágenes, incluso el recuerdo vivo de muchos de sus autores es una pura utopía. La situación actual ya no es la del momento en que vieron la luz, y la pretensión de fidelidad puede conducir a contradicciones graves entre la defensa fetichista del objeto y el fin social de la arquitectura”*. Si se retrocede al punto 1.1 donde se menciona el concepto de restauración de Le Duc, este hecho podría fundamentarse bajo su pensamiento considerando que lo que se buscaría es devolver al edificio la “integridad” que pudo o no haber tenido nunca.

También por otra parte Rivera examina el inicio de la práctica en el contexto latinoamericano y menciona que *“En la mayoría de los países latinoamericanos no existían escuelas de arquitectura, y estas fueron apareciendo hacia mediados del siglo de manera paralela al surgimiento de la arquitectura moderna... Una porción decisiva de los arquitectos titulados se había formado en Estados Unidos, cuya arquitectura corporativa, anónima e industrializada fue una de las tres influencias clase que explican la fisonomía de muchas obras modernas realizadas en Latinoamérica, una segunda influencia fue la carta de Atenas y las ideas de diseño de Le Corbusier y la tercera circunstancia concurrente fue la voluntad fuertemente nacionalista de modernizar y renovar el país, adoptando para ello un tipo de arquitectura sin relación con el pasado colonial”* (2014, p. 49)

En este sentido Luiz Lara (2022) habla sobre como siempre nos hemos enfocado en los efectos de la conquista en términos de explotación de recursos, esclavitud y dominio territorial dejando de lado lo que él denomina *“los tesoros invisibles: circulación de ideas, conocimientos y conceptos”* y básicamente el autor discute la idea de *“quien sirvió a quien”* en términos de desarrollo, y ya desde la colonización nos invita a pensar en la marcada visión eurocentrista que desde siempre ha tenido nuestra historia. ¿Acaso en la aplicación de la modernidad no se encontraban también los tesoros escondidos de Lara?

Sumando a lo anterior Rivera (2014, p.49-50) expone que *“La arquitectura del movimiento moderno en Latinoamérica disfrutó en un primer momento una imagen progresista y fuertemente ligada a los mitos nacionalistas: la ciudades universitarias modernas construidas en Caracas, México D.F., Bogotá Guatemala, La Habana o Panamá, algunas de ellas incluidas hace poco por la UNESCO en la lista de patrimonio mundial”* en este sentido también se podría nombrar la ciudad Universitaria de la Universidad de Buenos Aires o específicamente a lo que nos concierne, la ciudad Universitaria de la Universidad Central del Ecuador en Quito.

Ahora bien, para comprender mejor aún el fenómeno de la modernización y lo que ha significado culturalmente resulta interesante analizar desde un punto sociológico lo que significa la modernidad en América Latina que en palabras de Briceño *“existe como realidad y como expectativa en la región, pero no responde a los esquemas binarios, ni es un continuum, ni una yuxtaposición de modelos, sino que es una novedad que, aunque se nutra de múltiples orígenes, no es igual a ninguna de ellas”* además *“ofrece una singularidad que es el resultado de una mezcla repetida en el tiempo de influencias y resistencias distintas, consumos externos y reelaboraciones internas, que han provocado un mestizaje, una dimensión social nueva, llena de superposiciones y asincronías, que es necesario revisar y reconstruir permanentemente”* (2020, p.27)

En primera instancia, parecería que este hecho no le compete a la arquitectura, sin embargo, la falta de conciencia social sobre el valor de la modernidad en el imaginario colectivo puede desplegarse sin lugar a duda de estas confusiones, partiendo del hecho que aún no hemos sabido diferenciar los significados de ambas palabras ni siquiera desde la semántica, mucho menos en una instancia temporal y tampoco separarlos como época, pensamiento, arquitectura u organización social. No obstante, se examinará este hecho más adelante en el apartado 1.4, entre los valores de la arquitectura moderna como “universal”. Lo más relevante en este punto, es comprender la falta de apropiación de la modernidad como patrimonio en América Latina y lo mencionado con anterioridad lo demuestra, además nos invita a repensar sobre el tratamiento y la importancia de este tipo de patrimonio.

1.3 La restauración del Patrimonio Moderno y los criterios de actuación utilizados en la actualidad.

En concordancia con Rivera *“para el estudio de un problema tan reciente, complejo y delicado como la restauración del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno no puede cimentarse exclusivamente en el conocimiento de la arquitectura moderna y en la lectura de artículos y monografías sobre las campañas de restauración, sino que requiere una contrastación directa con las opiniones de los restauradores”* (2012, p.5)

Por esta razón, a continuación se reúnen tres restauraciones de hitos de la arquitectura moderna tanto en Europa como en América Latina que permitan abrir un panorama hacia las intervenciones de esta arquitectura bajo una perspectiva patrimonial, buscando como primera fuente a los y las profesionales responsables de estos proyectos, así pues servirán como ejemplos: La Casa Tugendhat en República Checa, la Casa del Maestro Walter Gropius en la Bauhaus, Alemania y la Casa del Arroyo o “Casa del Puente” en Argentina.

Casa Tugendhat

“La conservación moderna no se limita a la presentación del monumento como un objeto artístico, sino que lo entiende como un bien integral, suma de sus valores culturales y de su expresión material” Hammer (2011, p. 104)

La casa Tugendhat es diseñada y construida por Mies Van de Rohe, Lily Reich y Grete Roder (diseñadora de jardines) entre 1928 – 1930, en Brno, República Checa. De acuerdo con Hammer (2005) en 1938 la familia judía se ve obligada a huir del país debido a los conflictos militares que vivía Europa en esta época, en 1939 las tropas alemanas invaden Checoslovaquia y la GESTAPO³⁴ ocupa formalmente la casa hasta 1945, más adelante, en 1946 se la logra registrar como propiedad de la ciudad y en 1963 se la declara como patrimonio nacional. Uno de los sucesos más relevantes es que en 2001 se incluye en la lista de patrimonio mundial de la humanidad, y este junto a otros ejemplos³⁵ forman parte de un fuerte impulso para el reconocimiento del movimiento moderno como patrimonio.

³⁴ GESTAPO: Policía secreta oficial del estado de la Alemania nazi desde 1933 hasta su disolución en 1945.

³⁵ “El edificio de la Bauhaus (Dessau) en 1996, la casa Schroeder (Utrecht) en 2000, la casa Tugendhat (Brno) en 2001 y la Ciudad Blanca (Tel Aviv) en 2003” Hammer, I. (2008, p. 25)

Figura 1.02: Ubicación de la Vivienda Tugendhat
Fuente: www.googleearth.com, 2022

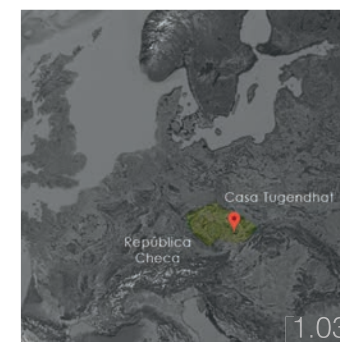


Figura 1.03: Ubicación de la Casa Tugendhat en República Checa.

Ivo Hammer realiza un estudio científico sobre la conservación de la Casa Tugendhat a lo largo de las intervenciones³⁶ que se han realizado en la misma, haciendo hincapié en el conocimiento y valoración de la materialidad dentro de la arquitectura moderna. El autor menciona que *“la conferencia internacional de ICOMOS, celebrada en 1996 en Lipsia... supuso uno de los primeros foros internacionales de discusión sobre la conservación de la arquitectura moderna” y no es sino hasta abril del 2006 con el simposio “Materiality” en Brno que pudo “considerarse un paso importante en el desarrollo del conocimiento de la materialidad de la arquitectónica del Movimiento Moderno y su conservación”* (2005, p. 26)

Durante 2004 – 2006 se realiza un concurso público para la restauración de la vivienda y el grupo OMNIA Project³⁷ resulta ganador, el estudio expone el proyecto en su página web oficial junto a toda la información a la que recurrieron para llevar a cabo la intervención, comenzando por un informe técnico para la licencia de obras en reconstrucción y los estudios de conservación son realizados por Ivo Hammer. Los principales objetivos del proyecto serán: Regenerar (devolver el estado del bien al momento después de su construcción cuando lo habitaban sus propietarios) y Restaurar: aumentando la durabilidad del bien en conjunto. La mayor intervención sucede en la planta baja, el resto de plantas (segundo y tercer nivel) se restauran de manera superficial.

³⁶ Luego del período 1928 – 1930 en el que se lleva a cabo el diseño y construcción por parte de Mies Van der Rohe y Lilly Reich, en 1938 la familia judía Tugendhat se ve obligada a migrar a Venezuela, así la casa es ocupada un año más tarde por topas alemanas y tras varios usos y disputas de propiedad finalmente se la reconoce como Patrimonio Nacional de la República Checa en 1963 y más adelante como Patrimonio de la Humanidad en 2001, lo que origina el proyecto de “museificación” tras la rehabilitación en 2006 a cargo del grupo Omnia y se realizan las investigaciones tecnológicas desde 2003 hasta el 2007 a cargo de distintas universidades en cooperación con Ivo Hammer. Hammer (2005, p.28)

³⁷ Es el equipo promotor del 85% de la restauración de la Casa Tugendhat, la misma que fue premiada con un Grand Prix. (página web oficial, 2022)

Entre los estudios preliminares se abarcan varios ámbitos como: histórico, estratigrafía, histórico constructivo, estudio de fachadas, estático y geotécnico, de redes técnicas, estado actual y levantamientos digitales mediante laser escáner. La documentación del estado actual del edificio es el paso más importante dentro de cualquier acción de conservación patrimonial, por ello también se realiza una documentación del estado actual del edificio en escala 1:1, lo que permite

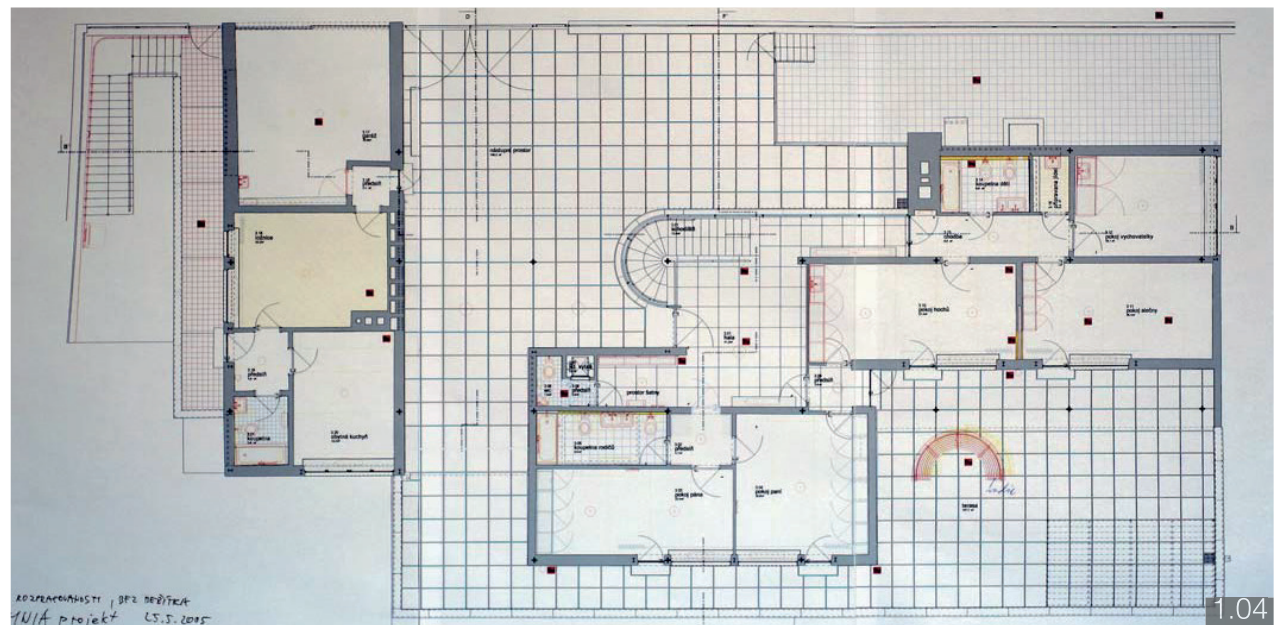
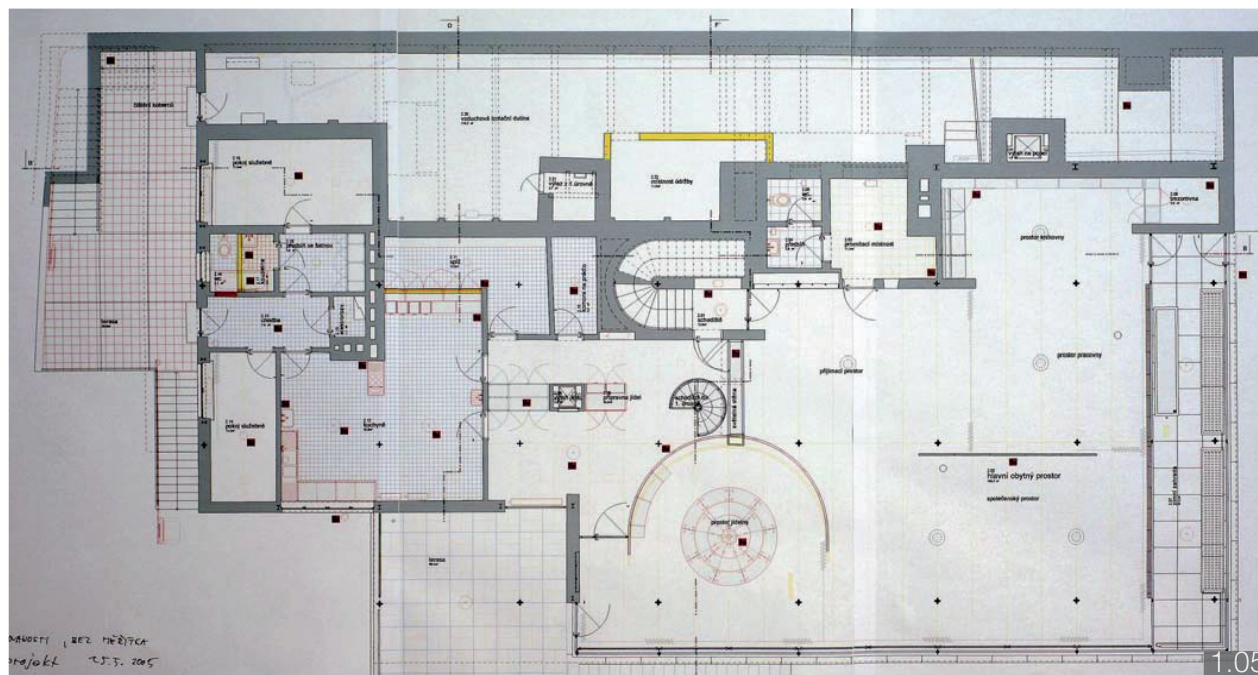


Figura 1.04: Planta del primer piso, parte del estudio de conservación de 2005
Fuente: Hammer (2011, p 107)



³⁸ El método para completar los elementos faltantes estará sujeto a la protección de la sustancia original siempre que se respete la obra de Mies van de Rohe. En caso de colisión, se preferirá la protección de la sustancia original a la presentación del monumento. Grupo Omnia, 2022. Cita original: *“The method of completing missing elements will be subject to the subsequent protection of the original substance provided that the work by Mies van der Rohe’s will be respected. In case of a collision, the original substance protection will be preferred to the monument presentation”*

registrar las patologías del edificio en escara real, además se elabora un estudio de estructuras a fines de diseño, la medición de humedad y sanidad, el estudio preliminar sobre los elementos de madera y sus superficies, el estudio preliminar de los elementos metálicos y sus superficies y estudios especializados en calefacción y redes técnicas centrales.

Aquí, la actuación de Ivo Hammer es fundamental, ya que como se exhibe, se realiza un estudio a profundidad sobre los materiales que componen al edificio y en términos de actuación sobre patrimonio este hecho delimita el cómo deberán llevarse a cabo las acciones de restauración ³⁸, bajo que técnicas y qué materiales podrían ser compatibles con los existentes sin poner en riesgo a los originales (algo que en el mundo de la restauración patrimonial se realiza sin importar a

Figura 1.05: Planta del segundo piso, parte del estudio de conservación de 2005
Fuente: Hammer (2011, p 107)

Figura 1.06: Fotografía exterior de la vivienda tras su restauración
Fuente: Omnia Project Página web oficial, 2022.

Figura 1.07: Fotografía exterior de la vivienda tras su restauración
Fuente: Omnia Project Página web oficial, 2022.



que tipo de arquitectura corresponde el bien), para el investigador a través de la materialidad se puede interpretar de manera integra los aspectos históricos artísticos y culturales de un edificio.

Tras estudiar previamente el inmueble Hammer menciona que *“no fue hasta la renovación de 1981 – 85 cuando se abandonaron las técnicas de reparación tradicionales y la fachada se pintaba con una lechada de cemento y un color que contenía resina artificial, incompatible con la física del sistema de recubrimiento existente.... El daño causado por el empleo de materiales que no son reparables y que no son compatibles con las propiedades químicas y físicas de la arquitectura histórica, no se traduce sólo en un daño económico, sino que también generan pérdidas del tejido histórico insustituible de nuestro patrimonio cultural”* (2011, p. 110)

Por su parte OMNIA aclara que el proyecto no requiere el abordaje urbanístico aunque si se considera su contexto inmediato. En este caso, se conserva la distribución original de la casa por lo que no se necesitan grandes cambios en las instalaciones o estructura, salvo que por su museificación en la planta baja se utilizaran como salas de exposición y conferencias para un aforo de máximo 30 personas. Pese a disponer el máximo de sus habitaciones para el uso de museo, se reservan las áreas de fondo, que justamente no disponen de mayor información, para concentrar las dependencias de servicio aunque no sea el uso original, ya que al pertenecer a un monumento de primera categoría los requisitos térmicos y de ventilación deben contemplarse y cumplirse a cabalidad.

En relación a esto Hammer explica la importancia de ejercer acciones en función de las necesidades y practicas actuales *“La conservación de los edificios por medio de un mantenimiento intensivo y un uso óptimo de construcciones existentes desde la visión de una política de sostenibilidad que beneficie al medio ambiente, también se convierte en objetivo estratégico para el cuidado de los monumentos”* (2011, p. 114)

Figura 1.8: Detalle de la superficie original de color blanco amarillento en la pared
Fuente: Hammer (2011, p. 112)

Figura 1.9: Muestra de cal tomada en 2011, donde se evidencia la presencia de partículas de arena fina regional, el color de la misma interviene en el color general del mortero.
Fuente: Hammer (2011, p. 112)



La esencia de esta intervención se apoya el principio de la recuperación del original. Así, en base a lo que se ha mencionado en los apartados anteriores tanto en las teorías clásicas como la que expone Muñoz Viñas, se puede encontrar claramente el principio de subjetividad, el mayor valor de esta obra para los proyectistas se encuentra en lo estético y por ello se busca preservarla como un documento de estudio fiel a su original, si bien dentro del museo se expone la historia del bien y en ella se encuentra latente un gran testimonio de la historia no solo de la arquitectura moderna sino de lo que vivió la comunidad judía durante la segunda guerra mundial no es precisamente este hecho lo que se pretende remorar de manera física.

³⁹ *“La renovación y restauración del concepto interior original sigue el concepto general de la restauración del monumento. Todas las piezas conservadas del interior se restaurarán con sumo cuidado, las piezas faltantes se suministrarán como réplicas perfectas utilizando el mismo material y en las mismas dimensiones. El edificio se amueblará con nuevas réplicas o piezas originales. La ubicación de los originales en el edificio esta sujeta a su adecuada protección contra daños y al acuerdo con los actuales propietarios sobre el préstamo, donación o compra de elementos individuales. Además, el interior renovado contará con los accesorios históricos seleccionados en el museo técnico para que los visitantes comprendan completamente el funcionamiento de todo el edificio”.* Omnia, 2022. Cita original: *“The renewal and restoration of the original interior concept follows the overall concept of the monument restoration. All preserved pieces of built-in interior will be restored with great care, missing parts will be supplied as perfect replicas using the same material and in the same dimensions. The building will be furnished with new replicas of furniture or original pieces. The location of originals in the building is subject to their adequate protection against damage and the agreement with the present owners on the loan, donation or purchase of individual items. Further, the renewed interior will be provided with historical accessories selected in the technical museum so that the visitors fully understand the functioning of the whole building.”*

Sin embargo, esta concepción puede llevarse a malas interpretaciones, ya que devolver el edificio a su estado original no debería involucrar la autenticidad del mismo, en palabras de Hammer *“especialmente en los círculos arquitectónicos se recomienda, a día de hoy, el mantenimiento de la “intención original” de arquitecto aun a costa de la autenticidad del monumento como fuente histórica... que conduce al “vandalismo de los arquitectos”*” (2011, p. 113), es decir que el valor histórico también dicta el nivel de intervención y no al revés.

Al interior del edificio, el proyecto se desenvuelve de la misma manera, ya que en cuanto al mobiliario se exponen los bienes muebles restaurados o en su defecto con replicas exactas basándose en las fotografías históricas³⁹ de la vivienda de 1930 a 1938 tras un previo estudio de las partes originales y la documentación histórica. En este sentido Hammer explica que: *“el valor de las superficies va más allá de la simple apariencia; el valor cultural se encuentra en su materialidad, es decir, en su estructura, su textura, su factura y su color... Para las estructuras de formas cúbicas carentes de decoración y ornamentos, la materialidad de las superficies posee una significancia especial. De este modo, mientras que la apariencia de las superficies decoradas tiende a ser más valorada que de las superficies lisas, el valor de estas últimas depende de la materialidad de la superficie, es decir de las sustancias con que está formada”* (2008, p. 26) Es así que también se ha de reconocer que en este tipo de arquitectura la expresión artística del autor/a está precisamente en la parte material del proyecto además de su composición ya que solo mediante los materiales se puede generar la interacción directa entre la arquitectura y quien la admira.

Una de las principales preocupaciones en las intervenciones de la modernidad como patrimonio, es precisamente la falta de conocimiento físico y químico de los materiales que la componen y cual es su tratamiento, es decir, en cualquier obra patrimonial de carácter histórico existe cierta sensibilidad asociada a la materialidad de la obra, sería inconcebible aplicar pintura sintética sobre un muro de adobe o cubrir una columna de mármol púlido. En general, para cada intervención existe un estudio previo y minucioso sobre los materiales a trabajar y las técnicas más nobles y compatibles con los mismos, donde casi siempre existe un trabajo artesanal de por medio.



Figura 1.10: Fotografía interior de la sala principal, se observa la pared de ónix de mármol
Fuente: Omnia Project Página web oficial, 2022.

Figura 1.11: Fotografía interior de la sala de estar con la pared semicircular chapada de ébano de Madagascar.
Fuente: Omnia Project Página web oficial, 2022.

Figura 1.12: Fotografía interior de la sala posterior a la Figura 1.10, donde se observan las icónicas columnas de la villa.
Fuente: Omnia Project Página web oficial, 2022.

Figura 1.13: Fotografía del grupo Omnia al interior de la vivienda.
Fuente: Omnia Project Página web oficial, 2022.

Inclusive, Hammer afirma que *“las huellas de la mano de obra son visibles en todas sus texturas. Incluso en aquellos materiales y superficies que tienen una estética más industrial... como puede ser el vidrio plano pulido, que en la tradición de la Bauhaus fue considerado por los críticos de arte como la personificación del ideal de la producción industrial, una superficie sin rastros del trabajo manual”* (2011, p. 106)... *“Las consecuencias estéticas d la mano de obra, es decir, la “factura” son notables en todos los elementos, aunque no fácilmente visibles. Al mismo tiempo se hizo evidente que la tradición artesanal estaba viva en los métodos de producción y de hecho fue utilizada”* (2011, p. 110).

Finalmente, este proyecto expone el carácter patrimonial de la arquitectura moderna que debe respetarse en cualquier acción de conservación de bienes patrimoniales, el hecho de que los proyectistas realicen todas las investigaciones necesarias para demostrar una tradición artesanal de la mano de la innovación tecnológica en una nueva arquitectura para la época da fe ello, es indudable que se aplican varios conceptos sobre la restauración y los valores de la modernidad que se han analizado con anterioridad.

Casa de los Maestros

La reconocida escuela de arte y arquitectura “Bauhaus” se funda en Weimar, Alemania en 1919 bajo la dirección del Arq. Walter Gropius⁴⁰ y se trasladada a Dessau en 1924, allí, entre 1925 y 1926 Gropius se encarga de la construcción del diseño y construcción de cuatro casas: una independiente para el director de la escuela y tres casas pareadas para sus maestros (Moholy Nagy/ Feninger, Muche/Schelemer, Kandinsky/Klee). Los elementos arquitectónicos sirvieron como testimonio del experimento y práctica de los preceptos e ideología que manejaba la escuela, basados en un módulo constructivo que principalmente reflejaba la economía en la arquitectura.

Sin embargo, durante la segunda guerra mundial tanto la escuela como sus precursores son víctimas del persecuimiento político de la época. Como una de las consecuencias, varios equipamientos de la ciudad fueron destruidos y/o ocupados por las tropas alemanas nazis, en concordancia con Barba (2014) *“el 7 de marzo de 1945, la mayor parte de la ciudad de Dessau fue destruida por un ataque aéreo. La Villa de Gropius y la vecina casa de los Moholy-Nagy fueron severamente dañadas, y mientras la Casa Moholy-Nagy (en realidad la mitad de una casa) fue demolida por completo, el sótano de la Casa Gropius sobrevivió”*.

Más adelante, esta pequeña parte de la casa que “sobrevive” al ataque es severamente intervenido en 1950 y se construye una nueva edificación: La Casa Emmer. En 1992 y tras varios debates sobre el proceso de recuperación de las casas de los maestros, el estudio Bruno Fioretti Marquez de Berlín gana el concurso para la reconstrucción de la casa Gropius y la casa Moholy – Nagy.

⁴⁰ Arquitecto fundador y director de Director de la Bauhaus en Weimar y después en Dessau desde 1919 a 1928.

Figura 1.14: Ubicación de la Casa Gropius
Fuente: www.googleearth.com, 2022

Figura 1.15: Ubicación de la Casa Gropius en
Alemania.
Fuente: www.googleearth.com, 2022



Según la página oficial de la Bauhaus la intervención es una arquitectura de imprecisión, ya que: *“Se rechazó una reconstrucción históricamente precisa; los arquitectos berlineses Bruno Fioretti Marquez (BFM) crearon una “arquitectura de imprecisión... Esto evoca un sentido deliberado de oscilación entre el estado histórico específico y la reinterpretación.”*

La intervención lejos de ser una réplica o una reconstrucción es una reinterpretación y divide al proyecto en dos elementos: su envolvente exterior y la organización al interior. Al exterior el proyecto se genera en palabras de Fioretti como una “fundición monolítica”, mediante el análisis de llenos y vacíos se representan la ubicación exacta de las aberturas y se pudo lograr a través de *“las imágenes atmosféricas en blanco y negro de Lucia Moholy y la serie de Arquitectura de Hiroshi Sugimoto, que disuelve uniformemente todos los contornos, fusiona las formas entre sí y reduce las estructuras a sus valores claros y oscuros y el trabajo de Thomas Demand, que recrea las imágenes de la escena del crimen de la prensa como modelos de papel y fotografías nos ayudaron a obtener una mejor comprensión de la naturaleza del proyecto”* Grupo BFM (2022)

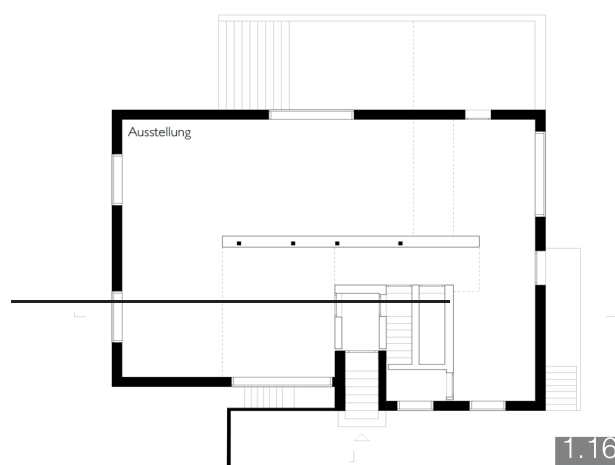


Figura 1.16: Dibujo de la planta baja de la Casa Gropius.

Fuente: Página Oficial del grupo BFM, 2022.

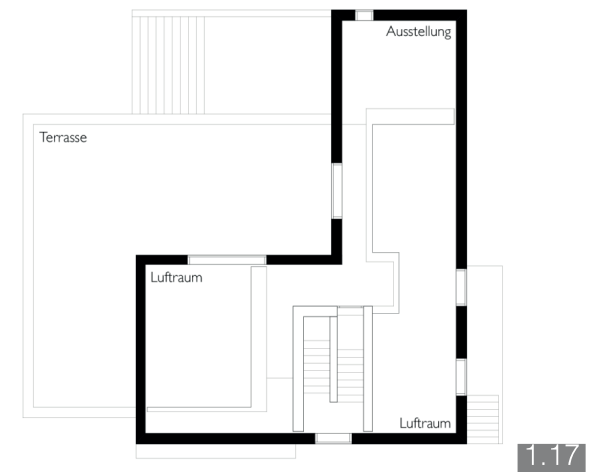


Figura 1.17: Dibujo de la planta alta de la Casa Gropius.

Fuente: Página Oficial del grupo BFM, 2022.

Figura 1.18: Casa Emmer (1950), ubicada sobre el sótano de la Casa Gropius, Dessau, Alemania.

Fuente: Aryse, 2014.



Figura 1.19: Fotografía de Walter Gropius junto a su esposa Ise en la sala de estar de la vivienda.

Fuente: Aryse, 2014.



La ambigüedad que se pretendía en este proyecto debía manifestar un nuevo edificio que pertenece a este siglo y a la vez ya no está, lo interesante también es cómo esta característica juega un importante papel en el imaginario colectivo e inclusive destaca al bien como un patrimonio de memoria. Gutiérrez (2017), quien perteneció al grupo BFM, explica que esta doble lectura surge de una metáfora denominada “UNSCHARF” que en español significa “fuera de foco” o “desfocado” y permite al espectador pasar de un canal a otro, y que además se ha convertido en un criterio de intervención utilizado dentro del mundo de la restauración para soluciones arquitectónicas abstractas.

Así en palabras de Gutiérrez (2017, p. 32) *“... la operación nos permitía con esta arquitectura contemporánea, reparar el conjunto de casas... Reparar, pero de modo que el observador pueda ver cómo era en términos generales el conjunto terminado, sin confundirse siempre pudiendo identificar cuáles son las piezas del conjunto que reemplazan a las piezas perdidas”* O como el grupo mismo afirma *“En lugar de documentar la historia, nuestro enfoque fue tratar con la sustancia real de la memoria. Consideramos el olvido como un componente inevitable del recuerdo. Los recuerdos se alimentan de la borrosidad y la imprecisión. No podíamos ignorar esta falta de exactitud; teníamos que trabajar con la imprecisión para encontrar el tono adecuado para esta comisión... Lo que buscábamos era un esquema que evocara ausencia y presencia.”* Grupo BFM, 2022



Figura 1.20: Proyecto de intervención de la Casa Gropius, fotografía exterior.

Fuente: Página Oficial del grupo BFM, 2022.



El hecho de que la obra esté fuera de foco, suponía una serie de desafíos para el estudio proyectista ya que los detalles arquitectónicos debían ser casi invisibles y manejar al igual que en la generalidad esta alegoría de “estar pero no estar” entonces Gutiérrez (2017) comenta que todos los elementos debían responder a una doble funcionalidad: estética y técnica, considerando la rigurosidad con la que se desempeña el campo de la arquitectura en Alemania, cada solución que presentaran debía ser debatida y aprobada por todos los entes que regulaban las normas de construcción en el país, de manera que pudieran ser fieles al diseño conceptual y a su vez el edificio funcionara de manera técnica a lo largo del tiempo.

Se puede decir que se aplica el concepto de autenticidad sobre el bien patrimonial además de otros conceptos ya antes mencionados, haber respetado el estado del bien después de su demolición casi en estado de ruina podría ser “ruskiniano” sin embargo reinterpretarlo de una manera indefinida basándose en la documentación original del bien podría tener ser a su vez “Viollet le Duc”, y en la propia subjetividad que subyacente en la intervención se encuentran también los debates de Muñoz Viñas, demostrando que el proyecto es ejecutado en función de su carácter patrimonial. De hecho, el grupo BFM (2022) destaca que *“el conjunto de la Casas de los Maestros se caracteriza por sus múltiples capas: su existencia histórica y fática, su presencia e impacto en los medios como icono arquitectónico y, además, el registro privado e inmediato del edificio más allá de la historia oficial”*

Figura 1.21: Fotografía de Walter Gropius antes de ser derribada.

Fuente: Aryse, 2014.

Lo poco que se logró conservar de la vivienda original está expuesto y restaurado y se distingue del completamiento abstracto y sobrio del grupo BFM, los valores que predominan y merecen ser preservados han definido al proyecto y no al revés, recrear *“la ausencia dentro de la presencia”* permite una comprensión un tanto profunda sobre la vivienda original, es así cómo a partir de un esquema monolítico, la obra se entiende como un “todo”. En este sentido no se puede descartar la materialidad del proyecto, ya que en gran parte el éxito en su lectura es la implementación de un solo material para la construcción, utilizando el hormigón aislante tanto por fuera como por dentro acompañando la formalidad del concepto y para los vanos el manejo del vidrio translucido con una tonalidad opaca y así en conjunto jugar con la misma expresión.

Casa del Arroyo

Uno de los ejemplos más importantes del patrimonio moderno en Argentina es la Casa del Arroyo, diseñada y construida por Amancio Williams y Delfina Gálvez entre 1943 – 1945 para Alberto Williams (un reconocido músico del país) e Irma Praats, ambos padres de Amancio. Inspirada en la naturaleza que rodea al proyecto debido a su ubicación, el bien se funde estratégicamente con el paisaje y se consolida en las orillas de un arroyo que se encuentra en el lugar.



Figura 1.22: Fotografía exterior del proyecto de intervención del grupo BFM.

Fuente: Página Oficial del grupo BFM, 2022.

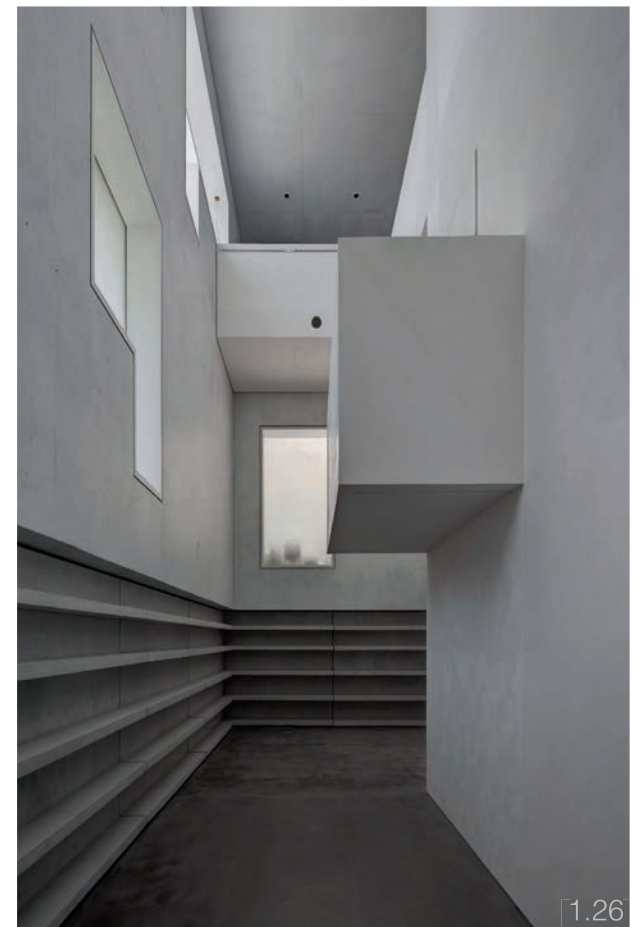
Figura 1.23: Fotografía exterior del proyecto de intervención del grupo BFM.

Fuente: Página Oficial del grupo BFM, 2022.

Figura 1.24: Fotografía exterior del proyecto de intervención del grupo BFM.

Fuente: Página Oficial del grupo BFM, 2022.



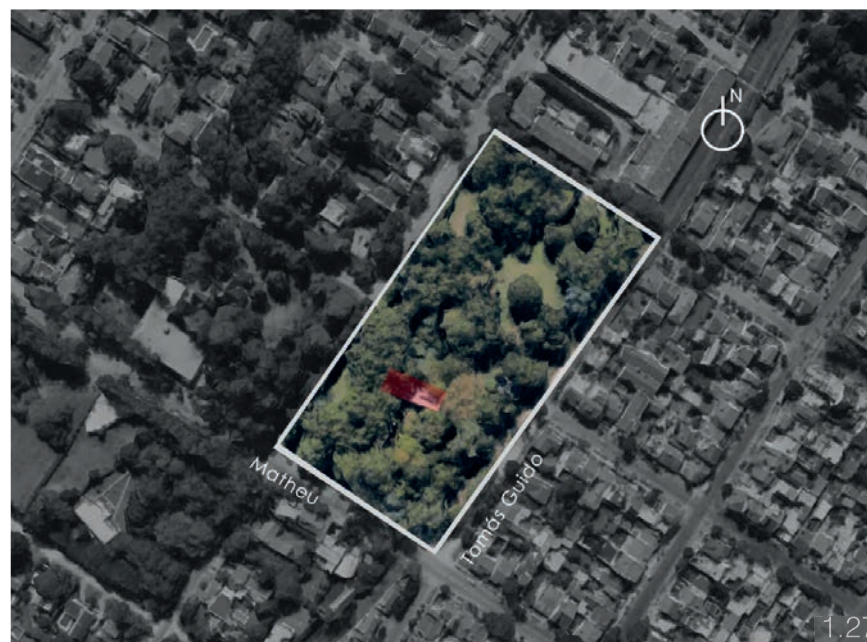


Creada para Amancio Williams, creador de la versión actual del himno nacional de Argentina, el programa original de la vivienda era una casa - estudio musical. Los roles son debidamente documentados por Delfina Gálvez de manera que su ubicación definiera donde debería emplazarse la vivienda sin recurrir a la tala de ninguno de los árboles. La casa se articula con otra construcción que cumple la función de pabellón de servicio sostenidos ambos bienes se sostienen bajo un eje de rotación geométrico que lo convierte en un proyecto integral constructivamente tanto en volumetría como ambiental considerando el respeto por el arroyo, el bosque y la fauna del lugar.

Figura 1.25: Interior de la Casa Moholy Nagy, los conceptos se comparten con la Casa Gropius, al igual que al exterior se pretende resaltar de manera abstracta la ubicación del mobiliario.
Fuente: Página Oficial del grupo BFM, 2022.

Figura 1.26: Interior de la Casa Moholy Nagy, al igual que en la Casa Gropius, el mobiliario de la cocina se lo representa de manera abstracta.
Fuente: Página Oficial del grupo BFM, 2022.

“Su interior, de tipología lineal, presenta ambientes desarrollados en torno a las escaleras que dividen los espacios públicos de los privados y de servicio, haciendo referencia a la típica “casa chorizo”, vivienda tradicional de nuestro país. El parque, un pulmón verde ubicado en el centro de la ciudad, abarca dos manzanas y esta atravesado por el cauce del arroyo Las Chacras, cuenca que dio origen a las fundaciones nuestra ciudad. En este terreno dividido en dos, la cosa concreta la unión de las dos partes del mismo, localizándose en sobre su accidente principal, allí por, por contraposición esta colocada la obra humana.” Central (2022)



En relación a esto, Di Lorio (2021), comenta que en 1970/1977 la casa se convierte en un estudio de radio y adopta el nombre de “la casa del puente”, en 2004 y 2008 sufre dos incendios intencionales que provocan grandes daños al interior aunque gracias a que esta construida con hormigón armado la estructura no resultó gravemente involucrada y estos hechos dan pie a los primeros intentos de recuperación por el grupo de gestión casa del arroyo del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio en Argentina (CICOP) considerando recuperar la integridad de las dos manzanas originales como una unidad indivisible.

Marazzo (2021), directora del “Museo Casa sobre el Arroyo”, expone las declaraciones que han sido otorgadas a la vivienda: Monumento Histórico Nacional, Patrimonio Cultural, Histórico, Arquitectónico y Ambiental de la Provincia de Buenos Aires; Interés Patrimonial, Cultural, Natural por parte de la municipalidad de General Pueyrredón y su vez el predio posee una declaración de Reserva Forestal, estos hechos reflejan la importancia de este conjunto arquitectónico para el patrimonio del país y tras la labor de varios organismos en el año 2021 se lanza la licitación oficial para la restauración y puesta en valor de este bien.

El proyecto está liderado por el ministerio de Obras Publicas de Argentina y de su ejecución se encarga la Dirección Nacional de Gestión de Obras. La obra busca la restauración íntegra, un proyecto en donde se prevén trabajos de consolidación, conservación e intervención. Por otra parte, también se pretende abarcar además el edificio el parque lindero en consecuencia con la página oficial el Ministerio de Obras Públicas. Marazzo (2021), reafirma este hecho indicando se está trabajando en una ley de expropiación de los tres terrenos adyacentes faltantes que pertenecieron al predio original y así recuperar todo el conjunto patrimonial.

Figura 1.27: Ubicación de la Casa del Arroyo.

Fuente: www.googleearth.com, 2022

Figura 1.28: Ubicación de la Casa del Arroyo en Argentina.

Fuente: www.googleearth.com, 2022

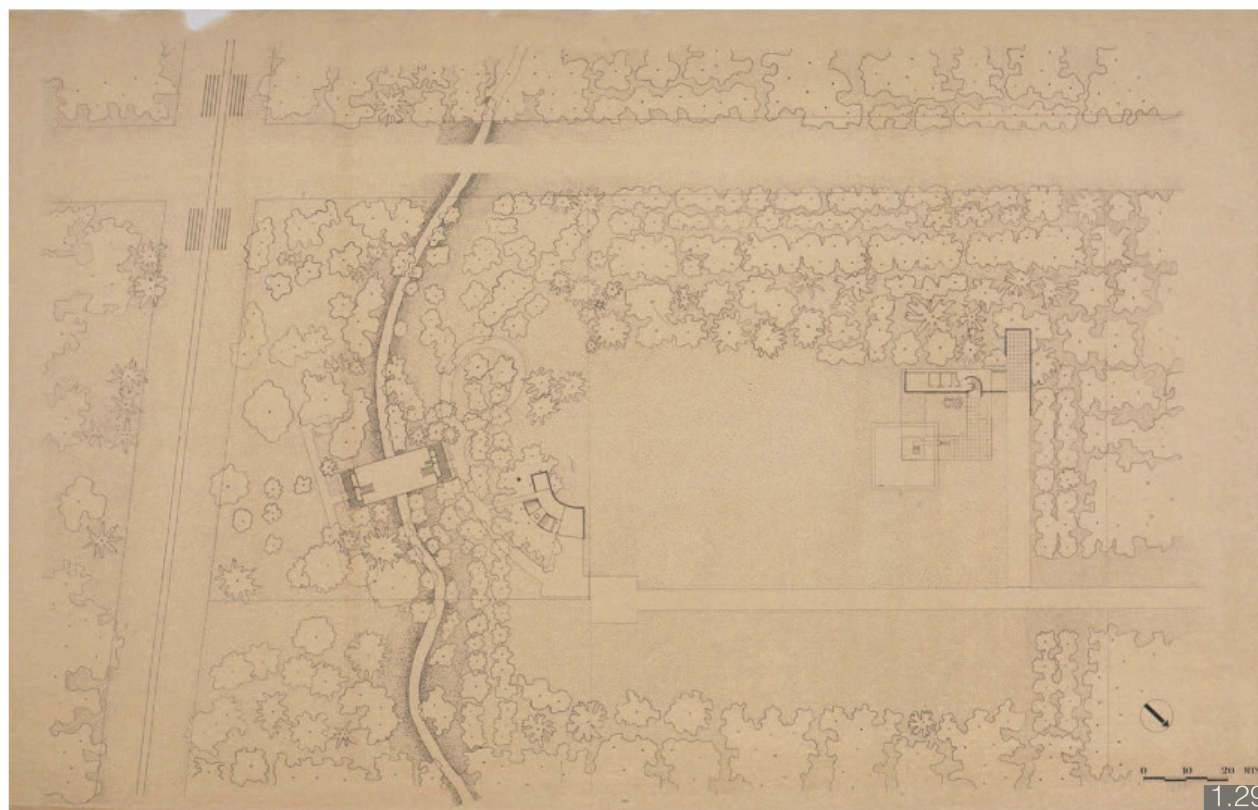
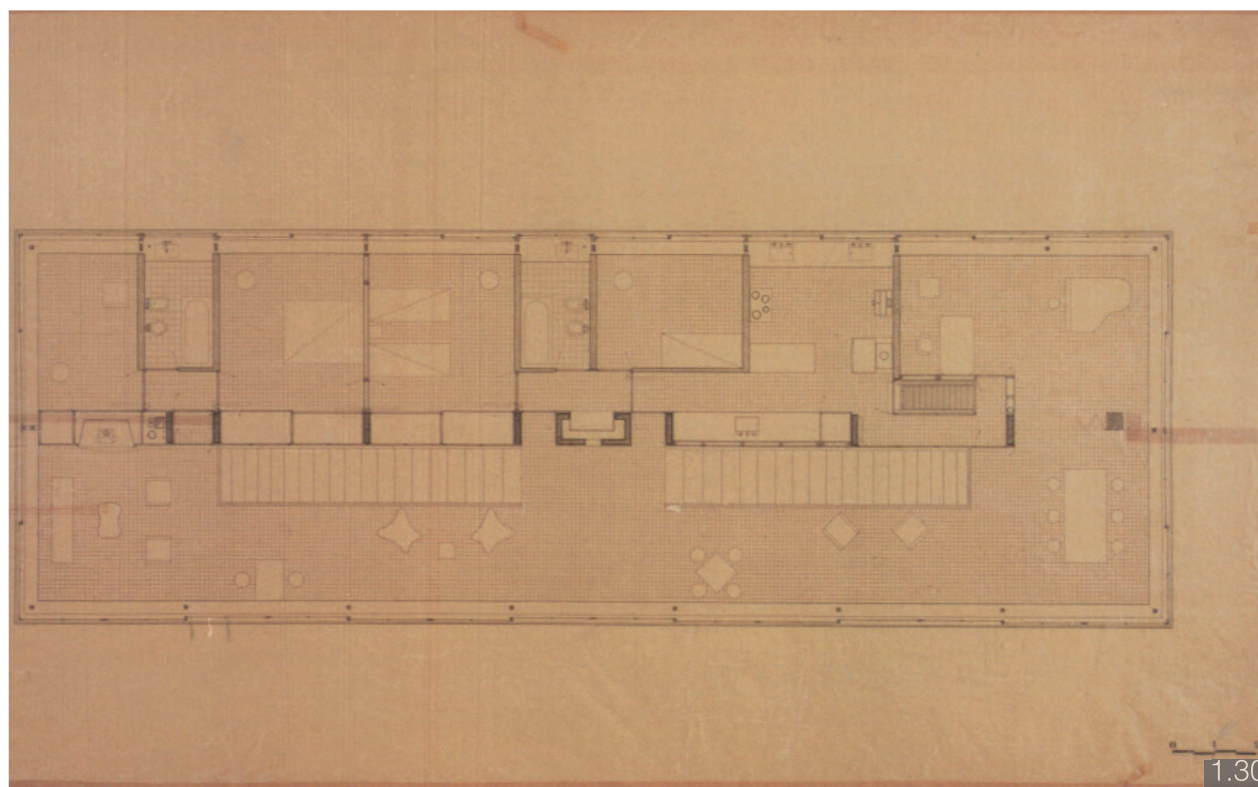


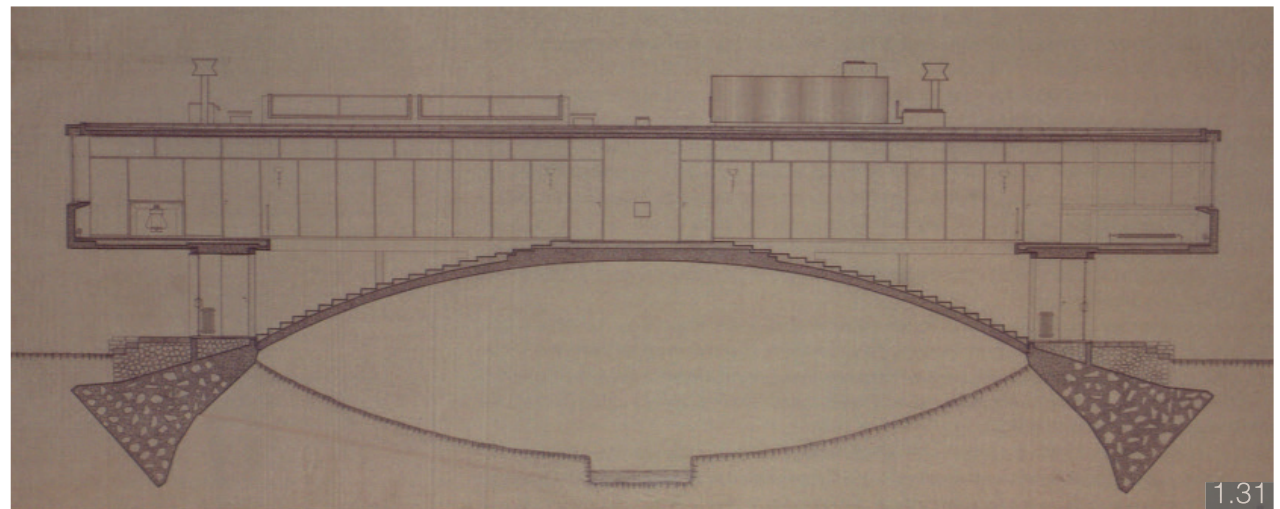
Figura 1.29: Emplazamiento de la Casa del Arroyo

Fuente: Archivo documental de Amancio Williams.

Figura 1.30: Planta única de la vivienda.

Fuente: Archivo documental de Amancio Williams.





Por otra parte, Ferraro (2021) comenta que la gestión administrativa para llevar a cabo pretende consolidar y restaurar mediante los fondos económicos del actual gobierno. En este sentido, se realizó el llamado a la licitación del proyecto donde ocho empresas se presentaron a visitas de obra y finalmente la empresa ganadora Consulper. S.A, debido a que además de tener experiencia en la restauración en bienes patrimoniales, habría presentado el presupuesto más bajo.

De acuerdo con el pliego del Ministerio de Obras públicas *“los trabajos en la casa principal comprenderán el reacondicionamiento de la cubierta, las fachadas, mamposterías, revoques, cielorrasos, herrería y elementos metálicos, carpintería, mobiliario y equipamiento para interiores”* Campos (2021), una vez más en este caso el criterio utilizado es devolver el bien patrimonial a su etapa original, para lo cual se precisan labores de investigación histórica y documental.

La Casa sobre el Arroyo, cuenta con una ventaja muy característica en las obras de patrimonio moderno: la documentación y el archivo original de diseño se encuentran disponibles y le pertenecen a la familia Williams Gálvez, así pues, Williams, C. (2021), quien es el último hijo del matrimonio pone a disposición la información necesaria que involucra fotografías de la construcción y planos originales tanto de la vivienda como del pabellón de servicio y mobiliario, y además señala que se toma como referencia el Pabellón de Barcelona de Mies van de Rohe (salvando las diferencias en lo que ocasionó que esta obra se desmontara), el proyecto pretende adoptar la manera en cómo se reprodujo la reconstrucción de este ícono y así también toma como ejemplo a la restauración de la Villa Tugendhat como una aspiración.

Figura 1.31: Corte longitudinal de la Casa del Arroyo

Fuente: Archivo documental de Amancio

Por su parte, la Asociación Amigos Casa Sobre el Arroyo, no ha dejado de realizar labores de administración, económicas, vinculación con la colectividad, foros, recorridos virtuales,

tramite para las distintas donaciones como parte del proyecto museográfico que encara esta intervención, de hecho, se consiguieron dos de las sillas originales de la vivienda ya que el único uso para el que esta pensado el proyecto es como museo.

El Ministerio de Obras Públicas informó constantemente sobre los avances de la obra y las actividades que se ejecutaron y supo comunicar que *“Previo al inicio de la obra, se realizaron tareas preliminares que incluyeron, limpieza, relevamientos y orden de los espacios a trabajar, y reacondicionamientos y armado de senderos en el parque y entorno de la casa con el fin de proteger y respetar el entorno natural de la misma. Del mismo modo, se realizaron cateos sobre diversos materiales a intervenir (hierro, madera, hormigón) y el montaje de estructuras de andamiaje”*

Al inicio de la intervención y tras encontrar las instalaciones originales que se mantienen en uso, debido a los estándares actuales de iluminación y en su carácter de museo algunas instalaciones tuvieron que acoplarse a las nuevas necesidades intentando no alterar las originales, se comenzó por realizar varias tareas de limpieza mediante hidrolavado, inventarios de los materiales existentes en buen estado, desmontaje de las instalaciones para su mantenimiento, fichas patológicas del estado actual del edificio, extracción de revoques interiores y cielorrasos, finalización de las instalaciones hidrosanitarias y eléctricas, colocación de cielorrasos y terminaciones de revoque, restauración del mobiliario central entre otras actividades.

Durante la realización de esta investigación se realizó la primera etapa de la intervención que contempla únicamente la vivienda, en este punto, resulta arriesgado discutir sobre la intervención total. Se ha de reconocer que su reconstrucción se basa en la documentación original que se dispone, así el principio de reconstrucción fiel al original ventajosamente podría



Figura 1.32: Fotografía actual al exterior de la vivienda atravesada por el Arroyo.

Fuente: Bulacio, G. (2023). Extraído de: <https://www.clarin.com/arq/casa-arroyo-restaurada->



Figura 1.33: Fotografía histórica al interior de la vivienda, escaleras de acceso.

Fuente: Ministerio del Interior Argentina (2023). Extraído de: [archdaily.c](https://archdaily.com)

Figura 1.34: Fotografía actual de las escaleras de ingreso.

Fuente: Bulacio, G. (2023). Extraído de: <https://www.clarin.com/arq/casa-arroyo-restaurada->



llevarse a cabo con éxito, de igual manera que en los otros ejemplos que se han revisado con anterioridad, el criterio de la subjetividad se aplica nuevamente.

Está claro que para el grupo proyectista y todos los involucrados, el valor de la vivienda está en su instancia estética como muestra de un hito para la arquitectura moderna del mundo y sobre todo de América Latina, si bien es cierto, existen algunos detalles históricos que son relevantes cómo su uso que está relacionado a la historia de sus propietarios pero no es ese el motor principal del proyecto, en cambio la significancia que este presenta como documento de estudio y aplicación de la modernidad en un proyecto integral y a cabalidad es lo que se ha de destacar.

También, el hecho de que el proyecto se instaure de esta manera en el contexto al que pertenece le da un nuevo valor arquitectónico que merece ser rescatado ya que esta obra de manera aislada no se entiende de la misma manera, en este sentido se ha de considerar que el valor más importante de la obra es precisamente el entorno ya que sin este, la obra pierde su significado. De manera aislada la vivienda es una escultura. Por otra parte, no ha sido posible encontrar información de primera fuente sobre el equipo constructor a cargo con respecto a la obra y a ser un proyecto de carácter privado las noticias a las que se puede acceder se limitan a las impartidas por el Ministerio de Obras Públicas y las asociaciones involucradas.



Figura 1.35: Estado actual del exterior de la vivienda después de su intervención.

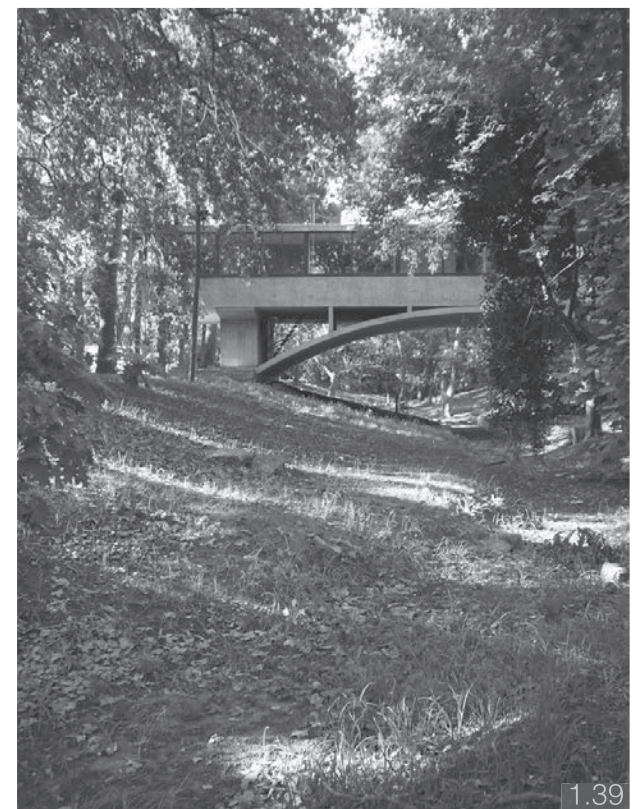
Fuente: Ministerio de Cultura, Argentina (2023).
Extraído de: <https://www.argentina.gob.ar/>

Figura 1.36: Estado actual del exterior de la vivienda después de su intervención.

Fuente: Dejtjar, F (2023). Extraído de: archdaily.cl



1.36



En concordancia con el Ministerio de Cultura de Argentina, actualmente la obra se encuentra ya restaurada e inaugurada, además ganó el Premio Gubbio 2023 Sección América Latina y Caribe, el mismo que reconoce los proyectos y avances en la protección, conservación y gestión del patrimonio histórico. En lo que a esta investigación concierne se ha de enfatizar que esta intervención refleja la latente preocupación que existe en Latinoamérica por el recupero de los bienes patrimoniales de carácter moderno que constantemente se exponen a diferentes peligros a causa de su desvalorización.



Figura 1.37: Estado actual del exterior de la vivienda

Fuente: Ministerio de Cultura, Argentina (2023).
Extraído de: <https://www.argentina.gob.ar/>

Figura 1.38: Detalle de la recuperación del exterior de la vivienda

Fuente: Ministerio de Cultura, Argentina (2023).
Extraído de: <https://www.argentina.gob.ar/>

Figura 1.39: Vista exterior de la vivienda

Fuente: Ministerio de Cultura, Argentina (2023).
Extraído de: <https://www.argentina.gob.ar/>

Figura 1.40: Trabajos de recuperación al interior de la vivienda

Fuente: Baldo (2023). Diario Clarin

Figura 1.41: Imagen original del interior de la vivienda

Fuente: Maiztegui, B (2019). Archdaily en español.





1.4 Valores de la arquitectura del Patrimonio Moderno.

“¿Se puede tratar el patrimonio arquitectónico moderno del mismo modo y con las mismas técnicas básicas que el antiguo o el medieval? En el marco de los congresos, debates y artículos a menudo ha surgido la pregunta sobre la idiosincrasia propia del patrimonio arquitectónico moderno con respecto al patrimonio anterior. Esto ha llevado a una confusión entre los “valores” del patrimonio del Movimiento Moderno, que son propios e intransferibles, y su condición misma como patrimonio es idéntica por definición a la de cualquier otro tipo de patrimonio” Rivera (2012, p.226)

Rivera (cit Op.) hace un análisis sobre ciertas afirmaciones que parecerían a simple vista situar al patrimonio moderno en una categoría diferente, donde expone que la mayoría son simplemente percepciones parciales o sin fundamentos:

En cuanto a la documentación: *“mejor documentado (planos originales, fotografías, dibujos, entrevistas), contacto directo o indirecto con sus creadores, colaboradores y clientes”.* Ciertamente, y además una afirmación muy relevante, pero *“no afecta tanto a la condición de patrimonio arquitectónico moderno como a las facilidades que el restaurador tiene a su disposición”.*

En cuanto a la función: La mayoría de obras de la modernidad funcionan de manera íntegra, no son concebidas por partes, todo en el proyecto se relaciona (desde el exterior hacia el interior y las configuraciones de los espacios se relacionan entre sí).

“Habría mucho que debatir respecto a este contenido... esta línea de pensamiento actúa eficazmente como defensa a la recuperación de la disposición original de los edificios... No obstante, tampoco encontramos un carácter distintivo con respecto a otro tipo de edificios”

En cuanto a la técnica constructiva: esta arquitectura responde a problemas propios que se relacionan a la forma de sus volúmenes.

“La construcción en sí misma... Es un valor positivo... no se esconde, sino que se evidencia, no se utiliza como base, sino que dicta la forma... Este es un punto que igualmente habría que matizar, pero que no es difícil de aceptar: la cuestión es si es suficientemente profundo como para crear una categoría aparte dentro del conjunto del patrimonio”,

Figura 1.42: Estado actual del interior de la vivienda

Fuente: Ministerio de Cultura, Argentina (2023).

Figura 1.43: Estado original del interior de la vivienda durante los trabajos de intervención.

Fuente: Ministerio de Cultura, Argentina (2023).

Figura 1.44: Detalle de la estufa original que se conserva.

Fuente: Ministerio de Cultura, Argentina (2023).

Sistema de instalaciones obsoletas: necesita un tratamiento cuidadoso si se requiere mantener la integridad de los elementos.

“Aquí, sin embargo, encontramos un error de perspectiva. Los castillos medievales tenían también su propio sistema rudimentario de instalaciones y una serie de elementos auxiliares que hemos abandonado hace tiempo y sin los cuales no es posible comprenderlos

del todo. La diferencia estriba en que la imagen que queremos conservar de los castillos tiene mucho que ver con el romanticismo de la ruina, y en el caso de la arquitectura moderna ocurre justamente lo contrario”.

Monumentalidad: nunca quiso llegar a este estado, su justificación era netamente social y funcional. *“Esas afirmaciones no se sostienen más que de forma parcial... (por ejemplo, en la arquitectura de Mies van der Rohe ni siquiera son ciertas) ... Por otra parte, conservamos una cantidad inmensa de edificios de otras épocas históricas que fueron siempre puramente funcionales o bien fueron diseñados para ser efímeros”*

Si se piensa en América Latina, Fernández (2021, p.168) analiza la relación modernidad/ sociedad en este contexto y justamente menciona como ejemplo a los dos proyectos de Le Corbusier situados al sur: *“la casa de verano del aristócrata terrateniente chileno Matías Errázuriz y la casa consultorio del médico argentino Pedro Curuchet... este esbozo pretende considerar ese par de ejemplos no tanto desde sus especificidad arquitectónica y el rol que juegan en la trayectoria del proyectista, sino más bien desde la mentalidad y las actitudes de los clientes, en tanto referentes de dicha sociedad más o menos abierta a las novedades de la cultura moderna”* ambos casos, no son precisamente proyectos de carácter social, al contrario.

Se agregará una más: **La Universalidad**

En la sociología, según Briceño, la palabra modernidad es entendida en dos dimensiones: *“una época delimitada que corresponde con varios siglos de la historia de Europa. Y, por otro lado, un tipo de organización social, económica y política, cuyos rasgos aparecieron y se consolidaron en este periodo de la historia europea y que, con los años y la elaboración política, se convirtieron en una propuesta de modelo universal para el cambio social”* (2020, p. 28) en este caso si quisiéramos ubicar a la arquitectura moderna como un fenómeno social, la misa respondería a la segunda dimensión.

En este punto y con la ayuda de Briceño (Op. cit, p. 27) se ha de separar dos conceptos que permitan entender aún mejor los procesos *“si uno piensa en el campo y en las transformaciones vividas por los campesinos de las montañas andinas de Ecuador, Colombia o Venezuela: en las poblaciones indígenas de la selva del Peten en Guatemala o de Oaxaca en México; en los pescadores de la Fortaleza de Brasil o de Barranquilla en Colombia... uno puede constatar que en América Latina ha existido un proceso de modernización, pero no necesariamente hay modernidad”* (en términos sociológicos) el autor deja claro que habla de la modernidad como una realidad y de modernización como un proceso, donde ambos conceptos se han confundido en el pensamiento social.

Sin embargo, no es relevante para esta investigación definir qué es modernidad, para los fines que le corresponden cuando se hable de modernidad se entenderá por arquitectura moderna y los procesos que de esta se desprenden. Pero si será importante diferenciarla de la modernidad historiográfica y entendiendo que es parte de un cambio social, político y de desarrollo social por que involucra al usuario, y desarrollo científico por que se habla de nuevas tecnologías. El aporte de la sociología como estudio de los fenómenos relacionados con el humano permitirán comprender cómo, de manera general, se percibe la modernidad en el común de los usuarios.

En términos de historia de la arquitectura Fernández (2021, p. 173) también hace referencia a este hecho agregando que: *“la modernidad, en tanto concepto de episteme occidental y ligado, como estrato cultural, a los procesos de la modernización socioeconómica y política originados como fenómenos asociables a la instauración del capitalismo industrial, no puede ser estudiada en América Latina sino como una construcción teórica exógena, algo que, por fuera de su efectividad o pertinencia en la producción de nueva cultura, tuvo un origen ajeno y lejano”*.

De acuerdo con el autor, es innegable la herencia europea en la modernidad entendida bajo estos conceptos, sin embargo, varios autores afirman que también es indiscutible que, al llegar a América Latina, ésta se ve obligada a nutrirse de distintos recursos, realidades y contextos, por lo que se ve obligada a reinventarse de manera autónoma.

Por ejemplo, Esteban Maluenda afirma que *“durante muchos años la historia de la arquitectura moderna fue la que construyó la historiografía “canónica” escrita desde Europa y los Estados Unidos de América”* (2017, p.46) La autora menciona como en libros como *“The International Style”* de Hitchcock y Johnson no se mencionaban protagonistas latinoamericanos, más adelante para 1932 Sartoris publicaría *“Gli elementi dell’architettura funzionale”* donde se expandiría a mencionar por primera vez países como Persia, Japón y Brasil, después en una nueva edición agregaría Argentina y Uruguay y ya para 1941 en una tercera edición hablaría sobre Chile, Cuba, México y Venezuela, exponiendo la producción en el sur del continente que se había invisibilizado.

La autora también destaca cómo otro de los importantes historiadores como Pevsner a pesar de este avance, en 1950 lanza la primera edición en español de su libro *“Pioneers”* en Argentina y no había mencionado sobre la producción latinoamericana; sin embargo, en 1942 en otro de sus textos *“An Outline of European Architecture”* el autor arremete contra la modernidad brasileña y la tilda de frívola, culpando a Le Corbusier de su *“irracionalidad”* con severas críticas hacia él y sus discípulos en este país, considerando a la arquitectura moderna latinoamericana netamente como una derivación del movimiento europeo.

De la misma manera, menciona que Giedion considera dentro de su narrativa a Brasil y habla sobre el Ministerio de Educación y Salud y los “jóvenes” arquitectos brasileños quienes estaban encargados del proyecto. Hasta entonces se venía haciendo un esfuerzo por mencionar a Brasil en las reediciones de los primeros textos. No es sino hasta la aparición de Zevi, que hace una mínima referencia a la arquitectura de Latinoamérica refiriéndose de nuevo, a Brasil y una vez más sobre el Ministerio de Educación y Salud, más adelante mencionará a México y luego ampliará sus estudios a más países presentado la modernidad como una extensión de Europa

Para 1955 surge el primer cambio con la visita de Hitchcock a América Latina para la exposición del MoMA y se verá reflejado en su publicación “Latin American architecture since 1945” donde se habla por primera vez y de manera relevante sobre la modernidad en el sur. Otro gran aporte surge con Benevolo quien en 1960 ya hace referencia a la arquitectura brasileña como un resultado propio e independiente, más adelante Frampton continúa la labor hablando sobre la influencia LeCorbisierana en el sur hasta incluso califica a Niemeyer como un “genio”.

Así mismo, Curtis en la tercera edición de su libro “Modern Architecture since 1900” se dedica más a la producción mexicana que a la brasileña, sobre todo porque para 1980 Luis Barragán había ganado un Pritzker. Por su parte Montaner será el primer autor que se permita intentar una visión más regional, pero continúa afirmando que lo más importante era la influencia de Le Corbusier y a la par Frampton reaparece en 1985 con su regionalismo crítico donde intenta alcanzar una visión sobre la construcción de la modernidad como identidad cultural. (cit. Op, 2017)

En definitiva Esteban Maluenda afirma que *“un primer momento, en la década de 1950 en el que se comienza a incluir unas primeras afirmaciones casi siempre reducidas al círculo brasileño, que domina el panorama y eclipsa al resto de países; un segundo momento, que abarca desde principios de los años 1980 hasta casi la actualidad, en el que los historiadores y críticos miraron hacia el continente con un enfoque más abierto, que incluía muchas otras nacionalidades y que, incluso, proponía vistas más globales de la región”*. (2017, p.46) Y este hecho no es menos relevante ya que hasta antes de los años 50´ ya existían grandes ejemplos de Modernidad en América Latina, inclusive diseñados por arquitectos renombrados de manera internacional como el mismo Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Marcel Breuer, entre otros.

En relación, Fernandez (2021, p. 168) hace referencia en cuanto a los proyectos de Le Corbusier y su influencia en el sur: conferencias, viajes, bocetos, la Casa Curuchet y particularmente a la proyección de la Mansión Errazuriz (en Chile), entre otras... luego de esta última mencionada, da un giro a su pensamiento sobre las casas adquiriendo un interés por materiales vernáculos y regionales a lo que en sus palabras *“autores como Frampton van a identificar con los gérmenes*

de la ulterior fase brutalista”, así que a pesar de que el proyecto no haya servido para el cliente sí que sirvió para una reflexión del proyectista y en este sentido podría decirse que el contexto de América Latina contribuyó en la evolución proyectual de Le Corbusier.

Ahora, ¿Cómo aproximarse a entender el fenómeno de la llegada de la modernidad en América Latina? Waisman propone al regionalismo *“como una alternativa válida para desprenderse de las corrientes internacionales”*⁴¹, en este sentido, uno de los autores que estudia este “regionalismo” es Kenneth Frampton quien mediante su publicación de la “Historia de la crítica de la arquitectura” intenta generar una visión hacia América Latina, quizá menos eurocentrista, pero si de manera superficial, pues su estudio no se centra en la producción latinoamericana, el autor propone un nuevo término que sirve como base para repensar, replantear y cuestionarse algunos hechos en particular y plantea el término “regionalismo crítico” de la siguiente manera: *“El término “regionalismo crítico” no pretende denotar la tradición vernácula tal como se produjo espontáneamente por la interacción combinada del clima, la cultura, el mito y la artesanía, sino más bien identificar esas “escuelas” regionales relativamente recientes cuyo propósito primordial consistió en ser el reflejo y estar al servicio de las limitadas áreas en las que estaban radicadas”* y entre los factores que lo promovieron esta *“una aspiración a alguna forma de independencia cultural, económica y política”* Frampton (2005, p. 318)

Frampton describe como ejemplos las obras de Álvaro Siza en Oporto, Raimund Abaham en New York o Luis Barragán en México, haciendo hincapié en cómo los proyectos se desenvuelven de manera topográfica que responden al paisaje urbano en el que se localizan, de manera que únicamente se entienden desde y hacia e lugar en donde se emplazan. También, son obras que insisten en la materialidad de sus obras además de la vegetación y cuerpos de agua existentes en el paisaje. Así nombra a varios representantes del regionalismo en America: Oscar Niemeyer en Brasil, Amancio Williams y Clorindo Testa en Argentina, Carlos Villanueva en Venezuela, entre otros. Sobre todo, su estudio describe de qué manera la cultura moderna se funde con la tradición local.

Tras varios ejemplos el autor concluye con una serie de hechos que se destacan en la producción local y menciona que: *“el regionalismo crítico se manifiesta como una arquitectura conscientemente delimitada, una arquitectura que más que hacer hincapié en el edificio como objeto aislado, pone el acento en el territorio que ha de establecer la construcción levantada en el emplazamiento... es regional en la medida en que resalta invariablemente ciertos valores específicos del lugar... aunque es contrario a la simulación sentimental de la tradición vernácula local, el regionalismo crítico insertara, en ciertos casos, elementos vernáculos reinterpretados con episodios disyuntivos dentro de la totalidad... en otras palabras, se esforzará por cultivar una cultura contemporánea orientada al lugar, sin llegar a hacerla excesivamente hermética, ni en el plano de las referencias formales ni en el de la tecnología. A este respecto, tiende hacia la*

⁴¹ Citado de: Noelle, L. (2021, p. 37). Marina Waisman y “Las historias particulares”. FLACSO Ecuador. Seminario de Arquitectura Latinoamericana (17)

paradójica creación de una “cultura mundial” de base regional...” Frampton (2005, p. 332). De esta manera, nos obliga a repensar sobre el desarrollo profesional los personajes relevantes dentro de la historia de la arquitectura latinoamericana en un sentido local (territorial), pese a formarse en el exterior.

Si bien es cierto, nadie ha prohibido o imposibilitado que América Latina cuente su historia, pero es indudable que ha existido un sesgo hacia una visión siempre externa y prioritariamente eurocéntrica que nos intima a pensar que somos un anexo y la continuación de una historia que no nos pertenece; más allá de los resultados obtenidos tras la práctica de las “herencias” (por que es innegable que ha existido una colonización, influencia, legados y anterioridad) lo que verdaderamente importa como América Latina es rever la historia con una introspección que permita valorar **nuestra realidad** como la construcción de una identidad cultural, como indica Lara (2022): *“superar siglos de eurocentrismo requerirá un gran esfuerzo, pero tenemos esa responsabilidad: mirar el entorno construido de las **Américas con nuestras propias lentes analíticas**”*.⁴²

No cabe duda de la calidad del conocimiento impartido por Europa y Norteamérica, sobre todo en el tema que aquí compete: la arquitectura moderna. En este contexto, Arango (2017, p. 83) también concuerda que *“para explicar la arquitectura latinoamericana moderna o de pasados más remotos, generalmente se dice que se origina en otra parte y que aquí solo se adoptó o adaptó. Esta recurrente interpretación, que consideramos incorrecta, mostraría la incapacidad latinoamericana para la innovación, la continuidad de una dependencia colonial en la cultura, y en última instancia, una especie de complejo de inferioridad”*.

Y es que de este modo se desacreditaría el aporte científico y cultural a las producciones locales, como por ejemplo: en México, la obra de Barragán y O’Gorman; en Brasil las obras de Niemeyer; en Colombia las obras de Salmons; en Argentina las obras de Acosta y acercándonos a nuestro contexto; en Ecuador, la innegable producción de Gilberto Gatto Sobral, Sixto Durán Ballén y otros/as grandes autores/as. Negar su capacidad al construir una arquitectura de calidad que corresponde a los contextos en los que se emplaza, con los materiales disponibles, aplicando y desarrollando las técnicas aprendidas (sin importar de donde hayan sido heredadas) es invisibilizar un proceso arquitectónico del que hemos sido testigos y ha contribuido a la construcción de nuestras ciudades y una identidad cultural más allá de un enfoque netamente formal.

Es así como se revela uno de los valores más importantes de nuestra modernidad que es intrínseco a sus valores históricos y culturales, que está íntimamente ligado y de hecho potencializa sus valores formales, materiales y científicos y se trata de la UNIVERSALIDAD, una universalidad entendida, lejos de ser un modelo a seguir, como el desarrollo individual, local y cultural de una arquitectura global.

⁴² Cita original: “To overcome centuries of Eurocentrism will require a tremendous effort, but we nonetheless have such responsibility: to look at the built environment of the Americas with our own analectic lenses” Lara (2017, p. 40)

La modernidad como patrimonio en el Ecuador

02

2.1 Preámbulo de la Arquitectura Moderna en el Ecuador

Antes de comenzar, es importante mencionar que si el relevamiento de la información sobre el patrimonio moderno de América Latina ha resultado complejo, la búsqueda de información sobre el territorio ecuatoriano lo fue aún más, principalmente debido a que este tema de estudio ha tomado interés no antes de las últimas décadas, dicha relevancia se ha reflejado en estudios que se ocupan por reconocer los valores arquitectónicos de esta arquitectura mas no sus valores como patrimonio nacional.

Viajando hacia los primeros inicios de los aires modernos en el país podríamos ubicarnos en el comienzo del siglo XX donde para Prieto (2021, p.2) existen dos grandes eventos que merecen ser registrados; *“el primero, fue la llegada del ferrocarril a Quito el 25 de junio de 1908, este suceso ayudó a que se comunicaran los dos polos de economía nacional más importantes hasta la época, Quito y Guayaquil”*, este hecho vino acompañado de un importante desarrollo vial e industrial. Por otra parte; *“el segundo suceso fue la exposición nacional celebrada el 10 de agosto de 1909, para este evento cultural y científico, el presidente Gral. Eloy Alfaro, dispuso la construcción de un edificio que acoja dicho evento denominado el Palacio de la Exposición”* y fue *“el primer edificio que experimentó una aleación entre el hormigón y el hierro”* dentro del país. Dicho evento además sirvió para un gran intercambio de conocimientos tecnológicos que se venían realizando en Europa y el resto de América Latina.

Si bien esta antesala ayuda a ubicar al lector en tiempo y espacio, hemos de avanzar un par de décadas en relación a lo que se ha venido revisando en capítulos anteriores, puesto a que la modernidad, entendida desde la arquitectura llega a los países latinoamericanos en vías de desarrollo en un contexto distinto a los países más desarrollados. Al respecto, Compte (2018, p. 1355) asegura que *“la introducción de la Arquitectura Moderna en los países latinoamericanos siguió procesos diferentes. Si bien se da una emergencia casi general en la década de 1930... ciertas condiciones locales determinaron que su desarrollo y aceptación fueran variando en función de las condiciones económicas locales, la fuerza de la tradición clásica, la apertura por parte de la academia, el desarrollo tecnológico, los contactos internacionales, entre otros factores”*

Por su parte, Rivera (2021, p. 27) aclara que en *“referencia a la arquitectura moderna de Ecuador, y como se dio su llegada al país. Hay que tener en cuenta cuatro momentos clave que propiciaron las condiciones para su desarrollo: el primero de ellos se da en 1939 con el arribo del arquitecto de origen checo Karl Kohn, considerado uno de los pioneros de la arquitectura moderna ecuatoriana; el segundo aspecto es la inauguración en el año de 1939 del edificio del Palacio del Comercio; el tercer elemento a considerar es la conferencia del arquitecto Armando Acosta, Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Uruguay; y finalmente,*

la llegada al país de los arquitectos uruguayos Guillermo Jones Odriozola y Gilberto Gatto Sobral". Jones Odriozola llega al país con el la petición de desarrollar el primer Plan Regulador de Quito con aprendizajes de los planes de Le Corbusier para Buenos Aires y Montevideo, en concordancia con Rivera (2002, p. 2), así pues en su diseño "propone una zonificación de actividades claramente racionalista, desarrollando la ciudad a partir de células urbanas, vinculadas entre sí por un sistema de avenidas, de parques y "avenidas parque" que permitirán crear dicha red vial y recorrer el perímetro de la urbe, "por una senda de circunvalación que irá ofreciendo los espectáculos más variados, pintorescos e interesantes"

Es así como el Ecuador recibe a la modernidad, donde a manera general, cómo se ha mencionado, también llegan arquitectos extranjeros "huyendo" de la crisis política y social que vivía Europa, pero también por las oportunidades y las necesidades urbanísticas que tenía el país en la década de los años treinta. Es decir, la arquitectura moderna inicia sus pasos en un ámbito urbano con los primeros planes de regulación de las grandes ciudades y más adelante con el diseño y construcción de edificios estatales por una serie de acontecimientos que contribuyen al ámbito de la construcción.

Varios autores se refieren a este inicio marcado por la inmigración de un diverso grupo profesionales, por ejemplo; Saraguro (2019, p.15) menciona que: *"migrarán al Ecuador, por situaciones de persecución y guerra, arquitectos como Otto Glass, Giovanni Rotta, Oskar Etwanick, Edwin Adler, Karl Kohn, entre otros, quienes, dadas las transformaciones arquitectónicas acontecidas en Europa, llegarán con la tendencia de una nueva manera de entender y hacer arquitectura, y que marcará una ruptura hacia las formas tradicionales"*.

De la misma manera Rodas (2016, p. 89) asienta que: *"algunos hechos marcan la difusión de los principios del Movimiento Moderno en el Ecuador, especialmente en la ciudad de Quito, entre ellos se puede señalar la llegada de algunos arquitectos extranjeros. Es el caso del uruguayo Guillermo Jones Odriozola, contratado para la elaboración del Plan Regulador de la ciudad de Quito, junto a él, sus compatriotas Gilberto Gatto Sobral, Jorge Bonino, Altamirano y Villegas"*

O Luna (2019, p.22) cuando menciona que *"la presencia del Movimiento Moderno en Quito supuso un proceso de transformación paulatina de la escena arquitectónica historicista que venía caracterizando a esta ciudad patrimonial. En este proceso se involucraron personajes relevantes como Guillermo Jones Odriozola, Gilberto Gatto Sobral, Guillermo Bonino y Alfredo Altamirano (Uruguay), Otto Glass y Karl Kohn (República Checa), Oscar Etwanik (Austria), Giovanni Rotta (Italia), Sixto Durán Ballén, Jaime Dávalos, Mario Arias, Oswaldo de la Torre, Milton Barragán (Ecuador), entre otros. Esta generación de arquitectos modernos dejó un interesante legado en la capital ecuatoriana, insertando nuevos códigos tipológicos y morfológicos en la escena*

local.” Y en este punto es importante destacar a Sixto Duran Ballén, arquitecto guayaquileño, graduado en Columbia University en 1945, que en palabras de Mogrovejo (2008, p. 26) será uno de los primeros ecuatorianos en promover grandes ejemplares de la arquitectura moderna en el país de la mano de varios colegas en su misma situación.

Conocer de que lugares del mundo provienen tanto los extranjeros como los estudios de los arquitectos nacionales permite entender de donde proviene la herencia de nuestra arquitectura, la misma que también se verá reflejada en las escuelas de arquitectura del país, es por eso que para una mejor comprensión, es necesario ubicar al Ecuador dentro del contexto académico, y se ha considerar que antes de la década de los años treinta, la práctica de la arquitectura estaba ejercida por ingenieros, en concordancia con Saraguro (2019) la arquitectura se impartía como una materia de orden cultural dentro de la academia de bellas artes de Quito y no es sino hasta 1933 que se funda la primera Escuela Arquitectura se funda dentro de la Facultad de Ciencias Matemáticas y Físicas de la Universidad de Guayaquil como continuación del curso de arquitectura que había iniciado Francesco Maccaferri en 1929 dentro de la misma universidad como menciona Duran (2015)

De la misma manera, años más tarde, Rodas (2016) afirma que *“ante la necesidad de profesionales en arquitectura y gracias al apoyo de Gatto Sobral en 1946 se abre en la Universidad Central de Quito, la primera Escuela de Arquitectura del Ecuador; el pênsum de la escuela será concebido tomando como modelo el de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, que a su vez se encontraba fuertemente influenciada por los principios de la Bauhaus y los fundamentos del movimiento moderno”*.

Y no es sino hasta que *“el 6 de octubre de 1959, el consejo Universitario de a Universidad Central del Ecuador dispuso la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, con lo que la enseñanza de la arquitectura en Quito alcanzó una completa autonomía respecto a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, a la que había estado adscrita la escuela de Arquitectura desde su fundación”* Ordoñez (2017, p. 99). Entonces se puede afirmar que la llegada de estos personajes sin duda influyo de manera directa para la creación de las primeras escuelas de arquitectura en el país y junto a ellas el legado de las primeras generaciones de arquitectos locales.

De hecho, Monard (2015, p. 52) lo explica mejor reconociendo que si en las décadas de los años treinta y cuarenta el conocimiento técnico llego con profesionales extranjeros que se radicaron temporal o definitivamente en el Ecuador, *“a finales de los cincuenta el conocimiento llego y se aplicó por jóvenes ecuatorianos formados y profesionalizados en el exterior. La mayoría ejerció la docencia universitaria. Esto llevó a una revalorización de lo propio, “son nuestros profesionales”; pero al mismo tiempo, al re – conocimiento del valor de lo “extranjero”;*

eran profesionales formados “afuera”, materiales producidos en el exterior y formas que «allá» eran las «apropiadas». En este sentido, continuaba la mirada periferia – centro, existente desde la colonia, solo que el centro, en relación a lo moderno y civilizado, ya no era Europa, sino Estados Unidos”.

Ahora bien, la mayor parte de la documentación y el estudio de la arquitectura patrimonial en el Ecuador se centra en la época colonial y republicana, en palabras de Compte (2007, p. 83) *“La historiografía sobre la arquitectura moderna en el Ecuador es escasa y la que existe, poco difundida. Hay abundante investigación sobre lo colonial, principalmente quiteño, que ha orientado la discusión sobre la arquitectura nacional desde finales del siglo XIX hasta el presente, sin embargo, es poco lo que conoce sobre la Arquitectura Moderna del país”.*

Este hecho sin duda se debe a la falta de apropiación, valoración y reconocimiento de la modernidad como se ha visto en el capítulo anterior, por ello Compte (2018, p. 1352) también menciona que: *“para muchos historiadores que han centrado su trabajo en Quito, la arquitectura y la investigación histórica del Ecuador surge y se agota en la capital, ya que consideran que lo que sucede en el resto del país es marginal o anecdótico”.* Si bien es cierto, al momento de registrar la información existente con más facilidad se encontrarán análisis sobre la obra moderna producida en la capital, sin embargo, este vacío ha sido foco de muchos/as investigadores/as que de la mano de la academia en la actualidad han escrito sobre la producción arquitectónica de otras ciudades como Guayaquil, Cuenca, Manta, Loja, Azogues, entre otras.

Sumando a lo anterior, Rosero (2021) afirma que de manera general *“dentro de la cultura colectiva de los ciudadanos en el Ecuador, el concepto de patrimonio se asocia con cascos históricos y los estilos ecléctico – historicistas que estos contienen. Sin embargo, desde una serie de esferas especializadas, hace varios años se ha empezado a recobrar el espíritu de lo que ha sido la arquitectura moderna en la configuración de nuestras ciudades y en la identidad de nuestra arquitectura. Cada vez hay más investigaciones que aspiran a recuperar un movimiento moderno muchas veces abandonado y en estado decadente por la falta de conocimiento historiográfico de esta arquitectura”.*

Es importante reconocer que en el Ecuador, Quito es la primera ciudad en incluir a su centro histórico como Patrimonio Mundial de la Humanidad el 8 de septiembre de 1978, además de ser la capital del país y por ello el núcleo político, administrativo, legislativo y cultural del país. Quizá debido a estas particularidades los estudios sobre estos temas se han enfocado mayoritariamente en esta ciudad aunque como hemos revisado no fue la única ciudad en promover la arquitectura moderna y dichas singularidades no deben invisibilizar la producción arquitectónica en el resto de la nación.

Por ejemplo, Compte (2020, p.100) menciona que de hecho las primeras investigaciones publicadas sobre la Arquitectura moderna en Guayaquil, la ciudad con más habitantes del Ecuador, son tesis de grado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Guayaquil y abarcan temas como *“Arquitectura Guayaquil 1930 - 1960”* en 1980 o *“los arquitectos del movimiento moderno. Guayaquil 1940 - 1970”* en 1991. Así también señala que en 1986 *“se creó el Programa de Investigación en Historia de la Arquitectura y la Ciudad (PROHA) en la universidad de Santiago de Guayaquil con el propósito de investigar sobre el patrimonio arquitectónico de la ciudad y sus características” Op. cit.*

De esta manera el autor expone dos hechos importantes: la participación de arquitectos modernos en la ciudad y que ya para finales del siglo XX, de manera local, existía una preocupación por el estudio y la documentación de su patrimonio arquitectónico. Cabe recalcar una de las principales diferencias es la localización de estas grandes ciudades y la forma de vida de sus ciudadanos, por un lado la capital, Quito, una ciudad que aún conserva gran parte de su centro histórico hasta la actualidad y que para aquel entonces vivía todavía una sociedad conservadora, y por otro lado guayaquil, una ciudad portuaria con una sociedad más progresista, la cual a causa de un de los sismo histórico del país en 1942, sufrió varios daños.

Otra de las ciudades que también posee grandes ejemplos de la modernidad en el país es Cuenca (sobre la cual se amplía en el siguiente apartado), que para Mogrovejo (2008) debido a la fuerte identidad colonial que posee es un caso similar al de la capital, aunque quizá a menor escala y tal vez aún no tan estudiada. En este sentido, también existen investigaciones que han procurado destacar y documentar algunas de las obras mas importantes para la ciudad así como también la participación de organizaciones tanto públicas como las universidades así como también privadas como el DOCOMOMO; que tienen como principal objetivo difundir estas obras significativas, un claro ejemplo es el edificio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca, catalogada por el DOCOMOMO y el departamento de Áreas Históricas el Municipio de Cuenca como patrimonio moderno del Ecuador y que además del reconocimiento formal es considerada como uno de los mejores ejemplos de la modernidad en el país.

Uno de los hechos particulares sobre la producción arquitectónica de esta ciudad es que *“en el año de 1937 se construye en cuenca una muy singular edificación de rasgos modernos, propiedad del Sr. José Eljuri uno de los primeros personajes representante de lo que sería la nueva burguesía cuencana que, dedicada al comercio y la importación, determinaría nuevos rumbos para la economía... Este hecho anticipa cambios importantes en la historia de la ciudad, los que se concretaran posteriormente en el año de 1947 cuando la municipalidad contrata los servicios profesionales de Gilberto Gatto Sobral para la elaboración del Plan Regulador de la Ciudad”* Mogrovejo (2008, p. 37)

Asimismo, un caso muy similar es el caso de Loja donde de acuerdo a Prieto (2021, p.1) *“el inicio del movimiento moderno en la ciudad... se da entre los años 60 a 80, y se desarrolló gracias a algunos acontecimientos importantes que ayudaron a su implementación en la ciudad. Entre estos:... el Plan Regulador diseñado por el arquitecto Gilberto Gatto Sobral, presentado en los años 60”*. En palabras del autor, otro de los acontecimientos que incentivarían la llegada de la modernidad a la ciudad fue el regreso de los profesionales locales que habían realizado sus estudios en las escuelas de arquitectura que se habían creado en el país.

Como se puede entender, este esquema se repetirá en varias ciudades del país, donde la modernidad local parte desde la necesidad de desarrollo urbanístico y de manera pública antes que privada, así las ciudades adaptan nuevas políticas de desarrollo entre las cuales se presenta la oportunidad de construir edificios de carácter público y gubernamentales mediante las nuevas técnicas y conocimientos adquiridos a través de esta fuerte influencia extranjera que a su vez sirvió como fuerza motriz para la creación de las escuelas de arquitectura del país que, a su vez, más adelante conformarían las Facultades de Arquitectura de las distintas Universidades y con esto infundir sus estudios en el aprendizaje local.

Ahora bien, ya en este contexto, se ha de considerar uno de los principales acontecimientos, y quizá más importantes, que desencadena la modernidad en el Ecuador: el nombramiento del país como sede para la Undécima Conferencia Interamericana de Cancilleres en la década de los años cincuenta que en palabras de Rodas (2016, p. 90) *“posibilita la construcción de grandes edificios bajo los preceptos de la modernidad en el Ecuador”* y como Ordoñez (2017, p. 99) lo afirma: *“El programa constructivo desarrollado a fines de los años 1950, con motivo de la XI Conferencia Interamericana de Cancilleres, puso en evidencia el ascenso de una joven generación de arquitectos ecuatorianos formados en las aulas de la Escuela de Arquitectura, cuya actividad profesional difundió y legitimó la arquitectura moderna en la ciudad”*.

Dentro del entorno en el que se realiza la XI Conferencia interamericana de Cancilleres, Monard (2015, p. 28) hace énfasis en que *“el contexto político es fundamental en este recuento ya que determina las relaciones arquitectura – identidad– memoria”* y se refiere a las miradas que gobernaban el país en este periodo (1954 - 1960) de construcción de equipamiento para la conferencia: por un lado con tendencia izquierdista y un mandato polista de José María Velasco Ibarra de 1952 a 1956 y el mandato más conservador y de derecha de Camilo Ponce Enríquez desde 1956 a 1960, lo que la autora revela en este punto es que durante este período *“pesan las relaciones de parentesco y de pertenencia a grupos sociales y económicos que aunque no coincidan en sus discursos políticos tienen como punto de coincidencia el eliminar la posibilidad del acceso al poder de otros grupos sociales”* Op. cit (p. 28) entonces, se puede decir que para ese entonces, en términos decisivos, prevalecían los intereses personales por encima de los colectivos.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos, dicho evento nunca logró concretarse por diferentes razones, entre ellas Monard (2015, p. 29) afirma que fue suspendida por dos ocasiones: *“la primera por pedido del Ecuador, para terminar la construcción de la infraestructura, por lo que fue diferida a enero de 1960. La segunda, que significó la cancelación definitiva, fue resuelta por la secretaria general Interamericana ante las diferencias de intereses de los países miembros en la conformación de la agenda”*.

Tras lo que significó la preparación e inversión de fondos para un proyecto que no pudo culminarse, la ciudadanía se ve envuelta en dos sentimientos menciona Op. cit (p. 29): *“la decepción porque, la idea de mostrar el centro histórico de aire colonial y la moderna zona norte se publicito como un detonante de una actividad turística que mejoraría la cálida de vida de los habitantes de acuerdo a su rentabilidad, ya que para ese entonces la inversión equivalía aproximadamente a 9 millones de dólares, una cantidad exorbitante”*.

Para este momento, el Ecuador atravesaba un contexto social importante: la Guerra de 1941 contra Perú, donde perdió gran parte de su territorio (cerca de catorce mil kilómetros cuadrados) y en este marco Benjamín Carrión decide fundar de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, recalcando que el país podría no ser una potencia militar, pero si una potencia cultural. Entonces la conferencia, significaría cómo el país se podría mostrar al mundo y tras su cancelación las ilusiones se terminaron, dejando únicamente una deuda, aunque esto no influyó en recortes presupuestarios de salud, educación y servicios públicos.

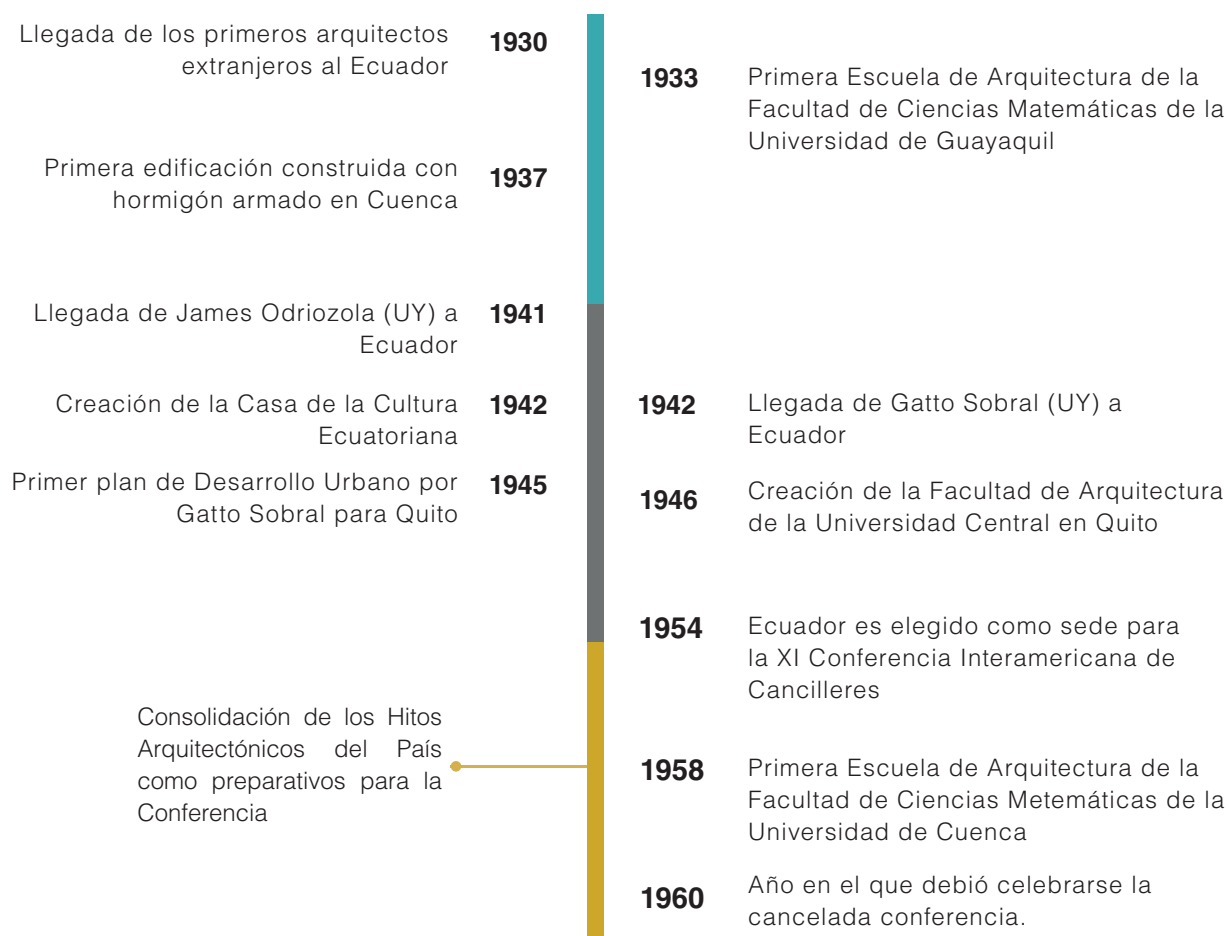
Sumando a lo anterior, Monard (2015, p. 36) menciona que *“el consuelo colectivo se expresó con la aceptación de que para la ciudad quedaba un nuevo y moderno equipamiento de las instituciones del Estado y de turismo; de no haber existido el pretexto de la conferencia, nadie los hubiese construido; y que, sobre todo, había que entender la transformación urbana como el detonante para el crecimiento y desarrollo”*.

Entre las obras que se construyeron en el periodo de 1954 - 1960 están: el Palacio Legislativo (Alfredo León 1956 - 1960), la ampliación del Ministerio de Relaciones Exteriores (Milton Barragán Dumet 1958), la remodelación del Palacio de Gobierno (Ethiel Arias 1956 -1960), la Caja del Seguro (1957 - 1960), la residencia Universitaria de la Universidad Católica de Quito (Arquin 1954 - 1957), la residencia universitaria de la Universidad Central del Ecuador (Mario Salazar Arias 1958), Hotel Quito (Charles F. McKirahan 1960).

Monard intenta encadenar estos hechos al desarrollo del Plan Regulador de la ciudad, es decir, si los dos proyectos se contemplaban entre sí, y afirma que *“la evidencia hasta ahora encontrada, apunta a que no hubo un plan urbano previo, más bien, la Comisión de Construcciones trató, sobre la marcha, de relacionar las nuevas edificaciones con otras modernas que se ejecutaban*

al mismo tiempo como: el edificio matriz de la Caja del Seguro, la Cruz Roja Ecuatoriana, La Facultad de Ciencias Médicas; la Embajada de los Estados Unidos; el Colegio San Gabriel; el Colegio Nacional 24 de Mayo, la Plaza de Toros Quito” (2015, p. 54).

Hasta aquí, es relevante visibilizar dos hechos para esta investigación: el primero; de no haber existido el impulso que se generó tras ser elegidos como sede de la XI Conferencia, no se hubiesen volcado tantos esfuerzos por construir una arquitectura de calidad que representara un país moderno en vías de desarrollo; el segundo, al no llevarse a cabo, esa desilusión con aires de “fracaso” quedaría marcada en el colectivo imaginario por lo que las reflexiones de los críticos al cuestionar si el país estaba o no en la capacidad económica y cultural de manejar un evento así de importante y costoso se verá reflejada en los ataques al proyecto moderno, ya que como habíamos mencionado con anterioridad, en este caso, para la colectividad, la modernidad se presenta como una imposición. Finalmente, para una mejor comprensión de la modernidad el Ecuador y en base a lo estudiado anteriormente, a continuación, se propone una línea de tiempo histórica donde se enmarcan los principales acontecimientos que preceden a este momento histórico y también los que surgen a partir del mismo.



2.2 La protección del Patrimonio Moderno en el Ecuador

Partiendo desde lo macro, se estudiarán en primer lugar las organizaciones internacionales que injieren de una u otra manera en el patrimonio ecuatoriano, Así pues, dentro de las organizaciones internacionales tres de las principales que han sumado fuerzas dentro del Ecuador son la UNESCO⁴³, el ICOMOS⁴⁴ y el DOCOMOMO⁴⁵.

Por su parte la UNESCO tras la convención de 1972 decide crear una lista de Patrimonio Mundial y Cultural y Natural formada por *“ciertos lugares de la Tierra con un valor universal y excepcional”* (UNESCO, 2023) vigilando así su protección y trascendencia, de esta manera se crea un comité para la aprobación de sus reglamentos y órganos consultivos para ejecutar su labor. En el contexto Ecuatoriano esta organización juega un papel muy importante ya que en 1978 y 1999 los centros históricos de las ciudades de Quito y Cuenca son incluidos en la lista de Patrimonio Mundial Cultural respectivamente, un hecho que repercute principalmente en el turismo de estas ciudades aunque se ha de considerar que las áreas de interés incluyen principalmente ejemplos de arquitectura colonial y la valoración no destaca edificaciones aisladas sino que de manera global abarca los cascos históricos de estas ciudades y sus tejidos urbanos. Sin embargo, esta característica adopta un papel individual al momento de la inserción de la modernidad en ciudades de carácter altamente histórico.

A su vez, el ICOMOS (organización asociada a la UNESCO) también ejerce una labor importante ya que inclusive posee un Comité Interino en el país, tras la emisión de la Carta de Venecia, se establecen una serie de normas y principios para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios Históricos y Artísticos que si bien no son una ley, si son recomendaciones para garantizar la protección y conservación de los bienes patrimoniales, formado por un colectivo multidisciplinario que se compone de profesionales en distintas áreas. Cabe mencionar que esta institución es de carácter no gubernamental y trabaja sin fines de lucro.

Una de las funciones de cada Comité Nacional regido por ICOMOS internacional es convocar anualmente al menos una reunión entre sus integrantes para debatir sobre el estado actual del patrimonio perteneciente a cada país, intercambiar puntos de vista y cuestiones técnicas, jurídicas y administrativas que afectan al patrimonio y a su vez realizar una rendición de cuentas ante el ente internacional. De esta manera, la labor de ICOMOS Ecuador⁴⁶ es una fuerza integradora junto a todos los/as involucrados/as en la conservación del patrimonio cultural ecuatoriano sin importar su carácter de antigüedad.

Por otro lado, ya antes mencionado, el DOCOMOMO, será el organismo con más visibilidad dentro del Patrimonio Moderno ya que éste es su único tema de interés, a diferencia de los anteriores. Aunque su página web funciona desde el 2014 parte de su trabajo en cuanto a fichas

⁴³ UNESCO: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

⁴⁴ ICOMOS: Consejo Internacional de Monumentos y Sitios.

⁴⁵ DOCOMO: Comité Internacional de Documentación y Conservación de Edificios, Sitios y Barrios del Movimiento Moderno.

⁴⁶ Aunque no se ha podido encontrar su fecha de fundación debido a que su página web no se encuentra habilitada, las publicaciones en su primera página oficial de la red social *“Facebook”* bajo el alias *“ICOMOS ECUADOR”* comienzan a partir del 2016, por lo que se supone que la organización se encuentra activa hace aproximadamente 7 años, sin embargo, actualmente cuentan con un nuevo perfil bajo el alias *“ICOMOS INTERNO ECUADOR”* y se encuentran en la selección de nuevos miembros.

de registro data desde 2013, pese a no haber encontrado la fecha exacta de su fundación se puede decir que no es sino a principios de la segunda década de los años 2000 donde su labor de salvaguarda empieza a funcionar. Actualmente la organización se encuentra bajo la presidencia de la Arquitecta María Samaniego.

Por su parte, Samaniego (2017, p. 40) alega que el DOCOMOMO en Ecuador vela por *“la difusión y divulgación de los edificios modernos con sus características particulares y entendiéndolos como respuesta a un movimiento que cambió radicalmente la visión y enfoque de la arquitectura en el mundo. En el contexto ecuatoriano se vuelve imprescindible plantear la importancia de visibilizar las cualidades que hacen que un edificio, sitio o barrio del periodo moderno trascienda en el tiempo y cultura”*.

Son varias las organizaciones, grupos de investigación, profesionales, e incluso aficionados/as que día a día visibilizan los problemas a los que se expone este tipo de patrimonio, principalmente desde la academia y vinculados a esta organización. Sin embargo, son las instituciones públicas quienes tienen el poder sobre el resguardo de los bienes patrimoniales y por ello, es de quienes se espera la principal labor.

Como se había revisado, el DOCOMOMO cuenta con 77 grupos colaboradores al redor del mundo y Ecuador pertenece a uno de estos grupos liderado por representantes y colaboradores que se vinculan a varias universidades del país a fin de investigar, documentar y catalogar la arquitectura moderna del país, también realizan una labor de educación incentivando a la cultura de valoración mediante seminarios formativos y conferencias o foros sobre la misma línea de actuación, por último buscan difundir dicho patrimonio mediante una página web oficial que contiene un catálogo digital y fichas de registro, y además de los nombres de las publicaciones realizadas⁴⁷.

En este contexto Luna (2019) menciona que *“organizaciones de distintos países vienen trabajando en la generación de estrategias de conservación, documentación y revalorización en las obras del Movimiento Moderno. No obstante, los niveles de valoración y defensa de este patrimonio difieren entre países: mientras algunos cuentan con metodologías validadas en base a la investigación teórica y la observación empírica, otros se han limitado a una catalogación somera que ha imposibilitado la conservación de edificios icónicos, lo que ha derivado en su intervención descriteriada, abandono o incluso demolición”*.

Entonces, entendiendo que el principal responsable de la preservación del patrimonio en términos legítimos es el estado de cada país, y sin embargo a la par, existen también varias fuerzas motrices que impulsan su conservación, ya sean motivos sociales, culturales, investigativos, entre otros. Surge una serie de preguntas: ¿Quiénes son los organismos encargados de este

⁴⁷ Página Web oficial de DOCOMOMO Ecuador, 2022: <http://www.docomomo.ec/>

compromiso a nivel local? Se ha comprendido la labor de las organizaciones internacionales y cómo influyen en nuestro contexto, ahora será necesario evaluar la labor de las organizaciones nacionales que tienen como misión promover la investigación y difusión del patrimonio y pueden ser de carácter público o privado.

Así pues, en términos generales, a nivel nacional el organismo encargado de la valoración, difusión, salvaguarda y registro del patrimonio cultural nacional es el INPC⁴⁸ y dentro del instructivo para las fichas de registro e inventario de los bienes culturales inmuebles dejan claras las normativas que rigen al mismo, los tipos de fichas que se deberán usar para su registro, los criterios de valoración y selección, así como una serie de directrices para entender cómo se debe completar y a qué corresponde cada ítem del registro.

Para el INPC (2011, p. 20) los bienes inmuebles *“son aquellas obras o producciones humanas, que no se pueden trasladar de lugar a otro y están íntimamente relacionadas con el suelo. Los bienes inmuebles conservan valores históricos, culturales y simbólicos con características tipológicas, morfológicas y técnico – constructivas de singular importancia como arquitectura: civil, religiosa, vernácula, industrial, funeraria, haciendas y yacimientos arqueológicos. En esta categoría se ubican pueblos ciudades, parques, plazas, caminos, vías y puentes, cementerios, haciendas y molinos que, por sus características estéticas, tecnológicas, constructivas, de autenticidad, valoración social y testimonial, encierran valores particulares que permiten interpretar las formas de pensar, de ser y hacer de las sociedades a lo largo del tiempo”*

Bajo la ley de patrimonio cultural⁴⁹ en el artículo 7 se especifica cuales son las categorías a las que deberán responder los bienes inmuebles para declararse bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado, y entre los incisos que le corresponden a la arquitectura como tal se encuentran:

“b: Los templos, conventos, capillas y otros edificios que hubieran sido construidos durante la Colonia; las pinturas, esculturas, tallas, objetos de orfebrería cerámica, etc., pertenecientes a la misma época.” INPC (2011, p. 18)

“h. Los objetos o bienes culturales producidos por artistas contemporáneos laureados, serán considerados pertenecientes al Patrimonio Cultural del Estado a partir del momento de su defunción, y en visa, los que han sido de premiación nacional, así como los que tengan treinta años o más de haber sido ejecutados.” (cit. Op)

“j. En general, todo objeto y producción que no conste en los literales anteriores y que sean producto del Patrimonio Cultural del Estado tanto del pasado como del presente y que por su mérito artístico, científico o histórico hayan sido declarados por el Instituto, bienes pertenecientes al Patrimonio Cultural, sea que se encuentren en el poder del Estado, de las instituciones religiosas o pertenecen a sociedades o personas particulares” (cit. Op)

⁴⁸ INPC: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador.

⁴⁹ Decreto No. 2600 del 9 de junio de 1978.

Por otro lado, el instructivo menciona que *“cuando se trate de bienes inmuebles se considerará que pertenece al Patrimonio Cultural del Estado el bien mismo, su entorno ambiental y paisajístico necesario para proporcionarle una visibilidad adecuada; debiendo conservar las condiciones de ambientación e integridad en que fueron construidos. Corresponde al Instituto de Patrimonio Cultural delimitar esta área de influencia”* INPC (2011, p. 19)

En primera instancia se puede observar que la arquitectura moderna o contemporánea no es mencionada directamente, de hecho las tipologías que se contemplan dentro de las fichas de registro son: arquitectura monumental civil, arquitectura monumental religiosa, arquitectura civil, arquitectura religiosa, arquitectura tradicional, arquitectura vernácula, cementerios, haciendas, rutas, molinos, puentes, parques, plazas, industrial, túneles, etc. Quizás mediante el punto h se puede descifrar entre líneas que podría estar reconocida por el instituto.

Dentro del instructivo para fichas de registro e inventario la acción de valoración de describe como *“el carácter valorativo patrimonial que tanto los interlocutores como el investigador tienen sobre la manifestación inventariada, en relación a temas de trascendencia, importancia local, cambio y vulnerabilidad”* (2011, p. 67) Así pues a continuación se exhiben los cinco criterios de selección y los siete criterios de valoración utilizados en sus fichas de registro.

Testimonio de tradición cultural y simbólica	Los bienes deben asociarse con acontecimientos o tradiciones vidas de carácter local, regional y nacional.
Calidad de la edificación	Representa la calidad del diseño del bien a nivel tipológico y morfológico, los elementos decorativos, los elementos construidos y la implementación de materiales, así como el impacto visual que causa la edificación dentro del entorno inmediato y a nivel urbano.
Integrado con el entorno urbano (formación de conjuntos urbanos).	Debe preservar la homogeneidad en la tipología, morfología, sistema constructivo y utilización de materiales. El ritmo en la disposición de llenos y vanos, la altura será uno de los factores que expresen un lenguaje claro de unidad arquitectónica dentro de un conjunto urbano.
Asociado con el paisaje cultural	Establecer una relación entre ser humano/arquitectura/medio físico.
Asociado con hechos históricos	Estar asociado con acontecimientos históricos de importancia que sucedieron en el bien inmueble.

Tabla 03: Criterios de selección de obras de carácter patrimonial

Fuente: Elaboración propia referenciado de INPC (2023)

Antigüedad	Época de construcción Datación de la edificación
Arquitectónico – estético	Estilo o influencia estilística Volumetría y diseño Plástica arquitectónica Elementos integrantes
Tipológico – funcional	Ubicación, distribución y relación de los espacios Identificación de la tipología Tipo de uso
Técnico – constructivo	Tecnología y/o sistemas constructivos tradicionales Tecnología y/o sistemas constructivos contemporáneos Materiales mixtos / construcción mixta
Histórico - testimonial - simbólico	Valor sociocultural – económico Asociado con un acontecimiento histórico o a la memoria colectiva Relacionado con personajes importantes y/o representativos del lugar Hito urbano, arquitectónico, productivo
Entorno arquitectónico – urbano	Inmueble integrado al medio urbano. Conjuntos urbanos Generan impacto visual Favorece a la perspectiva urbana Trama urbana Relacionado con sitios o yacimientos arqueológicos
Autenticidad e integridad	Volumetría / forma Diseño Elementos integrantes, decorativos y estructurales Distribución interna de los espacios Tecnología y sistemas constructivos Trama urbana

Tabla 04: Criterios de valoración de obras de carácter patrimonial

Fuente: Elaboración propia referenciado de INPC (2023)

Ya dentro de la identificación se establecen las distintas descripciones volumétricas dominantes que ayudan a la caracterización del inmueble *“mediante datos básicos de la fachada”* INPC (2011, p.86) así pues definen varios estilos dominantes entre los cuales se presentan dos “estilos” contemporáneos. El primero, el *“Modernismo: Finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Movimiento artístico, arquitectónico que nace con la intención de crear un arte nuevo usando formas más refinadas, compaginando funcionalidad y belleza y un fuerte componente ornamental inspirado en los procesos y formas de la naturaleza, la flora y la fauna, formas orgánicas. Se rechazan los esquemas simétricos dando lugar a lo ondulado que transmite vitalidad, fuerza, asimetría e irregularidad”* INPC (2011, p.89)

Y por otro lado el Moderno, con una descripción muy general un tanto eurocentrista y que no considera la autenticidad: *“constituye el conjunto de corrientes o estilos arquitectónicos desarrollados a lo largo del siglo XX. En el Ecuador se podría considerar a la arquitectura moderna a partir de 1950 en adelante. La Arquitectura moderna se ha caracterizado por la simplificación de las formas, ausencia de ornamentación, el racionalismo y la funcionalidad. La forma sigue a la función, a los estilos históricos o tradicionales, uso de materiales que dan lugar a nuevos sistemas constructivos ejecutados con tecnologías de punta. La arquitectura moderna ha ido evolucionando desde edificios funcionales y nunca ornamentados, utilizando generalmente vidrio para la fachada, acero y hormigón para losas y soportes estructurales, pasando de la simetría racional y rígida a diseños audaces innovadores de las más variadas volumetrías y formas que desafían la física, la geometría, el uso de materiales, pero siempre basados en los principios del progreso, el orden la plástica arquitectónica, la ciencia y la tecnología”*.

Ahora bien, relacionemos este instructivo a una de las cartas internacionales emitidas por la UNESCO con más relevancia hoy en día como la Carta de Cracovia del 2000 en donde se establecen una serie de principios para la conservación y restauración del patrimonio edificado, considerando que *“cada comunidad, teniendo en cuenta su memoria colectiva y consciente de su pasado, es responsable de la identificación, así como la gestión de su patrimonio. Los elementos de este patrimonio son portadores de muchos valores, los cuales pueden cambiar en el tiempo. Esta variabilidad de valores específicos en elementos define la particularidad de cada patrimonio.”* (Carta de Cracovia, 2020)

De este apartado se pueden extraer dos ideas principales, la primera: la responsabilidad de la salvaguarda del patrimonio va más allá de los actores legales y como se ha venido estudiando dependerá de toda la colectividad, en este punto se hace hincapié en la importancia de la difusión del patrimonio por parte de las autoridades que tienen la capacidad de lograr este reconocimiento; la segunda: el valor propiamente de un bien construido dependerá de su particularidad, de esta manera, el valor no está en el material utilizado sino en cómo se aplica

de manera particular, tampoco estará en el estilo o en los preceptos sino en cómo estos se aplican de modo individual generando un orden o un lenguaje propio y único en su contexto, tampoco dependerá de quien lo diseña sino de cuál es la singularidad que se aporta y así, en cómo varios atributos (generalidad) pueden convertirse en un valor excepcional (singularidad). Esta información será de mucha utilidad cuando se amplíe sobre los valores de la modernidad.

También la Carta de Cracovia establece como principal objetivo la conservación del patrimonio y para ello señala distintos medios para lograrlo entre los cuales señala: el control medioambiental, mantenimiento, reparación, restauración, renovación y rehabilitación. Dejando claro que *“cualquier intervención implica decisiones, selecciones y responsabilidades relacionadas con el patrimonio entero, también con aquellas partes que no tienen un significado específico hoy, pero podrían tenerlo en el futuro”* (Carta de Cracovia, 2020)

Este punto es indispensable si se aplican estos enunciados a la protección del patrimonio moderno en el Ecuador, es fácil entender que aún se está lejos de mirarlo como patrimonio propiamente, ya que la falta de valoración ha logrado que en primer lugar varias de sus obras ni siquiera estén inventariadas como patrimonio local y aunque pertenezcan a áreas de protección de primer orden no posean ninguna valoración lo que las expone constantemente al peligro de intervenciones injustificadas, alteraciones graves en las fachadas o el conjunto arquitectónico, la separación de su contexto desarticulando su sentido como una obra completa y peor aún su demolición.

Para comprender la situación local, mediante el caso de la capital citaremos a Arízaga (2017, p.19) cuando menciona que *“las propuestas de intervención y de ejecución realizadas en el centro histórico de Quito por el Ministerio de la Vivienda, desde el año 2013 en adelante, cuyo plan de revitalización proponía el derrocamiento de algunos edificios modernos con el fin de “dotar un sistema de infraestructura y espacios públicos adecuado al Centro Histórico de Quito” y que corresponden al compromiso presidencial N° 19184 “demolición de edificios innecesarios”, expresiones como “limpiando elementos que no permitan un uso adecuado y reformando elementos que perturben un lenguaje de contexto”, justifican las propuestas enunciadas, sin contar con los comentarios y argumentos esgrimidos en el seno de las instancias de aprobación municipal y del gobierno expresando que se tratan de “edificios feos”, que no son “coloniales” y que por lo tanto “carecen de valor”*.

En este sentido y sumando a lo anterior: *“las preocupaciones vinieron de voces externas, concretamente del Centro de Patrimonio Mundial, que frente a las propuestas de derrocamiento y de alteración de la traza urbana, que pudieran alterar los valores universales con lo que el centro Histórico de Quito fue inscrito como patrimonio mundial”* cit. Op. También esta el caso de la Residencia Estudiantil de la Universidad Central del

Ecuador, diseñada por Mario Arias (arquitecto ecuatoriano) bajo la dirección de Gilberto Gatto Sobral (arquitecto uruguayo) en 1957, en palabras de Luna (2019) actualmente no cumple con el uso para el que fue diseñado y se encuentra en un estado parcial de abandono, además de tener valores arquitectónicos tanto estéticos como constructivos, también forma parte del Plan de Ordenamiento de la ciudad diseñado por James Odriozola y fue una de las propuestas que surgen tras la XI Conferencia Interamericana de Cancilleres.

“Sus valores intangibles poseen un significado que va más allá del de una simple construcción de la época: La Residencia simboliza un “cambio” dentro del Ecuador. En su concepción estaban inscritos una serie de connotaciones sociales que progresivamente fueron adquiriendo relevancia en la historia política de la universidad y el país... inició como idea utópica de una residencia que albergaría estudiantes de varias partes del país, con la aspiración de elevar las prestaciones y, por lo tanto, la excelencia de la universidad... años más tarde se convirtió en la cicatriz de un sistema que oprimió a estudiantes como una muestra de la falta de libertad de expresión latente de varios gobiernos entre las décadas de 1960 y 1970.” Luna (2019, p. 23)

Así mismo, quizá uno de los mayores ejemplos para entender lo que atraviesa el patrimonio arquitectónico de carácter moderno es el caso del Hotel Quito, uno de los hitos de la modernidad en el Ecuador. Y que es una muestra de lo que a menudo sucede en ciudades que poseen gran patrimonio cultural como Quito o Cuenca (se estudia a profundidad en el siguiente apartado), donde el patrimonio moderno aún no se concibe como tal, por lo tanto, no existe una responsabilidad a futuro con estos bienes arquitectónicos. Diseñado por Charles Foster McKirahan se construye entre 1958 y 1960. En Ecuador, para 1960, como se revisó, se programaba el XI encuentro Interamericano de Cancilleres y el diseño del edificio surge como parte de los preparativos para el evento que más tarde sería cancelado pero que sin lugar a dudas trajo consigo grandes proyectos de desarrollo para el país.

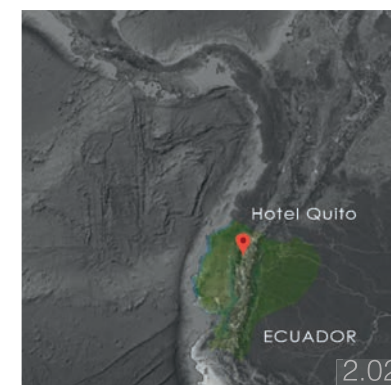


Figura 2.01: Ubicación del Hotel Quito

Fuente: www.googleearth.com, 2022

Figura 2.02: Ubicación del Hotel Quito en Ecuador

Fuente: www.googleearth.com, 2022





El inmueble es declarado patrimonio nacional en 1984. En la página oficial del CAE-P⁵⁰ se detalla que en 1998 “el Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP) emitió la ficha patrimonial que protege la totalidad del predio y el edificio. Sin embargo durante quince años las fichas patrimoniales del Hotel Quito emitidas por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) han sido producto de omisiones e inexactitudes que han llevado a la alteración de su protección integral, culminando con la ficha del 2014, que, meses antes de concretarse la compra-venta del predio, fue elaborada con serios errores de criterio en los ámbitos histórico y paisajístico, excluyendo de lo patrimonial todos los jardines, así como una serie de volúmenes arquitectónicos” (2021).

En el año 2016 el Hotel fue vendido a la empresa China Road and Bridge Corporation que junto a la constructora Uribe & Schwarzkopf promueven un proyecto inmobiliario que pretende destruir el ala sur del bien, la misma que no cuenta con ninguna valoración patrimonial tras la última actualización de su ficha de registro en 2014. La empresa propietaria ejecuta grandes proyectos de infraestructura vial en el Ecuador y pese a los intentos de un contacto directo por parte de las personas involucradas en la conservación del bien no se han tenido respuestas.

⁵⁰ CAE - P: Colegio de Arquitectos del Ecuador - Pichincha

Figura 2.03: Fotografía del complejo total en 1970.
Fuente: Hotel Quito Joya de los Andes, 2021

La incongruencias en la justificación de la ficha de valoración han causado varias inquietudes en profesionales y personas interesadas en la conservación del patrimonio, según Aquieta (2021) la directora del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural afirma que la

actualización de la ficha no contempla el valor integral del bien, al contrario, se realiza bajo una visión sesgada y que valora al edificio por partes, donde el ala sur es interpretada como carente de valor patrimonial, razón por la que en la actualidad, después de varias instancias, la ficha se encuentra en un nuevo proceso de actualización que pretende integrar a la valoración del mismo su ubicación, dado el impacto que su presencia genera en los barrios alrededores.

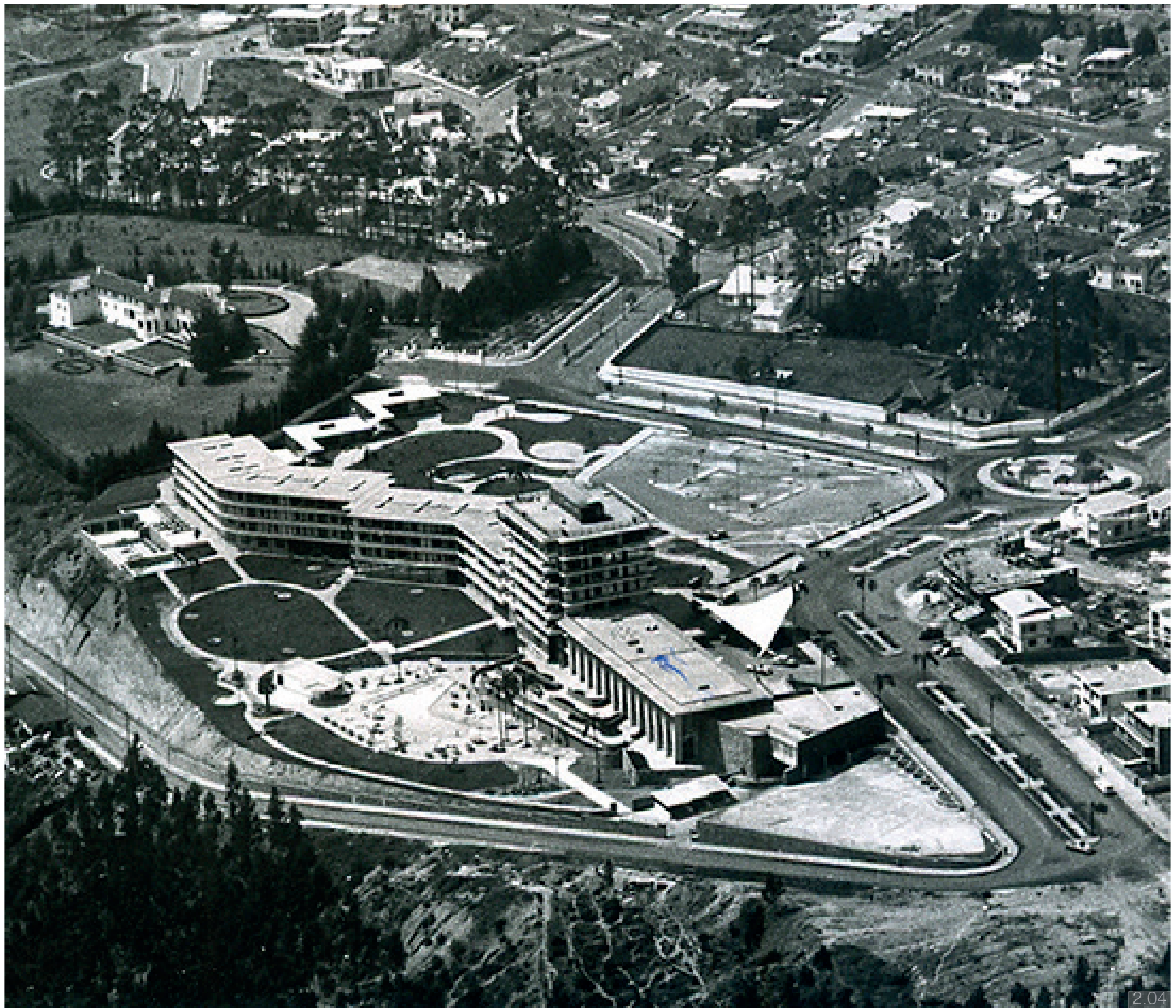
A pesar de las declaraciones por parte de los y las representantes de los organismos que resguardan el patrimonio cultural, varias intervenciones ya han sido realizadas, en palabras de Aquieta, una de las miembros activas del comité de barrios La Floresta, Guápulo y González Suárez (barrios adyacentes al hotel) cumple la función de veedora y ha denunciado ante la municipalidad sobre los trabajos que se efectúan en el lugar, entre ellos derribos y alteraciones al interior del edificio.

Tras la preocupación por la vulnerabilidad a la que se encuentra expuesto el bien, varios organismos de la ciudad de Quito realizan una serie de campañas para velar su difusión y generar conciencia sobre el mismo, así en el año 2021 el colegio de arquitectos de la ciudad en conjunto con varias organizaciones privadas y públicas entre ellas: DOCOMOMO Ecuador, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, La universidad Pontificia Católica del Ecuador, la casa de la Cultura Ecuatoriana entre otras realiza la exposición: Hotel Quito, la joya de los andes donde:

“El objetivo de la exposición es la difusión del valor el Hotel Quito como indiscutible icono de nuestra ciudad y, más allá de resaltar su magnífica arquitectura y estupendo paisajismo originales, destacar su papel histórico como núcleo de reunión social, foco de generación y desarrollo de cultura, negocios y modernidad durante décadas. El hotel Quito es uno de los hitos a partir de los cuales nuestro país inicio la transición hacia su etapa moderna” Núñez (2021)

La situación actual del estado de conservación del bien es sumamente alarmante para quienes velan por el resguardo del patrimonio moderno en el Ecuador, éste es solo un ejemplo de lo que ha pasado durante años con bienes que no han sido debidamente catalogados y refleja la falta de valoración que existe sobre este patrimonio, hasta la fecha se esperan respuestas por parte de las autoridades correspondientes mientras de manera paralela los gestores culturales intentan difundir las incoherencias en el caso y promover el conocimiento de los valores que posee el bien de manera integral.

Dadas las circunstancias, este caso no posee mayor información por parte de los encargados de los proyectos de intervención que pretenden realizarse y al ser un problema tan reciente tampoco se dispone de mayor información, lo que se ha podido relevar corresponde a las



2.04

denuncias e informes promovidos por el Colegio de Arquitectos del Pichincha y algunos diarios digitales. Sin embargo, es relevante evidenciar la situación de peligro y amenaza por la que atraviesa constantemente el patrimonio moderno en el Ecuador.

De hecho varios autores como Luna, por ejemplo, discuten sobre dichas inconsistencias en la gestión del patrimonio moderno del país, ya que *“la falta de documentación sobre criterios y metodologías de conservación en el medio local, así como el escaso conocimiento historiográfico sobre el valor de estos proyectos, los ha llevado a evaluaciones limitadas al “gusto personal” de autoridades o a la conveniencia de empresas inmobiliarias”* (2019, p. 22)

Así como también se ha replanteado la manera en cómo (re) valorizar esta arquitectura teniendo en cuenta los alcances que la misma posibilita y cómo el mal manejo de la información debilita los resultados, así en palabras de Monard *“la discusión sobre la arquitectura moderna requiere fuentes primarias del proyecto: apuntes, bocetos, planos, perspectivas, memorias, contratos, notas, fotografías, bitácoras y otros documentos que acerquen al investigador a dos momentos: el de la idealización y el de la concreción planimétrica. A partir de estos hallazgos el investigador dará paso a requisas de mato nivel de complejidad teórica, histórica y proyectiva. En el caso de Ecuador estas fuentes están dispersas en archivos personales, en condiciones no adecuadas para su conservación. La ubicación y archivos personales y el estado de los materiales limita el acceso al contenido.”* (2017, p. 69)”

Por lo tanto, de acuerdo con Luna: *“en Ecuador si bien se ha empezado a observar con mayor detenimiento la herencia de la modernidad, el registro y estudio escueto de estos*

Figura 2.04: Fotografía área del Hotel en 1961.
Fuente: Hotel Quito Joya de los Andes, 2021

Figura 2.05: Fotografía actual de la edificación.
Fuente: Diario el comercio, CAE - P (2021)





aportes ha imposibilitado la conservación de edificios icónicos, derivando en si intervención descriteriada, abandono o incluso demolición” (2017, p. 119).

Entonces, se puede reafirmar que el país todavía carece de una visión patrimonial sobre la arquitectura moderna sin desmerecer los considerables avances investigativos que aquí se han mencionado, esta falencia en el sistema sin duda se ha convertido en una constante amenaza para la salvaguarda del patrimonio moderno, a pesar inclusive de que los principios internacionales se consideren dentro de los instructivos nacionales.

Finalmente, y para adentrarse al caso de estudio de esta investigación, se estudia el funcionamiento de las organizaciones locales en la ciudad de Cuenca, encargadas de salvaguardar el patrimonio como: La dirección de áreas históricas del Municipio de Cuenca, la maestría de proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Cuenca y por otra parte la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Azuay.

Para la Dirección de áreas históricas y patrimoniales del Municipio de Cuenca la principal misión es *“poner en valor, conservar, mantener y difundir el patrimonio cultural tangible e intangible del cantón Cuenca, para el disfrute actual y la transmisión a las futuras generaciones, a través de los procesos de investigación, planificación y control.”*⁵¹ A su vez, posee una plataforma web pública llamada “Geovisor Municipal” que pretende “garantizar el acceso y uso de la información geográfica básica de forma descentralizada” donde se exponen una serie de mapas con la información general sobre el estado de las edificaciones inventariadas como patrimonio local.

Principalmente la comisión de áreas históricas se encarga de la gestión y conservación de dos áreas: el centro histórico de Cuenca, patrimonio cultural de la Humanidad, y el área del ejido que se suma al área de protección a partir de junio de 2010 mediante los siguientes artículos:

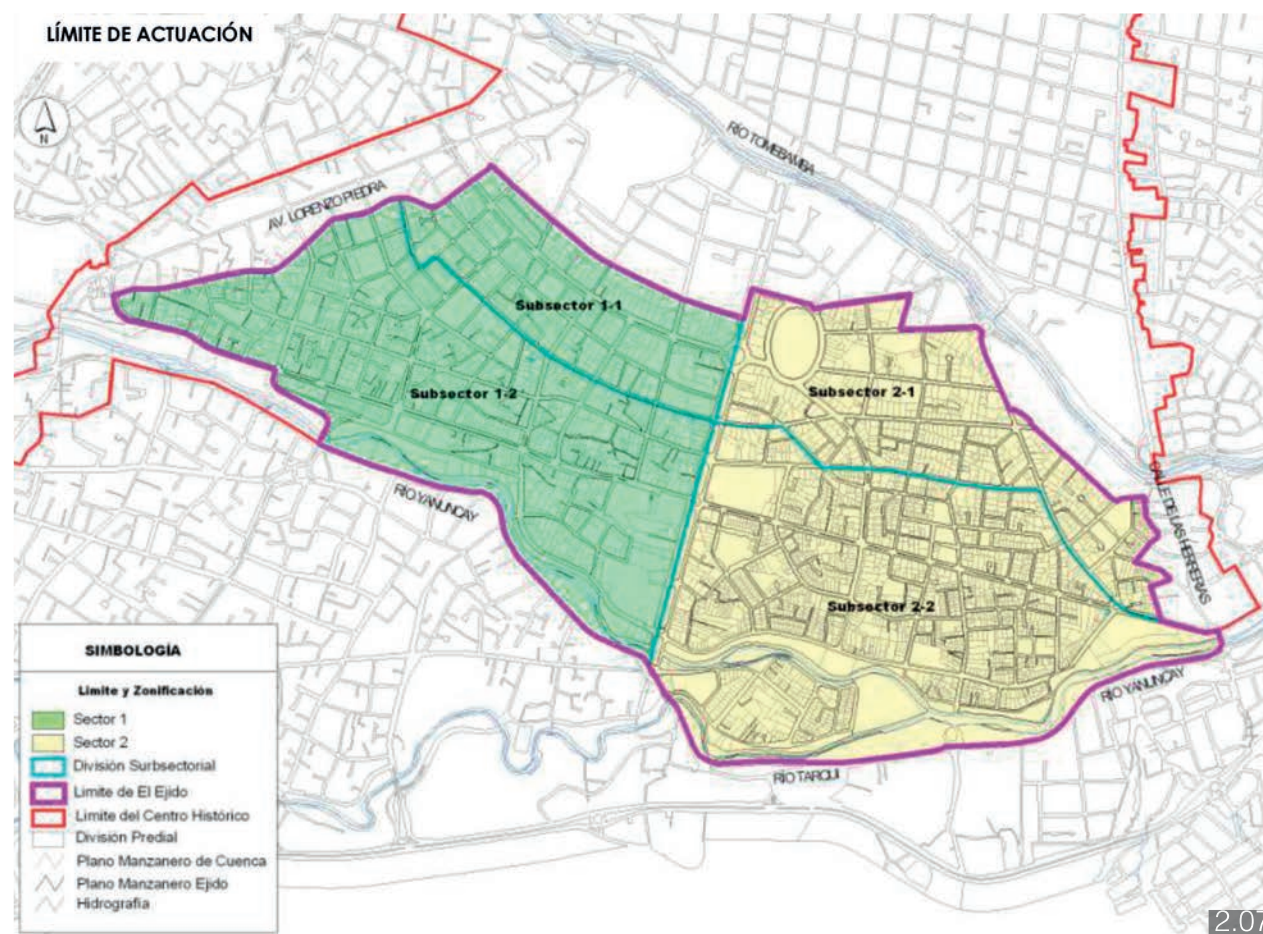
“Art. 1.- La presente ordenanza tiene como objeto, el determinar y regular el uso y ocupación del suelo y la preservación del paisaje y los patrimonios, manteniendo una armonía entre el espacio natural y el construido, conservando las visuales y paisajes de la ciudad, promoviendo el desarrollo armónico y ordenado de las diferentes actividades que se implanten en la misma y privilegiando el uso de vivienda. Rige para el Área de El Ejido (Área de Influencia y Zona Tampón del Centro Histórico), cuya delimitación constan en el Capítulo III, Artículo 3, Literal b) de la Ordenanza para la Gestión y Conservación de las Áreas Históricas y Patrimoniales del Cantón Cuenca. Se tomará el límite Sur a la margen de protección Sur de los ríos Yanuncay y Tarqui.

⁵¹ Dirección de áreas históricas del Municipio de Cuenca (2023) Extraído de: <https://www.cuenca.gob.ec/content/direcci%C3%B3n-%C3%A1reas-hist%C3%B3ricas-y-patrimoniales-0>

Figura 2.06: Club “La Playa dentro del Hotel, 1970.

Fuente: Hotel Quito Joya de los Andes, 2021

Art. 2.- El área de El Ejido, delimitada en el artículo anterior, se divide en dos Sectores, Sector



1 y Sector 2, y estos a su vez en dos subsectores cada uno, Subsector 1-1, Subsector 1-2, Subsector 2-1 y Subsector 2-2; los mismos que constan en el siguiente plano⁵² (ver figura 2.07)

⁵² Ordenanza que determina y regula el uso y ocupación del suelo en el área del Ejido (área de influencia y zona tampón del centro histórico) (p. 10, Junio, 2010). Gobierno Autónomo Decentralizado Municipal Cuenca.

Figura 2.07: Límites de actuación de la Ordenanza que incorpora a El Ejido como área de protección
Fuente: Ordenanza que determina y regula el uso y ocupación del suelo en el área del Ejido (área de influencia y zona tampón del centro histórico) (Junio, 2010)

La inserción de esta zona dentro de las áreas de protección patrimonial marco un punto importante en la conservación del patrimonio en la ciudad de Cuenca, debido a que el área de “El Ejido” previamente proyectada en el Plan Regulador de Gilberto Gatto Sobral abarca en su mayoría edificaciones de características modernas y es la primera zona de expansión fuera del centro histórico de la ciudad.

Ahora bien, cada edificación tiene un valor a nivel arquitectónico que será dictaminado por este ente regulador así como también a nivel urbano, esta valoración converge en la elaboración de fichas de registro a nivel de inventario, así pues según el artículo 13 que menciona “*para los efectos de la gestión y conservación de las áreas históricas y patrimoniales, se considerara el inventario de bienes existentes dentro de las áreas antes indicadas y su actualización a cargo de la Dirección de Áreas Históricas y Patrimoniales*” y de esta manera se establecen distintas categorías de valoración que se dividen del ámbito arquitectónico y urbano respectivamente:

Ámbito Arquitectónico	
Edificaciones de Valor Emergente (E) (4)	Aquellas edificaciones que por sus características estéticas, históricas, de escala o por su especial significado para la comunidad, cumplen con un rol excepcionalmente dominante, en el tejido urbano o en el área en la que se insertan.
Edificaciones de Valor Arquitectónico A (VAR A) (3)	Las edificaciones que, cumpliendo un rol constitutivo en la morfología del tramo, de la manzana o del área en la que se insertan por sus características estéticas, históricas, o por su significación social, cuentan con valores sobresalientes, lo que les confiere un rol especial dentro de su propio tejido urbano o área.
Edificaciones de Valor Arquitectónico B (VAR B) (2)	Su rol es el de consolidar un tejido coherente con la estética de la ciudad o el área en la que se ubican y pueden estar enriquecidas por atributos históricos o de significados importantes para la comunidad local. Desde el punto de vista de su organización espacial expresan con claridad formas de vida que reflejan la cultura y el uso del espacio de la comunidad.
Edificaciones de Valor Ambiental (A) (1)	Estas edificaciones se caracterizan por permitir y fortalecer una legibilidad coherente de la ciudad o del área en la que se ubican. Son edificaciones cuyas características estéticas, históricas o de escala no sobresalen de una manera especial, cumpliendo un rol complementario en una lectura global del barrio o de la ciudad. Sus características materiales, la tecnología utilizada para su construcción y las soluciones espaciales reflejan fuertemente la expresión de la cultura popular.
Edificaciones sin valor especial (SV) (0)	Su presencia carece de significados particulares para la ciudad o el área. A pesar de no ser una expresión de la tradición arquitectónica local (por forma o por tecnología) no ejercen una acción desconfiguradora, que afecte significativamente la forma urbana. Su integración es admisible.
Edificaciones de Impacto Negativo (N) (-1)	Son aquellas edificaciones que por razones de escala, tecnología utilizada, carencia de cualidades estéticas en su concepción, deterioran la imagen urbana del barrio, de la ciudad o del área en el que se insertan. Su presencia se constituye en una sensible afección a la coherencia morfológica urbana.

Tabla 05: Categorías de valoración en un ámbito arquitectónico

Fuente: Ordenanza que determina y regula el uso y ocupación del suelo en el área del Ejido (área de influencia y zona tampón del centro histórico) (Junio, 2010)

Ámbito Urbano	
Espacios de Valor Excepcional (E)	Se incluyen en este grupo a aquellos espacios o elementos urbanos que por sus cualidades estéticas, memoria histórica, rol determinante en el contexto urbano, o alto significado social, son fundamentales para la ciudad o sitio patrimonial. Su presencia compromete a toda la ciudad histórica en una o más de las 4 siguientes dimensiones: estética, histórica, científica o social.
Espacios de Valor Relevante (R)	Se incluyen en este grupo a aquellos espacios o elementos urbanos que por sus cualidades estéticas, memoria histórica, rol constitutivo en el contexto urbano, o por su significado social, inciden intensamente con su presencia en un sector de la ciudad o sitio patrimonial. Su presencia compromete particularmente a un sector o barrio de la ciudad histórica o sitio patrimonial, en una o más de las 4 siguientes dimensiones: estética, histórica, científica o social.
Espacios de Valor Complementario (C)	Son espacios que sin poseer cualidades intrínsecas relevantes, contribuyen a consolidar una lectura coherente de un contexto barrial o sectorial. En ellos se considerará especialmente su potencialidad como elemento generador de integración y cohesión barrial y como hito generador de referentes e identidades locales.
Espacios de Impacto Negativo (N)	Pueden ser considerados dentro de esta categoría, espacios que resulten de acciones de consolidación urbana inconsultas, por pérdida de elementos arquitectónicos o patrimoniales, etc., cuyas cualidades afecten la calidad ambiental o la riqueza urbana del sector. Su registro estará motivado fundamentalmente para promover políticas de mitigación de sus impactos y de fortalecimiento de la calidad del ambiente público.

Tabla 5: Categorías de valoración en un ámbito urbano

Fuente: Ordenanza que determina y regula el uso y ocupación del suelo en el área del Ejido (área de influencia y zona tampón del centro histórico) (Junio, 2010)

Una vez valorados los bienes patrimoniales, cada categoría permite un tipo de intervención específica citada bajo el Art. 15 *“Se establece los siguientes tipos de intervención de acuerdo a la categoría del bien, teniendo en cuenta que cuando se trata de un bien inmueble perteneciente al patrimonio cultural edificado, es parte de él su entorno ambiental y paisajístico, por lo que debe conservarse el conjunto de sus valores”*. Lo que significa que para cualquier acción de conservación sobre un bien patrimonial, el departamento de Áreas Históricas debe emitir los permisos necesarios bajo una serie de estudios y documentación requerida que justifiquen los trabajos sobre el bien.

Así, las edificaciones de Valor Emergente y de Valor Arquitectónico A pueden someterse únicamente a acciones de conservación y restauración, en el caso de las edificaciones de Valor Arquitectónico B y de Valor Ambiental A se pueden aplicar acciones de conservación y rehabilitación arquitectónica, las edificaciones de valor especial permiten acciones de conservación, rehabilitación arquitectónica e incluso la sustitución por una nueva edificación que se adapte a los determinantes del sector y las características específicas del tramo al que corresponde y por último las Edificaciones de Impacto Negativo se encuentran habilitadas para su demolición y sustitución por una nueva edificación.

Por otra parte, es de reconocimiento el trabajo documental realizado por la Maestría en Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Cuenca, donde mediante sus tesis de postgrado han logrado grandes investigaciones sobre la arquitectura moderna del país y la ciudad, cabe mencionar en este punto la publicación del libro *Miradas a la Modernidad* que nace como iniciativa de la maestría y expone varios registros de los principales ejemplos de la modernidad en el país.

En este sentido, María Augusta Hermida, primera directora de la maestría menciona que *“un trabajo de investigación debe aportar precisión sobre algún hecho arquitectónico, encontrar y explicar algo no constatado anteriormente, desvelar un criterio u orden implícito y justificarlo con el material que se represente”* (2017, p. 117) y es así como se llevaron a cabo varias investigaciones lideradas por la autora que intentan poner en relación varios ejemplares de la arquitectura moderna en el Ecuador, luego de una importante revisión gráfica y así *“descubrir y redescubrir arquitectura de calidad que no estaba documentada y cuya información estaba, en algunos casos, al límite de desaparecer”* (2017, p. 118) se publican los tres tomos de *“Miradas a la arquitectura moderna en el Ecuador”* junto a la maestría de proyectos arquitectónicos de la Universidad de Cuenca.

Fueron varias las reflexiones que surgieron a raíz de estas publicaciones, Strukelj por ejemplo menciona que: *“Son diversos los valores que posee esta colección dedicada a documentar la modernidad arquitectónica del Ecuador que supera con mucho el ámbito local del que surge...”*

debería servir de referente para países en apariencia más adelantados en los complejos senderos del progreso latinoamericano por que aporta elementos liberadores, especialmente si entendemos el subdesarrollo también como el empobrecimiento de la capacidad reflexiva”⁵³

Continua... *“Ya es hora, por fatigoso y complejo que esto sea, de adelantar la línea de estudio que los investigadores en América Latina han colocado en los principios del siglo XX. Es preciso enfrentarnos a la modernidad como parte de la continuidad, igualmente compleja, del siglo XX para descartar los valores formales como el punto de contacto más útil y legítimo entre el arquitecto y la arquitectura”⁵⁴* inclusive el autor hace referencia a que tras la modernidad la arquitectura se ha venido adaptando a regímenes políticos y socioeconómicos por encima de la formalidad de la obra, lo que ha generado una responsabilidad social por encima de la responsabilidad formal.

A la vez, Cristina Gastón se suma afirmando que: *“la notable producción arquitectónica moderna de Ecuador que revelan estas páginas es obra de arquitectos comprometidos con su tiempo, que superando diferentes coyunturas particulares han sabido conducir los proyectos a cotas altas de coherencia y calidad. La rutilancia y el brillo de las novedades internacionales han oscurecido, hoy y siempre, a la producción local. De ahí el valor pedagógico de la Maestría que ha sabido conducir la mirada y enseñar a ver, allí donde a veces se ha pasado sin fijarse, la calidad de las obras, que con independencia de su condición más o menos anónima, configuran el espacio próximo...”⁵⁵*

El principal objetivo de estas publicaciones ha sido exponer la abundancia de la arquitectura moderna en el Ecuador, volcando todos los esfuerzos académicos para lograr investigaciones de gran nivel en cuando a la información que se registra. *“En el marco de este objetivo se propuso una línea de investigación que se enfocaría al estudio de casos, eligiendo edificios singulares, conjuntos urbanos, espacios públicos, publicaciones, etc. en donde se pudiera aprender sobre la práctica arquitectónica moderna y brindar aportes para la práctica del proyecto arquitectónico en el Ecuador y para la reflexión sobre el tema de la modernidad desde Latinoamérica”.*⁵⁶

⁵³ Strukelj, Pedro (2010). Barcelona. Presentación del libro: Miradas a la Modernidad Tomo III

⁵⁴ Strukelj, Pedro (2010). Barcelona. Presentación del libro: Miradas a la Modernidad Tomo III

⁵⁵ Gastón, Crisitina (2009). Barcelona. Presentación del libro: Miradas a la Modernidad Tomo I

⁵⁶ Hermida, Augusta (2009). Cuenca, Ecuador. Introducción del libro: Miradas a la Modernidad

Sin embargo, se ha de reconocer que debido a su tema de estudio, estas investigaciones no poseen una mirada patrimonial ni buscan revalorizar la arquitectura moderna como patrimonio, el eje de partida siempre es el valor como proyecto arquitectónico de manera aislada y así también como estos se insertan en un contexto local. Aunque cabe destacar la visión local desde la cual nace este estudio: desde Latinoamérica.

De cualquier manera, si estos valores dotan de una particularidad a cada edificación se pueden considerar como valores formales en una instancia estética

como patrimonio, lo que quiere decir que todos estos esfuerzos por documentar esta arquitectura sumaron y lo siguen haciendo, quizá no es necesario encontrar los valores de la modernidad, quizá hace falta únicamente el ejercicio de (re) conocerlos.

Y también se ha de apreciar que *“La arquitectura moderna está lejos de ser moda; es más bien un nuevo planteamiento estético basado en el neo plasticismo, cuyos fundamentos surgen a comienzos del siglo XX con las vanguardias constructivas y que se basa en la concepción del arte que define a los fenómenos artísticos como una construcción de nuevas realidades visuales, como construcción de forma. No es fruto, ni requiere de una serie de reglas o recetas para su ejecución: losas planas, pilotes, planta libre, vidrios corridos y terraza jardín; sino que nace de un proceso de concepción a partir de entender la posibilidad de relación de diversos aspectos constructivos, del lugar y de la función. La buena arquitectura soluciona el programa, relaciona materiales, trabaja detalles, destaca texturas y colores.”* Hermida (2017, p. 110)

En este sentido, es de sumo interés mencionar a La Universidad del Azuay mediante sus tesis de grado, así como también destacar los congresos que se han organizado para la discusión de la arquitectura moderna dentro del país como los primeros inicios para su reconocimiento como patrimonio que concluyo con la publicación académica *“Memorias Modernidad: Nuevas miradas al patrimonio ecuatoriano”*. Abriendo un espacio para la discusión de esta arquitectura con una nueva mirada y con nuevos objetivos más allá de lo arquitectónico.

Tras esta revisión y análisis bibliográfico se puede entender a manera general cómo funciona el patrimonio ecuatoriano y quienes son los entes que regulan los procesos que de este se desprenden tanto a nivel local como nacional, en palabras de Rivera (2021, p. 5) *“Las acciones por poner en valor esta arquitectura se han visto reflejadas en gestiones realizadas entre instituciones, gubernamentales y no gubernamentales sumados a esfuerzos de universidades e investigadores que han desarrollado estudios de las obras del movimiento moderno, principalmente, en ciudades como Quito, Guayaquil y Cuenca, sin aun poder abarcar otros territorios y urbes del país que también cuentan con esta riqueza arquitectónica”*

Con esto se puede decir que la investigación sobre el patrimonio moderno en el Ecuador aun tiene un largo camino por recorrer, ya que como se ha visto, en palabras de Gastón (2009): *“la obra de los mejores autores locales es todavía poco valorada en el propio Ecuador y es totalmente desconocida en el exterior”*⁵⁷ o con las de Rivera (2021, p. 5): *“Ecuador cuenta con un variado repertorio de edificios de Arquitectura Moderna situados con mayor fuerza en varias ciudades pero que, son poco conocidos y valorados a nivel local e internacional.”* Es válido dejar sentado sería imposible desmerecer todos los aportes que se han mencionado a lo largo de esta investigación.

⁵⁷ Gastón, Cristina (2009). Barcelona. Presentación del libro: Miradas a la Modernidad Tomo I

Hasta aquí, se puede decir que la falta de estudio y de (re) conocimiento de estas obras tiene como principal consecuencia mantenerlas en peligro entendiendo que el patrimonio (en cualquiera de sus formas) si no se difunde, está condenado al fracaso y a la obsolescencia.

En el Ecuador, como se ha podido observar, la mirada de la conservación arquitectónica se ha mantenido fija en el patrimonio arqueológico, colonial o republicano hasta los inicios del siglo XX y al dejar de lado el patrimonio moderno varias de sus obras han sido demolidas o alteradas sin justificación ni supervisión y a pesar de que varias instituciones viertan esfuerzos para su conservación también es importante considerar el hecho de que cada organismo funcione de manera aislada e independiente, a pesar de generar una importante cantidad de información mediante fichas de registro, responde a sus propios intereses y muchas veces posee un contenido inexacto en cuanto a la calificación que le dan a cada bien o la manera en cómo describen esta arquitectura, lejos de promover la difusión del patrimonio hay que considerar que a veces la desinformación se genera desde los principales organismos de información, paradójicamente.

2.3 Determinación del Caso Estudio

Santa Ana de los cuatro ríos de Cuenca es una ciudad ubicada al sur del Ecuador y fundada en 1557 sobre la ciudad cañari “*Guapondelig*” y la ciudad inca “*Tomebamba*”, en medio de grandes montañas pertenecientes a la región andina, es la tercera ciudad más importante económica, política y socialmente del país y al igual que Quito, su centro histórico se encuentra denominado Patrimonio Cultural de la Humanidad (como ya se había mencionado) desde 1999, de esta manera se la reconoce mundialmente por su cultura, arquitectura, historia y paisajes.

Dentro de esta investigación, se considera sumamente relevante analizar la arquitectura desde el lugar que la contiene en un sentido histórico, político y social, considerando que no se pueden abarcar todas estas aristas a profundidad, la revisión bibliográfica pretende ubicar al lector en el contexto en el que la modernidad llega a la ciudad, de la mano de quien y por qué.

Así, Rivera (2002) narra un panorama general sobre la distribución de Cuenca a inicios del siglo XX; la ciudad y sus actividades comerciales se limitaba al área delimitada por la Plaza Mayor (actual Parque Calderón) y sus proximidades como toda ciudad colonial. El trabajo artesanal (como una herencia cultural), siempre ha sido una característica a destacar, sobre todo en cuando a la producción de cerámica, orfebrería y textil, sin dejar de mencionar la fabricación y exportación del sombrero de paja toquilla, no así en la producción industrial, el cual era un campo que comenzaba recién a surgir.



Cuenca ha sido una ciudad que hasta mediados del siglo XX se mantenía muy conservadora en sus ideales, religiones y costumbres pronto se ve modificada con la llegada de nuevas culturas que traen consigo nuevas formas de vida, pensamientos y arquitectura. Al igual que en muchas de las ciudades latinoamericanas la modernidad llega de manera tardía en comparación a algunos países más desarrollados como se verá más adelante, sin embargo, llega para quedarse, arraigándose al contexto en el que se emplaza provocando una serie de cambios, progresos y nuevas necesidades que deberán ser abastecidas.

Por una parte, la gran bonanza económica que atraviesa en esta época la ciudad contribuye para la financiación de esta nueva etapa de modernización, además de los cambios en las ideologías políticas y la fuerte corriente de desarrollo que se vivía en países y ciudades vecinas. Estos hechos contribuyen para la creación de una nueva cara para la ciudad, una nueva realidad histórica y arquitectura que tendrán que aprender a convivir en armonía con un contexto colonial y republicano hasta la actualidad.

A finales de los años 40, el país se ve beneficiado por una creciente económica debido al incremento de las exportaciones principalmente del banano y otras materias primas hacia mercados internacionales como Estados Unidos y Europa bajo un modelo de nuevas políticas de desarrollo; por ejemplo, Mayoral (2009) afirma que *“El ingreso de divisas por las exportaciones de banano, junto con una estrategia de progresivo endeudamiento externo, permitió comenzar un modelo de desarrollo basado en la industrialización sustitutiva de importaciones”*. Cabe mencionar que Galo Plaza Lasso era quien gobernaba en ese momento y su gobierno se destacaba por ser de tendencia liberal y progresista que junto a otros gobiernos posteriores contribuyen al marco de una visión modernizante del capitalismo que vendrá impulsado por Estados Unidos.

Rivera menciona que: *“gracias a la coincidencia de una serie de factores tanto externos como internos (el incremento de la demanda del banano en los mercados de EEUU y Europa, la ruina de las plantaciones centroamericanas afectadas por la sigatoka y los tifones), aunada a la creciente presión de sus movimientos nacionalistas y por otra parte la existencia en la región costanera de nuestro país de unas condiciones climáticas equivalentes a las de Centroamérica con abundantes tierras aptas para el cultivo de fruta y con la potencial disponibilidad de una gran cantidad de mano de obra barata, asentada en la altiplanicie andina”* (2002, p. 26)

Figura 2.08: Plano de la ciudad en 1947, se observa la ciudad consolidada hacia la plaza central y sus alrededores, hacia el sur se limitan las futuras áreas de expansión en El Ejido.
Fuente: Ilustre Municipalidad de Cuenca. “Planos e Imágenes de Cuenca”.

Estos hechos traen consigo varias consecuencias, entre las principales: nuevos procesos de industrialización, la necesidad de expandir la ciudad en términos de urbanismo y progreso, la importación de nuevos materiales disponibles en el mercado y sobre todo un fuerte impulso a la innovación, intelectualidad, libertad, cultura, educación, movilidad y mejora en las condiciones de vida.

De esta manera, se comprende a la modernización, más allá de un término arquitectónico, como un fenómeno que transforma las estructuras sociales, económicas y políticas de una ciudad.

Así pues, la burguesía local será la primera en transformar la imagen de la ciudad, en palabras de Rivera *“transforma los edificios cuencanos por completo, convirtiéndose a los lenguajes formales europeos, principalmente en francés en símbolo de posesión de cultura y poder económico... dicha transformación no será solamente superficial en el caso de las edificaciones de construcción nueva, en las que la estructura empieza a ser de ladrillo así como las paredes, utilizando el arco con fusión estructural, que reemplazará parcialmente a la estructura tradicional de madera, logrando así mayores luces y espacios más amplios... se empiezan a utilizar nuevos materiales como el vidrio, el zinc y el refuerzo al sistema estructural”* (2002, p .38), es en este contexto en el que la modernidad llega a la ciudad.

Fruto de estas nuevas necesidades, uno de los primeros proyectos modernizadores es el Primer Plan de Desarrollo Urbano de la ciudad de Cuenca en 1947, una respuesta al crecimiento acelerado de la ciudad producto de la creación de nuevos centros, institutos y leyes para fomentar la creación de zonas industriales y generación de nuevas empresas activando de esta manera el comercio.

En palabras de Rivera *“el aumento de la actividad comercial en nuestra ciudad demandará cada vez, más espacios para su funcionamiento en el sector central, alterando la hasta entonces existencia proporcional de actividades habitacionales, comerciales, administrativas, religiosas y educacionales en el núcleo central, desplazándose estas últimas y las habitacionales hacia las periferias y concentrándose en las manzanas centrales”* (2002, p .41)

Este hecho implica entonces que la base de la economía local se movilice del campo a la ciudad lo que a su vez provoca cambios interesantes en la morfología del espacio urbano y los procesos migratorios, Jaramillo (2016, p. 151) por ejemplo, menciona que hasta los inicios del siglo XX la ciudad se había mantenido en una población de 40.000 habitantes y treinta años después para la década de los años 50 ya había triplicado su población a cerca de 152.000, siendo uno de los centros de más rápido crecimiento de todo el país.

De este modo el Plan de Desarrollo Urbano en concordancia con Rivera asimila este hecho ya que *“dará una expansión de la ciudad hacia las zonas periféricas, de tal forma que la ciudad que hasta entonces había permanecido delimitada básicamente bajo la misma demarcación y modelo ortogonal de su fundación crece y se expande de 231ha para el perímetro consolidado y 382ha para el de consolidación en 1947 a 524ha y 757ha respectivamente para el año 1963.”* (2002, p .43)

1	Ordenación, localización y proporción de las funciones activas y pasivas de la colectividad mediante la zonificación.
2	Trazado de arterias de circulaciones internas y comunicaciones externas de la urbe, obedeciendo a las condiciones naturales del terreno en su topografía y paisaje.
3	Incorporación de nuevas áreas a través del trazado de amplias avenidas, con una infraestructura vial y coordinación de los servicios de transportes públicos.
4	Inventarios el valor de la propiedad privada, pública y el equipamiento municipal.
5	Sentido económico en el planteamiento de obras tanto en el orden Municipal como en el particular.
6	Establecimientos de Barrios Distritales, como equipamiento básico, servicios públicos, colegios, escuelas, sucursales bancarias.
7	Estética paisajista y arquitectónica contemplada en el proyecto de ordenanza de construcciones para la ciudad de Cuenca.

Tabla 5: Principales puntos del Plan Regulador de Gilberto Gatto Sobral

Fuente: Rivera (200, p. 6)

Ahora bien, en un relación hacia lo social y la vinculación con la comunidad: ¿Qué pasa con la gente?, aquí también autores como Rivera o Mogrovejo, dan un pantallazo sobre la aceptación en general de este nuevo modelo de vida, en general, es una época muy importante para la sociedad cuencana teniendo en cuenta su modo de vida que antes ya se había mencionado, una ciudad muy tradicionalista y conservadora que se mantuvo así incluso después de la revolución liberal, siendo Cuenca una de las ciudades en donde más oposición encontró la misma. Una ciudad que hasta entonces se había mantenido casi invariable desde la colonia, con una población resiste ante los cambios y con grupos sociales fuertemente marcados; en este contexto, el NUEVO Plan Regulador y lo que esté proponía tampoco sería la excepción.

En este punto de la historia, aparece uno de los personajes más importantes de la modernidad cuencana, varios autores lo definen incluso como el precursor⁵⁸ y es que tanto el Plan de Desarrollo Urbano, como el Palacio Municipal y la Casa de la Cultura, tienen algo en común: su creador; el arquitecto Gilberto Gatto Sobral, y a continuación se revisa la historia desde su llegada al país hasta la creación de estos edificios. Como se había descrito antes, este

⁵⁸ Auquilla por ejemplo, aclara que en la ciudad de Cuenca, el movimiento moderno se presenta de la mano de estos dos edificios institucionales (el Palacio Municipal y la Casa de la Cultura) sumando también el Plan de Ordenamiento Territorial, dejando ver que : “a pesar de que esta arquitectura forma parte de la historia de Cuenca, no es valorada en el contexto. El desinterés respecto a estas edificaciones se debe a la falta de conocimiento de la sociedad respecto a la importancia histórica del Movimiento Moderno y por extensión de la arquitectura del siglo XX” (2020, p.199)

arquitecto llega a Ecuador tras la invitación de Jones Odriozola en 1942. Nacido en 1910 en Montevideo Uruguay, termina sus estudios de arquitectura en la Universidad de la República en 1941 y un año después se integraría a las actividades que venía realizando Odriozola, debido a las oportunidades que se le presentan, se radica en la ciudad de Quito radicalmente y es en este país donde se desarrolla profesionalmente.

El primer proyecto en el que participa es el Plan Regulador de Quito entre 1942 y 1945, Minchala (2019) comenta que Odriozola había ganado el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura en Montevideo y obtiene una beca para realizar una gira por el continente americano, entre los países que visita está el Ecuador y es este el contacto inicial que provocó la invitación a realizar este Plan, para ejecutarlo, Odriozola invita a varios colegas como Gatto Sobral y Jorge Bonino, posteriormente por razones de salud, se ve obligado a retornar a Uruguay y sus colaboradores son quienes se encargan de culminar el trabajo inicial.⁵⁹

Pese a no ser el centro de esta investigación, se mencionará a breves rasgos quien fue Jones Odriozola como una búsqueda de comprender quienes fueron los maestros y los colegas de Gatto Sobral en sus inicios y con ello, cuales eran sus aprendizajes. Por ejemplo, Odriozola viaja a Nueva York en 1943 por la invitación del director del Museo Metropolitano *“en donde conoció a algunos de los arquitectos más prestigiosos del momento entre ellos; Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Eliel Saarinen, José Luis Sert, Antonio Raymond, Philip Goodwin, William Lescaze, Marcel Breuer, William Wurster y Katherine Brower”*⁶⁰ de esta manera se abre un panorama que explica el tipo de formación y relaciones que este tenía.

También en relación a esto Villagómez menciona que Gatto Sobral *“en su obra urbana y arquitectónica aplicó los principios estéticos y funcionales de las vanguardias arquitectónicas europeas, Durante su formación fue discípulo de Julio Vilamajó y Carlos Gómez Gavazzo, reconocidos arquitectos uruguayos que ejercían a la sazón como docentes universitarios, habiendo recibido ambos una influencia directa de la corriente del movimiento moderno y, sobre todo, de la Bauhaus”* (2020, p. 42) De hecho, Martínez (2019, p. 150) menciona que para el Plan de Desarrollo Urbano de la ciudad de Cuenca el arquitecto *“buscaba ordenar la nueva ciudad bajo los preceptos de la Carta de Atenas”*.

⁵⁹ “En noviembre de 1994, Jones Odriozola concluyó el Plan Regulador de Quito, debiendo abandonar el Ecuador por problemas de salud visual, delegando a Gilberto, que sería quien finalmente presentó el proyecto al ilustre Municipio de Quito y al Congreso del Ecuador “ Domingo, 1991. Citado de: Villagómez, (2020, p. 42)

⁶⁰ Domingo, 1991. Citado de: Villagómez, (2020, p. 42)

En este caso Rivera considera conveniente considerar su formación académica ya que: *“hay que anotar que en el caso uruguayo es comprensible la influencia europea, dadas las permanentes relaciones culturales que el Uruguay mantenía con Europa, más que con centro y Norteamérica; no es el caso de nuestra arquitectura que había andado otro camino, ¿por lo que la arquitectura racionalista no constituyo nunca una etapa en la evolución natural de la nuestra, antes si una imposición cultural más en nuestro país”* (2002, p. 34)

Sobre su educación autores como Martínez aseguran que: *“fue alumno de Le Corbusier durante las charlas que este impartiera en los países del Cono Sur a finales de los años veinte”* (2019, p. 150). Por su parte, Martínez (2015) afirma que a pesar de que Le Corbusier no desarrollo obras en Uruguay *“si tuvo una visita a Montevideo que llamó la atención en la época, pero no dejó una marca perdurable en la arquitectura local... el europeo llegó a la capital uruguaya en 1929 con una fama importante como teórico y proyectista urbano, así como arquitecto en sí... En realidad, su viaje tenía como destino Buenos Aires, pero la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República lo convocó y Le Corbusier presentó dos conferencias en Montevideo”*.

En este sentido, debido a la cronología, Le Corbusier visitaría la Universidad de la República cuando Gatto Sobral tenía 19 años, en sus inicios de carrera universitaria, y es pertinente recalcar que más que un alumno, sería un asistente de estas conferencias, que claramente marcarían su formación más aún si como menciona Minchala (2019) uno de los exponentes más grandes de la modernidad en Uruguay es el catalán Antonio Bonet quien si fue discípulo de Le Corbusier y sus obras dan fe de ello.

Ya en contexto ecuatoriano y puntualmente sobre su obra, en la capital Gatto Sobral *“adoptó en sus soluciones educativas formas lineales, extensivas y abiertas, logrando edificios articulados, ligeros, flexibles, funcionales y luminosos. Su arquitectura utilizó los principios higienistas y funcionalistas que las figuras del movimiento moderno habían desarrollado a nivel global a inicio del siglo XX. La composición formal se opuso al historicismo a través del rechazo a la ornamentación aplicada, apostando por los volúmenes nítidos y estableciendo una serie de detalles que, en algunos casos, los planteó. Desarrolló la continuidad espacial, inclinándose por las geometrías simples ricamente articuladas y utilizando la línea recta como fundamento y la curva como contrapunto.”* Villagómez (2020, p. 48)

Así mismo, en palabras de Viteri *“La obra de mayor envergadura y que durará varios años y etapas es sin duda la planificación y construcción de los edificios que conforman la Universidad Central del Ecuador. De esta manera, Gatto Sobral se vinculará a la Universidad como diseñador del campus universitario y como organizador y fundador de la Escuela de Arquitectura de esa época”* (1993, p. 34)

Y de hecho, así es considerado por quienes han investigado su trayectoria, como Mogrovejo que en el conversatorio de lo tangible en lo intangible (2020) menciona que el edificio de la administración central, la facultad de derecho y el edificio de la facultad de economía en la ciudad universitaria son muestras claras de arquitectura moderna que poseen varios de sus conceptos como estructuras abiertas plantas libres, pilotes para que el espacio se incorpore al interior, y donde además se incorporan elementos artísticos como murales, brise-soleil en

las ventanas muy común en la arquitectura latinoamericana, no dejemos de lado que en este momento la vinculación de las artes era un hecho que se pretendía alcanzar por medio de la arquitectura, consideremos ejemplos como las obras construidas en la ciudad universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México en las primeras décadas del siglo XX.

En el mismo conversatorio, su hija Cristina Gatto Sobral habla sobre el Seguro Social en Quito, y recuerda que uno de los factores más importantes es su integración al parque y recuerda que su padre siempre mencionaba que el éxito de toda edificación estaba en la integración a su contexto. También es inherente comprender la complejidad en los programas de cada una de sus obras, considerando que no es igual un edificio institucional o una vivienda unifamiliar, cada caso tiene un orden complejo en donde la composición de sus bloques se relaciona entre sí y con su contexto inmediato mediante varias herramientas como, por ejemplo, el equilibrio entre extraer masa intencionalmente para producir un vacío o la vinculación entre los volúmenes por yuxtaposición, superposición, inserción, etc.

Ya incluso en las primeras apreciaciones sobre sus obras Viteri menciona que *“hay en Gatto Sobral una formación claramente racionalista en su arquitectura, apegada a los cánones del CIAM, sin dejar de tener en sus obras iniciales fuertes rasgos del racionalismo de Wright, como puede comprobarse en la actual residencia del Embajador de Argentina – obra realizada conjuntamente con Odriozola-, y en el pabellón administrativo de la Universidad Central. Esta tendencia, para no calificarla de influencia es notoria, pese a que en un trabajo bibliográfico realizado por el Arq. Carlos Maldonado, quien estuvo en contacto muy estrechamente con Gatto, por tratarse de uno de sus primeros alumnos, manifiesta que en cierta ocasión pronunció que “no tenía mucha simpatía ni confianza con las ideas de Le Corbusier ni de Wright”; sin embargo su obra traduce las concepciones del movimiento moderno en la cual a más de los arquitectos Europeos que generaban el urbanismo y la arquitectura del CIAM, hubieron maestros americanos como Wright y Neutra cuyos conceptos no están ausentes en la obra de Gatto Sobral”* (1990, p.36).

Quizá la herencia más grande que deja Gatto Sobral sea en palabras de Rivera: *“el plan de estudios con la colaboración de su compatriota el arquitecto Altamirano y los arquitectos ecuatorianos Sixto Duran Ballen y Jaime Dávalos, para la primera Escuela de Arquitectura del país, que nació adscrita a la Facultad de Ingeniería de la Universidad Central del Ecuador... Así la primera Escuela de Arquitectura nació bajo el modelo de la de Montevideo”* (2002, p .34) y este modelo después se replicará en la apertura de otras escuelas de arquitectura en el país.

Entender el proceso de formación de Gatto Sobral junto al desarrollo de sus obras en otro contexto ajeno a la ciudad de Cuenca contribuye al entendimiento de el cómo y por qué de sus obras, cuáles son sus principios y reglas, en qué se basa y que considera como importante al momento

de proyectar. En palabras de Minchala *“hablar de la arquitectura moderna y, en específico de la sierra ecuatoriana, implica rastrear influencias en Gilberto Gatto Sobral y Guillermo Jones Odriozola...Uruguay es por tanto, un país que aportó al Ecuador con la novedad de una manera de proyectar, ya afianzada en el Cono Sur desde el período de entreguerras”* (2019, p.28).

Es por esta razón que a continuación, bajo el sustento de Rodas (2020), se describen todas las obras de Gatto Sobral en el Ecuador en las provincias de Pichincha, Azuay, Loja, Tulcán y Tungurahua en orden cronológico, dentro del listado se encuentran obras diseñadas en conjunto con otros arquitectos, inclusive algunos proyectos que no lograron construirse.

Plan Regulador de Quito (1942 - 1944)

Colab: Guillermo Jones Odriozola
Tipo: Plan Urbano
Quito - Pichincha



Casa Lorenzo Tous

Colab: Guillermo Jones Odriozola
Tipo: Vivienda
Quito - Pichincha



Campus de la Universidad Central del Ecuador (1947)

Tipo: Plan Urbano de la Ciudad
Universitaria
Quito - Pichincha



Figura 2.09: Plan Regulador de Quito

Fuente: Estudio influencia Gatto Sobral en Ecuador (2020)

Figura 2.10: Casa Lorenzo Tous (Embajada Argentina)

Fuente: Vergara, V. (2022). Extraído de: <https://revistamundodiners.com/mundo-diners-plus/arquitectura-embajada-argentina/>

Figura 2.11: Maqueta general del anteproyecto.

Fuente: Villagomez, J. (2009)

**Edificio de Administración Central
(1947 - 1949)**

Tipo: Edificio Administrativo
Quito - Pichincha



2.12

**Primer Plan Regulador de Cuenca
(1947 - 1949)**

Tipo: Plan Urbano
Cuenca Ecuador



2.13

**Facultad de Jurisprudencia de la
Universidad Central del Ecuador
(1948 - 1950)**

Colab: Oswaldo Guayasamín (Mural)
Tipo: Arquitectura Académica
Quito - Pichincha



2.14

**Mural de la Universidad Central del
Ecuador (1949 - 1954)**

Colab: Jaime Andrade Moscoso
(Mural)
Tipo: Artes plásticas
Universitaria
Quito - Pichincha



2.15

Figura 2.12: Edificio de la Administración Central, Universidad Central.

Fuente: Prieto, O. (2021). Extraído de: <https://revistas.ort.edu.uy/anales-de-investigacion-en-arquitectura/article/view/3162/3436>

Figura 2.13: Primer Plan Regulador de Cuenca.

Fuente: Albornoz, B. Planos e Imágenes de Cuenca, citado de: Rodas, P. (2021)

Figura 2.14: 3D Facultad de Jurisprudencia

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.15: Mural "La historia de la Humanidad"

Fuente: Rivas, F. (2019)

Plan Regulador de Ambato (1949 - 1951)

Colab: Sixto Duran Ballén, Leopoldo Moreno, Wilson Garcés
Tipo: Plan Urbano
Ambato, Tungurahua



2.16

Plan Regulador de Pelileo (1949)

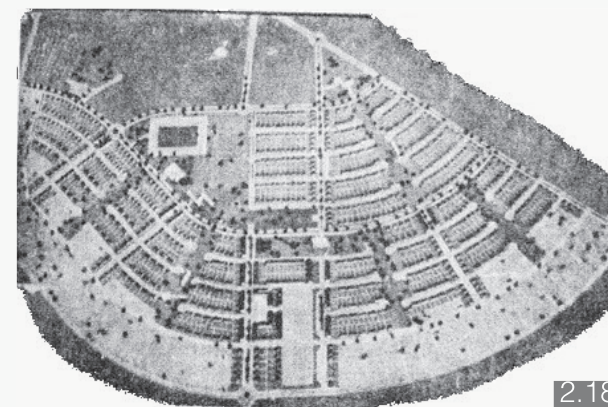
Tipo: Plan Urbano
Pelileo, Tungurahua.



2.17

Plan Regulador de Píllaro (1949)

Tipo: Plan Urbano
Píllaro, Tungurahua.



2.18

Plan Regulador de Latacunga (1949)

Tipo: Plan Urbano

No se ha encontrado información gráfica sobre el proyecto. A pesar de que varias investigaciones respalden su existencia.⁶¹

⁶¹ “El plan, luego de ser estudiado y aprobado por un grupo técnico, es aceptado por el Municipio mediante resolución dictada en febrero de 1951, comprobando su utilidad, entrando así en vigencia. Gatto Sobral, en su informe considera que su plan puede estar sujeto a variaciones de orden parcial o seccional, dependiendo las circunstancias” sin embargo no se han encontrado los planes que comprueben que así sea. Rivas, F. (2019, p.108)

Figura 2.16: Plan Regulador de Ambato.

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.17: Plan Regulador de Pelileo

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.18: Plan Regulador de Latacunga

Fuente: Rivas, F. (2019)

Plan Regulador de Salcedo (1951)

Tipo: Plan Urbano
Salcedo, Cotopaxi

No se ha encontrado información gráfica sobre el proyecto. A pesar de que varias investigaciones respalden su existencia.⁶²

Plan Escuela Municipal Sucre (1952 - 1957)

Colab: Luis Pugo
Tipo: Arquitectura Académica
Quito, Pichincha.



2.19

Plaza Artigas (1952)

Tipo: Diseño Urbano
Quito, Pichincha



2.20

Plaza Isidro Ayora (1953)

Colab: Marcelino Vallejo
Tipo: Diseño Urbano
Carchi, Tulcán



2.21

⁶² A pesar de que el proyecto nunca llegó a publicarse ni ejecutarse “A raíz del fuerte sismo ocurrido en Ecuador en 1949, la Junta de Reconstrucción y Pleneamiento de Cotopaxi mediante una comisión técnica, avaluó los daños que ocurrieron en la ciudad, sumando una cantidad de veinte millones de sucres. Se insinúa levantar planos topográficos de la ciudad para proceder a ejecutar un plan regulador, siendo Gilberto Gatto Sobral el encargado en elaborar.” Rivas, F. (2019, p.108)

Figura 2.19: Escuela Municipal Sucre en 1953

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.20: Plaza Artigas

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.21: Plaza Isidro Ayora

Fuente: IgoTravel. (2023). Extraído de: <https://igotravel.app/attractivo-turistico/304>

Residencia Muñoz (1953)

Tipo: Vivienda
Quito, Pichincha



2.22

Instituto de Anatomía (1953)

Colab: Ricardo Salazar
Tipo: Arquitectura Académica
Quito, Pichincha.



2.23

Palacio Municipal de Cuenca (1954)

Colab: Eduardo Gortaire
Tipo: Edificio Administrativo
Cuenca, Ecuador.



2.24

Banco de Fomento de Tulcán (1955)

Tipo: Edificio Administrativo
Tulcán, Carchi.



2.25

Figura 2.22: Residencia Muñoz

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.23: Instituto de Anatomía

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.24: Palacio Municipal de Cuenca

Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

Figura 2.25: Banco de Fomento de Tulcán

Fuente: Rivas, F. (2019)

Estadio Universitario (1955)

Tipo: Estadio
Quito, Pichincha



**Instituto de Ensayo de Materiales y
Estática (1955)**

Tipo: Arquitectura Académica
Quito, Pichincha.



Teatro Municipal San Gabriel (1955)

Colab: Boanerges Navarrete / Carlos
Landázuri
Tipo: Edificio de servicios públicos
San Gabriel, Carchi.



**Edificio de la Casa de la Cultura
(1955 - 1961)**

Colab: César Arroyo Morán
Tipo: Edificio de servicios públicos
Cuenca, Azuay.



Figura 2.26: Estadio Universitario

Fuente: Villagomez, J. (2009)

Figura 2.27: Instituto de Ensayo de Materiales y
Estática

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.28: Teatro Municipal San Gabriel

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.29: Edificio de la Casa de la Cultura

Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

**Facultad de Economía de la
Universidad Central del Ecuador
(1955 - 1957)**

Colab: Mario Arias Salazar
Tipo: Arquitectura Académica
Quito, Pichincha



2.30

**Facultad de Agronomía y
Veterinaria (1957)**

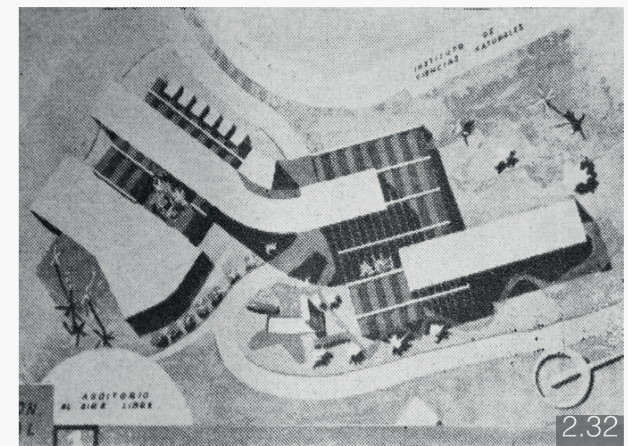
Colab: Mario Arias Salazar
Tipo: Arquitectura Académica
Quito, Pichincha.



2.31

**Instituto de Ciencias Naturales
(1957)**

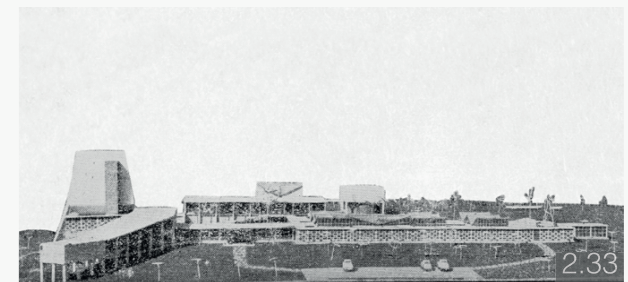
Tipo: Arquitectura Académica
Quito, Pichincha.



2.32

Edificio de Energía Nuclear (1957)

Tipo: Arquitectura Académica
Quito, Pichincha.



2.33

Figura 2.30: Facultad de Economía de la
Universidad Central del Ecuador

Fuente: Prieto, O. (2021) Extraído de: http://www.scielo.edu.uy/scielo.php?pid=S2301-15132021000201303&script=sci_arttext

Figura 2.31: Facultad de Agronomía y Veterinaria
Fuente: Villagomez, J. (2009)

Figura 2.32: Instituto de Ciencias Naturales
Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.33: Edificio de Energía Nuclear, proyecto
que no fue construido.
Fuente: Rivas, F. (2019)

**Facultad de Ciencias Médicas
(1957)**

Colab: Sixto Duran Ballén
Tipo: Arquitectura Académica
Quito, Pichincha.



**Residencia Universitaria de la
Universidad Central del Ecuador
(1958 - 1959)**

Colab: Mario Arias Salazar
Tipo: Arquitectura Académica
Quito, Pichincha.



**Edificio Caja del Seguro IESS
(1959)**

**Colab: Frupo GADUMAG: Sixto
Duran Ballén, Leopoldo Moreno,
Oswaldo Arroyo, Eduardo Gortaire.**
Tipo: Edificio de servicios públicos
Quito, Pichincha.



Colegio 24 de Mayo (1959)

Colab: Eduardo Gortaire
Tipo: Arquitectura Académica
Quito, Pichincha.



Figura 2.34: Maqueta del anteproyecto de la Facultad de Ciencias Médicas

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.35: Residencia Universitaria de la Universidad Central

Fuente: Villagomez, J. (2009)

Figura 2.36: Edificio Caja del Seguro IESS

Fuente: Docmomo (2023). Página Oficial. <http://www.docmomo.ec/Obras/Cat%C3%A1logo-Digital/Instituto-Ecuatoriano-de-Seguridad-Social-Quito>

Figura 2.37: Colegio 24 de Mayo.

Fuente: Villagomez, J. (2009)

Urbanización El Dorado (1957)

Tipo: Diseño Urbano

Quito, Pichincha.



2.38

Casa Orellana (1958)

Tipo: Vivienda

Quito, Pichincha.



2.39

Urbanización San Jorge (1959)

Tipo: Diseño Urbano

Quito, Pichincha.

No se ha encontrado información gráfica sobre el proyecto. A pesar de que varias investigaciones respalden su existencia.⁶³

Facultad de Odontología (1960)

Tipo: Arquitectura Académica

Quito, Pichincha.



2.40

⁶³ “La planificación de esta urbanización fue dada por encargo a Gatto Sobral, proyecto que le galardonó con el Premio Ornato por parte de la municipalidad en el año 1959. Se construyó en terrenos de la Quinta San Jorge en la zona Norte, sector La Pradera. El premio municipal lo consigue por ser elaborada como urbanización particular de primera clase. La construcción de casas y de edificios debía ser hasta tres plantas, con retiros frontales de 8-12 metros de la línea de fábrica y de 3-8 metros posteriores. La existencia de amplios espacios verdes daba jerarquía a los lotes de la urbanización, permitiendo una elegante calidad espacial en lo urbano y arquitectónico” Rivas, F (2009, p. 108)

Figura 2.38: Urbanización El Dorado

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.39: Casa Orellana

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.40: Facultad de Odontología

Fuente: Rivas, F. (2019)

Facultad de Filosofía (1960)

Colab: Mario Arias Salazar
Tipo: Arquitectura Académica
Quito, Pichincha.



Casa Gatto Sobral (1960)

Tipo: Vivienda
Quito, Pichincha.



Plaza Universitaria (1960)

Tipo: Diseño Urbano
Quito, Pichincha.



Plan Regulador de Loja (1960)

Tipo: Plan Urbano
Loja, Loja.



Figura 2.41: Facultad de Filosofía

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.42: Casa Gatto Sobral

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.43: Plaza Universitaria

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.44: Plan Regulador de Loja

Fuente: Rivas, F. (2019)

Ahora bien, a pesar de que existen estudios sobre las obras de Gatto Sobral en Cuenca, los estudios de su producción se centran más en la capital o en los planes de ordenamiento territorial que lideró, es indispensable destacar la labor de autores como: Nelson Muy y su investigación *“Influencia del Arquitecto Gilberto Gatto Sobral en la concepción urbana moderna de la ciudad de Cuenca”* en 2009, Mónica Rivera y Gabriela Moyano con su investigación *“Arquitectura de las líneas rectas. Influencia del movimiento moderno en la Arquitectura de Cuenca 1950 - 1965”* en 2002, La Universidad del Azuay con su libro *“Memorias Modernidad, nuevas miradas al patrimonio Ecuatoriano”* en 2021, Juan Carlos Villagómez, Guillermo Casado y Xavier Bonilla con su investigación *“Gilberto Gatto Sobral en la educación, tres escalas: 1946, 1953 y 1956”* en 2020, María Paula Auquilla con su investigación *“Herramientas de valoración y documentación de a arquitectura moderna en relación al contexto construido”* en 2020, Vicente Mogrovejo y su investigación *“Gilberto Gatto Sobral: El palacio Municipal (1953) y la Casa de la Cultura (1954) en Cuenca - Ecuador”* en 2008, Paula Rodas por medio del INPC con su estudio sobre *“La influencia de la modernidad en Ecuador, a través de la obra de Gilberto Gatto Sobral”* en 2020 y muchas obras más que aquí se han nombrado han contribuido a la construcción de marco teórico importante sobre la obra de este arquitecto.

Por ejemplo, Auquilla (2020) elabora una ficha de valoración patrimonial de las obras de Gatto Sobral en Cuenca haciendo hincapié netamente al valor arquitectónico y dice que *“para la valoración patrimonial de un inmueble; es fundamental cumplir con las condiciones históricas, sociales y estéticas; sin embargo, la presente investigación se dirigirá a los estrictamente arquitectónico... la propuesta de ficha tratará de extraer la información que permitirá caracterizar la Casa de la Cultura y el Palacio Municipal desde los criterios de la forma moderna”*, aunque el estudio es indispensable como primer paso y parte fundamental de la valoración, la visión continua siendo arquitectónica más no patrimonial.

Por otra parte, Mogrovejo (2008, p. 8) manifiesta la carencia de información de relevamiento, el autor menciona que *“como se dejará expuesto, solamente fue posible recuperar, gracias a la institución municipal: Fundación el Barranco, varios planos originales de la Casa de la Cultura, de la cual solamente se cuenta con un levantamiento realizado en el año de 1989”* por estudiantes de la facultad de arquitectura. Así mismo menciona que *“no se pretende realizar ningún estudio específico de los proyectos; más bien, la intención es mostrar la evidencia de que su obra es de interés”* (op. Cit)

En relación, Rivera se refiere en su investigación a la falta de valoración mencionando que *“si bien las obras de este arquitecto uruguayo hoy no son valoradas en nuestra ciudad, esto se debe a razones más bien de idiosincrasia, a la relación de estas con su entorno inmediato y al poco conocimiento del contexto histórico en el que surgieron y que nos ayudarían a comprender mejor la razón de ser y estar de ellas; y no porque en*

realidad no posean valor estético o arquitectónico, pues en realidad constituyen unos de los mejores ejemplos que la arquitectura moderna daría en nuestro medio” (2002, p .35)

Es así que la desvalorización es una de las principales falencias que se han podido relevar a lo largo de esta investigación en las obras de Gatto Sobral, no solo arquitectónica sino principalmente patrimonial, lo cual expone al patrimonio moderno ecuatoriano a un constante riesgo. Quizá la carencia de estudio desde esta visión no ha contribuido a la iniciativa constante de investigadores/as por promover los valores y la visibilidad de esta arquitectura, muestra de esto ha sido la dificultad en la búsqueda bibliográfica y dicha falta de valoración.

Una vez revisadas las obras y los estudios que validan la calidad éstas se puede identificar un lenguaje propio que esta plasmado en cada una de ellas, en palabras de Mogrovejo: *“son casos representativos de arquitectura moderna, que merecen la realización de un estudio académico que permita reflexionar sobre su naturaleza y poner en evidencia sus atributos; más todavía si fueron diseñados por la misma persona” (2008, p.7)*, lo que abre un campo nuevo de estudio de documentación patrimonial hacia la construcción de un catálogo de obras, considerando que fue Ecuador el único lugar donde experimentó y desarrollo su trabajo de arquitectura.

Es por eso que el estudio de su obra continua siendo una necesidad a nivel local y nacional ratificando que *“sería prácticamente Gatto quien trae este nuevo estilo a Cuenca, que pronto sería bien aceptado sobre todo por ingenieros que por propia formación acogen los principios funcionalistas de su estilo. El movimiento moderno se da en Cuenca aproximadamente con 10 años de diferencia al caso Quiteño, así lo demuestran las construcciones que en nuestro medio se presentan y que datan en su inicio más o menos en 1950” Rivera (2002, p .35) .*

En este sentido, teniendo en cuenta que el Palacio Municipal y La Casa de la Cultura son las dos únicas obras que se insertan en un centro histórico y esta es una característica particular entre todas sus obras resulta interesante el análisis sobre la manera en cómo Gatto Sobral decide implantarse en este contexto particular, tomando en cuenta la tradicionalidad cuencana y que hasta la actualidad Cuenca se considera como una ciudad intermedia que continúa en constante crecimiento.

Es por estas razones que se seleccionan las dos únicas obras en la ciudad de Cuenca para un análisis bajo una perspectiva patrimonial, ¿Cuáles son los valores para considerarlos patrimonio moderno? ¿Cuál es el estado actual de las edificaciones? ¿Qué tipo de intervenciones han sufrido? ¿Si se han aplicado distintas acciones de conservación, las han aplicado de acuerdo a una teoría de conservación? ¿Actualmente, cuentan con alguna acción de protección como patrimonio?, todas estas interrogantes pretender ser resueltas en el siguientes apartado.

2.4 Análisis de valoración mediante la documentación existente y registro actual.

La mayor fuente de información sobre el Palacio Municipal y la Casa de la Cultura es realizada por el Arquitecto Vicente Mogrovejo tras su investigación: “Gilberto Gatto Sobral: El Palacio Municipal (1953) y la Casa de la Cultura (1954) en Cuenca – Ecuador”, también se revisará el trabajo de Investigación de María Paula Auquilla (2020) que se basa también en la obra antes mencionada. Debido al alcance de esta investigación se incorpora al estudio un levantamiento fotográfico que da muestra del estado actual de los edificios y permite sumar a las investigaciones anteriores un mayor entendimiento sobre sus características patrimoniales. No se pretende un análisis arquitectónico ni un estudio previo a una intervención, ya que en lo que esta investigación concierne, la investigación documental permitirá exponer los valores patrimoniales de la obra del Arquitecto Gilberto Gatto Sobral en base al estado actual de sus obras.

2.4.1 Palacio Municipal de Cuenca

Figura 2.45: Perspectiva del Palacio Municipal en desde la calle Benigno Malo y Mariscal Sucre esq.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 2.46: Fotografía aérea del emplazamiento del Palacio Municipal en relación al Parque Calderón. A la izquierda del Palacio sobre la esquina de las calles Mariscal Sucre y Presidente Luis Cordero se adosa el Bando Nacional de Fomento. También a la izquierda se ubica la Corte Suprema de Justicia sobre la esquina de las calles Mariscal Sucre y Presidente Luis Cordero.

A la derecha la Catedral de la Inmaculada Concepción en la esquina de las calles Simón Bolívar y Mariscal Sucre

Fuente: Chalhoub, Guilherme (2023)





Emplazamiento y relación con el contexto y los edificios colindantes.

Una de las principales características especiales de este proyecto es el contexto inmediato al edificio: la plaza central de la ciudad llamada “Parque Abdón Calderón” o más conocida coloquialmente como “Parque Calderón”, como ya antes se había mencionado. Ahora bien, en concordancia con Rivera (2002) simbólicamente la construcción de este edificio es el fruto del progreso y la modernidad que primaban sobre los aspectos tradicionalistas de la arquitectura de Cuenca, dando un nuevo “estilo” a la ciudad que “irrupía” con el lenguaje de unidad que caracterizaba al entorno de la Plaza, por lo que más allá de las apreciaciones estéticas que pudieron o puedan generarse hoy en día sobre su imagen, el Palacio Municipal (ubicado sobre la calle Mariscal Sucre entre las calles Benigno Malo y Presidente Luis Cordero) fue el símbolo más fuerte de progreso en ese entonces, considerando que su implantación requería la demolición del antiguo edificio de características coloniales y que a menos de cien metros estaría acompañado por la Corte Suprema de Justicia y la Catedral de la Inmaculada, dos de los edificios más imponentes del centro histórico de Cuenca. (Ver figura 2.47)

Ahora bien, de acuerdo a su ubicación, existen una serie de decisiones importantes en cuanto a la implantación del edificio que se analizarán a continuación: primero; la relación directa del edificio con la Plaza Central, segundo; la relación del edificio con los edificios colindantes y tercero; la relación del edificio en cuanto al lenguaje arquitectónico presente en el contexto.



Figura 2.47: Antiguo Palacio Municipal, al frente se observa el muro del claustro de la orden del Carmen

Fuente: Mogrovejo (2008)

En concordancia con Mogrovejo (2008) tras el relevamiento de varios planos arquitectónicos y bocetos del edificio, éste se compone espacialmente por cinco volúmenes que en esta investigación conservan la nomenclatura que los identifica desde su proyección; siendo “A” el bloque un volumen longitudinal colindante al edificio del Banco Nacional de Fomento (BNF) ubicado al suroeste, el bloque “B” una torre en altura ubicada al noreste, el bloque “C” un volumen longitudinal que marca el ingreso principal ubicado el noreste, el bloque “D”, un volumen cubico esquinero y el bloque “E” también ubicado al suroeste.(Ver figura 2.48)

En principio, uno de los atributos que llama la atención del edificio en relación a su contexto es la ubicación es el retranqueo del edificio hacia el sur, Mogrovejo (2008) analiza tres posibles circunstancias que harían que este hecho suceda: la primera se justifica con la preexistencia del edificio colindante ya existente al momento de su creación (Banco Nacional de Fomento), el mismo que a su vez se emplaza con el mismo retiro de la Corte Suprema de Justicia (ver figura 2.50), configurando de esta manera un espacio peatonal más amplio; la segunda, se debería a la necesidad de crear una percepción más abierta del edificio (ver figura 2.50), considerando



Figura 2.48: Esquema de distribución del conjunto de bloques que conforman el Palacio Municipal

Fuente: Elaboración propia

que la relación entre la monumentalidad de la Catedral Nueva y los edificios circundantes frente a la Plaza Central era algo que merecía ser analizado para Gatto Sobral buscando una mayor perspectiva del espacio; y finalmente la tercera, relacionarse con las necesidades urbanas de la época en términos del incremento de la circulación vehicular.



Figura 2.49: Fotografía Histórica. A la izq. la Iglesia del Sagrario (Catedral Vieja), a la der. hacia el fondo la Corte Suprema de Justicia y hacia adelante la edificación anterior al Banco Nacional de Fomento y la antigua Municipalidad.

Fuente: Mogrovejo (2008)

Figura 2.50: Fotografía aérea del Parque Calderón.

Fuente: Rehak, M. (2015). Página Web Alamy, extraído de: <https://www.alamy.es>

Otro dato a considerar, es la manera en cómo se adosa al edificio del Banco de Fomento, ¿Por qué no adosar directamente los bloques A y B al edificio ya existente? Surgen dos repuestas, en primer lugar, mediante el recurso de separarse por medio un pequeño volumen del mismo lenguaje del bloque C, se realiza la idea de que volumétricamente el bloque C es un gran prisma horizontal que se inserta en el la torre del bloque B (como se muestra en la figura 2.51) lo que a su vez potencia la verticalidad de la misma fuertemente marcada por el recurso del “Brise Solei” (muy presente en la mayoría de sus obras, ver figura 2.53). Por otra parte, y como se estudia más adelante, en el bloque B se desarrollan la mayoría de las funciones relacionadas con la alcaldía lo que añade en la torre una jerarquía de mayor importancia no solo visual sino también funcional y que casualmente de manera visual tiene una relación directa con el centro de la plaza central (como se muestra en la figura 2.54).

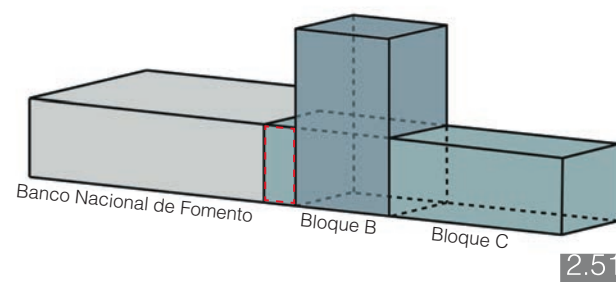


Figura 2.51: Relación de los Bloques B y C con el Edificio del Banco Nacional de Fomento

Fuente: Elaboración propia.

Figura 2.52: Relación entre el Palacio Municipal y el Banco Nacional de Fomento

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.53: Punto de fuga celeste de la torre que conforma el Bloque B

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.54: Vista desde el centro del Parque Calderón hacia la torre del Palacio Municipal

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.55: Contexto del Palacio Municipal en el centro histórico

Fuente: Cobos, F. (2019)



En las siguientes figura se puede observar, la correspondencia que existe en las alturas de los edificios colindantes y cercanos en donde existe un respeto en la continuidad visual de los niveles, tomando así como referencia la escala presente en el perfil urbano del tramo al que pertenece, el mismo contribuye una vez mas a destacar la unicamente la torre como un elemento perpendicular al conjunto. Además, al igual que el edificio del Banco Nacional de Fomento existe un predominio en formas ortogonales y simples.

Un dato no menor es la creación del pórtico en el primer nivel frente a la plaza central como un espacio semi-público que permite la interacción interior – exterior. ¿Por qué no utilizar otra solución de características modernas? ¿Por qué no utilizar un muro cortina o directamente una planta libre? Además de las necesidades en cuanto al programa no se puede dejar de considerar que esta decisión esta directamente relacionada al lenguaje presente en el contexto adaptándose a la composición y niveles de los edificios colindantes y generando amplias visuales que contribuyan a la percepción del espacio y la apreciación del edificio donde el usuario es el protagonista del espacio que lo contiene.

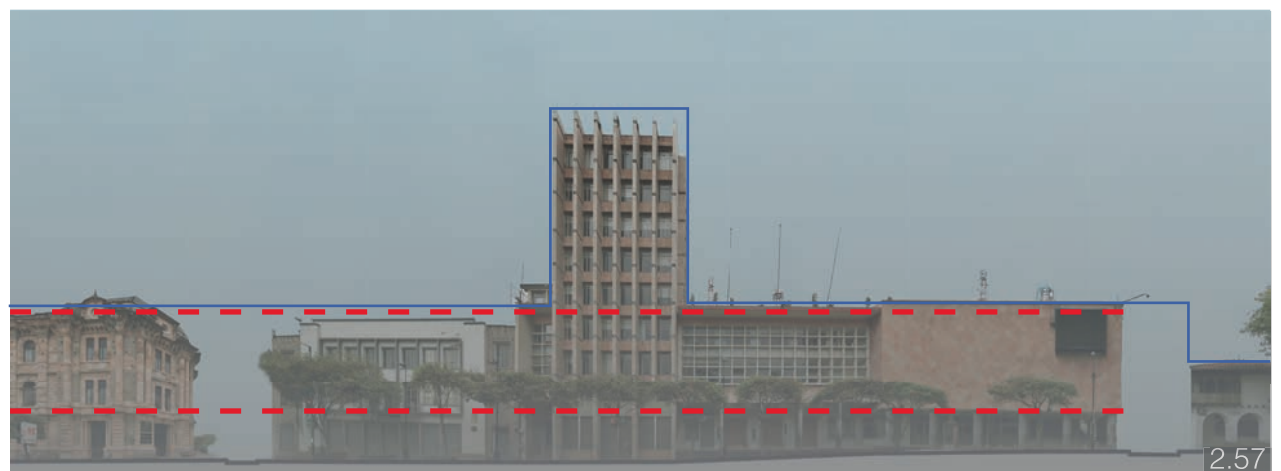


Figura 2.56: Fotografía rectificada del Tramo del Palacio Municipal, calle Sucre.

Fuente: Elaboración Propia

Figura 2.57: Relaciones del Palacio Municipal con el Contexto

Fuente: Elaboración Propia



Relación entre los volúmenes que conforman el edificio

El conjunto de volúmenes está dispuesto de tal manera que su lectura representa una unidad a pesar de que a la vez cada una de las partes expresa una singularidad marcada especialmente por la materialidad y el manejo de ritmos en su propio lenguaje arquitectónico. Como menciona Mogrovejo (2008, p.103) los cinco bloques se consolidan como unidades independientes que espacialmente se relacionan entre sí, ubicados estratégicamente para configurar los accesos al edificio desde el exterior y configurando intersecciones al interior para resolver la circulación vertical mediante escaleras y ascensores.

Así pues, el bloque A es un prisma de base rectangular que se adosa al bloque C en los cuatro primeros niveles y luego se adosa al bloque B en los dos niveles siguientes. En cuanto a la altura, este bloque representa el nivel intermedio del conjunto y expresa una proyección longitudinal. Por su parte, el bloque B se viste de una monumentalidad fundamentada en dos hechos: el primero, su verticalidad, siendo un bloque de base cuadrada marcada por una verticalidad que lo define como el volumen de mayor altura en el conjunto y la segunda, su ocupación, ya que dentro del programa estaba previsto que las actividades más importantes relacionadas directamente a la alcaldía funcionaran en esta torre.

Tanto el bloque B como el C y el D, conforman la cara frontal del edificio hacia la plaza central porque además de contener los principales ingresos, las características formales que vinculan a estos volúmenes son quizá las más llamativas y evidentes. El bloque D, se ubica diagonal al

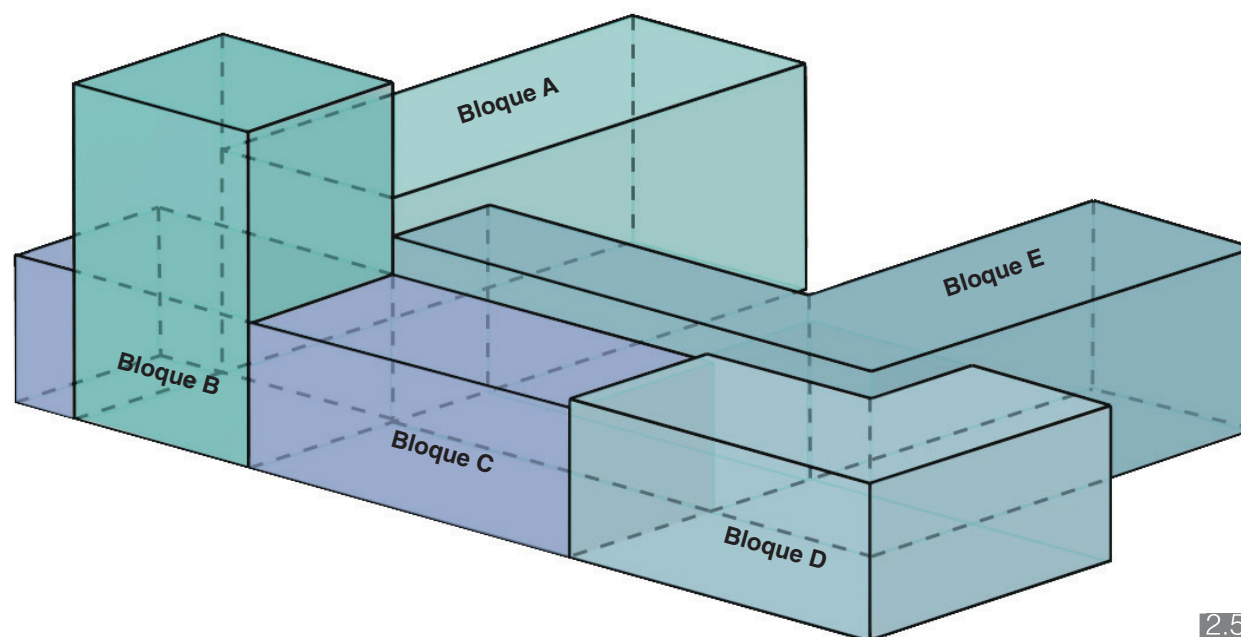


Figura 2.58: Relación entre bloques que conforman el Palacio Municipal

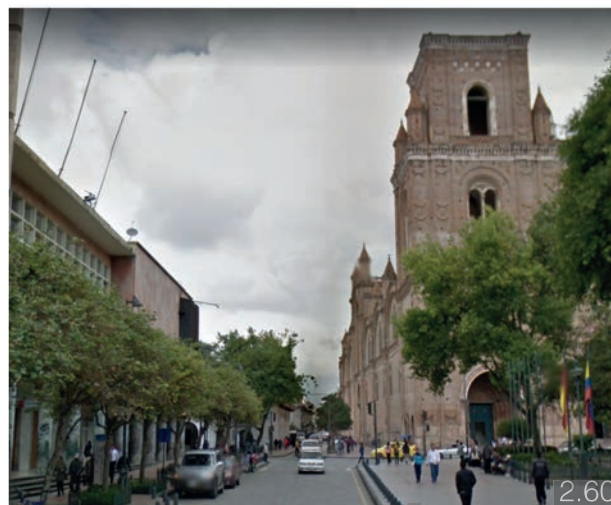
Fuente: Elaboración propia.

Figura 2.59: Perspectiva aérea del Palacio Municipal

Fuente: Chalhoub, Guilherme (2023)

2.58





edificio más importante de la Plaza Central: la Catedral (ver figura 2.60); este volumen se adosa al bloque C, con quien comparte altura pero más adelante se verá cómo se diferencia con una textura totalmente opuesta. Por otro lado, mientras el bloque C expresa una marcada horizontalidad, el bloque D se presenta como un volumen regular, puro, sólido y de cierta independencia, que carece de mayor información visual más que su sobria expresión material, esto se convierte en una delicada estrategia para confrontarse ante la majestuosidad de la Catedral.

El bloque E, paralelo al bloque A, también es un prisma de base rectangular que se adosa al bloque D y lo supera con un nivel; precisamente en éste último nivel se extiende hacia la parte posterior del bloque C entonces se opta por analizarlo como un volumen en "L" para su mejor entendimiento. Como se puede observar, entre este bloque y el bloque D se genera un patio al exterior, posiblemente con el afán de crear también una visual más amplia desde la calle Benigno Malo, así como en la fachada frontal, ya que en este caso las aceras son de menor dimensión. De igual manera sucede al interior, en donde entre los bloques A y C se genera un gran patio interno.

Sumando a lo anterior, y como segunda respuesta a la creación de espacios abiertos de uso común está el manejo de la iluminación y ventilación. Como se puede observar en la figura 2.61 el edificio busca la iluminación natural de todos sus bloques, por ello busca general espacios abiertos al interior del volumen general. Además, un dato no menos importante es la relación de altura que existe entre los bloques, permitiendo que el bloque A y E puedan iluminarse por sus dos caras de mayor longitud (Ver figura 2.61). De esta manera, la implantación del edificio como un conjunto de volúmenes relacionados entre sí que corresponden también a las singularidades propias del lugar invita a pensar que las soluciones adoptadas son intencionadas.

Figura 2.60: A la izq. el Palacio Municipal, a la der. La Catedral de la Inmaculada

Fuente: Googlemaps (2023)

Figura 2.61: Maqueta del Palacio Municipal

Fuente: Mogrovejo (2008)



De hecho, para Mogrovejo (2008, p.100): *“Se puede comprender la importancia a la libertad en el espacio urbano que defiende Gatto Sobral, por ello, la relación del espacio transitable, vivible y perceptible del usuario son sin duda una de las ideas matrices del proyecto; de ahí que, los retiros generen espacios de transición entre el espacio público – privado que invitan al usuario a relacionarse con el edificio y su contexto”*. Considerando que los pórticos son elementos muy presentes en el lugar, aunque de carácter republicano o colonial, Gatto Sobral buscaría generar la misma sensación quienes los transitan. (Ver figuras 2.66 y 2.67)

En relación, Piñón (2016, p. 146) define el proyecto moderno como un episodio urbano donde su posición asume el entorno urbano y *“no basta con identificar continuidades sino que es necesario percibir relaciones a través de juicios visuales irreducibles a la mirada común”*. Entonces la importancia de este análisis toma sentido, ya que la información que de aquí se desprende demuestra cómo Gatto Sobral resuelve el desafío de insertar un edificio de arquitectura moderna en medio de una ciudad histórica, abstrayendo varias referencias de las edificaciones que lo acompañan para relacionarlas con su proyecto y es así como la percepción de una esta nueva arquitectura no compite con su entorno sino que al contrario, su principal objetivo es integrarse.

Figura 2.62: Vista al pórtico bajo el bloque D desde el patio exterior al Bloque E en la calle Benigno Malo

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.63: Columnas del pórtico del bloque C en la calle Mariscal Sucre

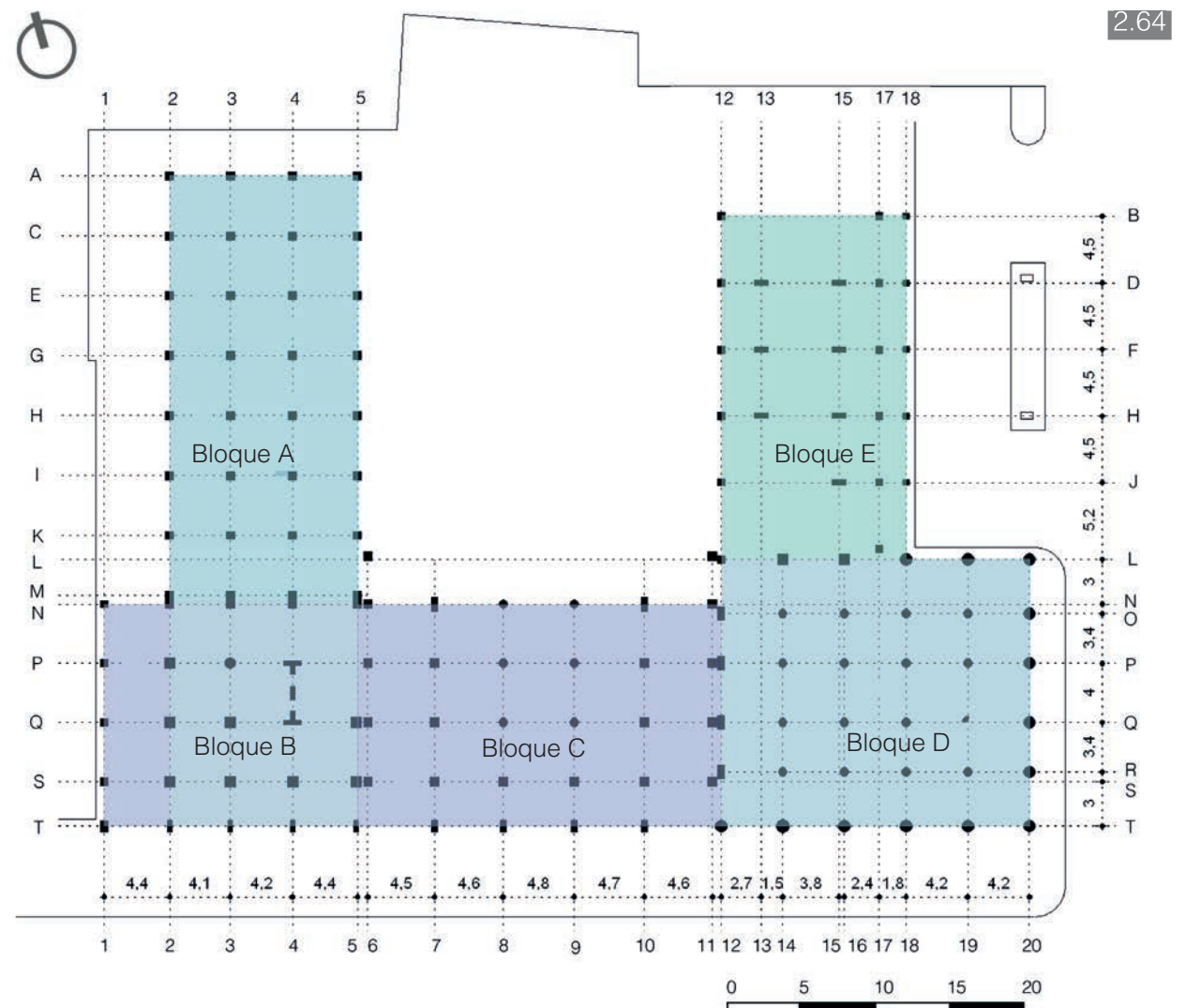
Fuente: Autora (2023)

Programa y distribución general, circulaciones y zonificación.

Para la entrega de los proyectos participantes, cada diseñador debía realizar los estudios pertinentes. De acuerdo con Mogrovejo (2008, p.97) no existe registro sobre las memorias de los proyectos ni el informe emitido por el Arq. Sixto Duran Ballén que decretó al ganador, aunque sí se conoce la fecha, siendo el 13 de mayo de 1954 que Gilberto Gatto Sobral es elegido para esta importante intervención. El arquitecto debió considerar dar respuesta a una serie de requisitos que funcionaran de manera orgánica organizando por grupos los departamentos según el desarrollo de sus actividades.

Así en primera instancia el proyecto abarcaría: la Alcaldía y sala de sesiones; la secretaria y el archivo general; la sala de ediles; la sindicatura; el departamento de finanzas; el departamento de planificación y control; el departamento de control personal; el departamento de planificación, obras civiles y obras sanitarias; el departamento de higiene y salud; la tesorería y recaudaciones, una biblioteca y finalmente un auditorio y sala de exposiciones.

Estos espacios tienen una relación espacial en su distribución de manera interna y una correspondencia con los espacios abiertos generados al exterior que responden a los vínculos con el contexto inmediato que ya se han mencionado antes. Así, el edificio se presenta en bloques articulados entre sí fácilmente reconocibles en su volumetría y que de manera funcional permiten una lectura integral del programa en cuanto a las plantas arquitectónicas como se verá a continuación, donde el desarrollo del programa se produce de manera orgánica y armónica, la zonificación responde a la agrupación por usos y jerarquías mediante espacios amplios que se comunican a través de zonas de circulación directas claramente identificables y considera para su disposición la iluminación natural en todos los niveles.



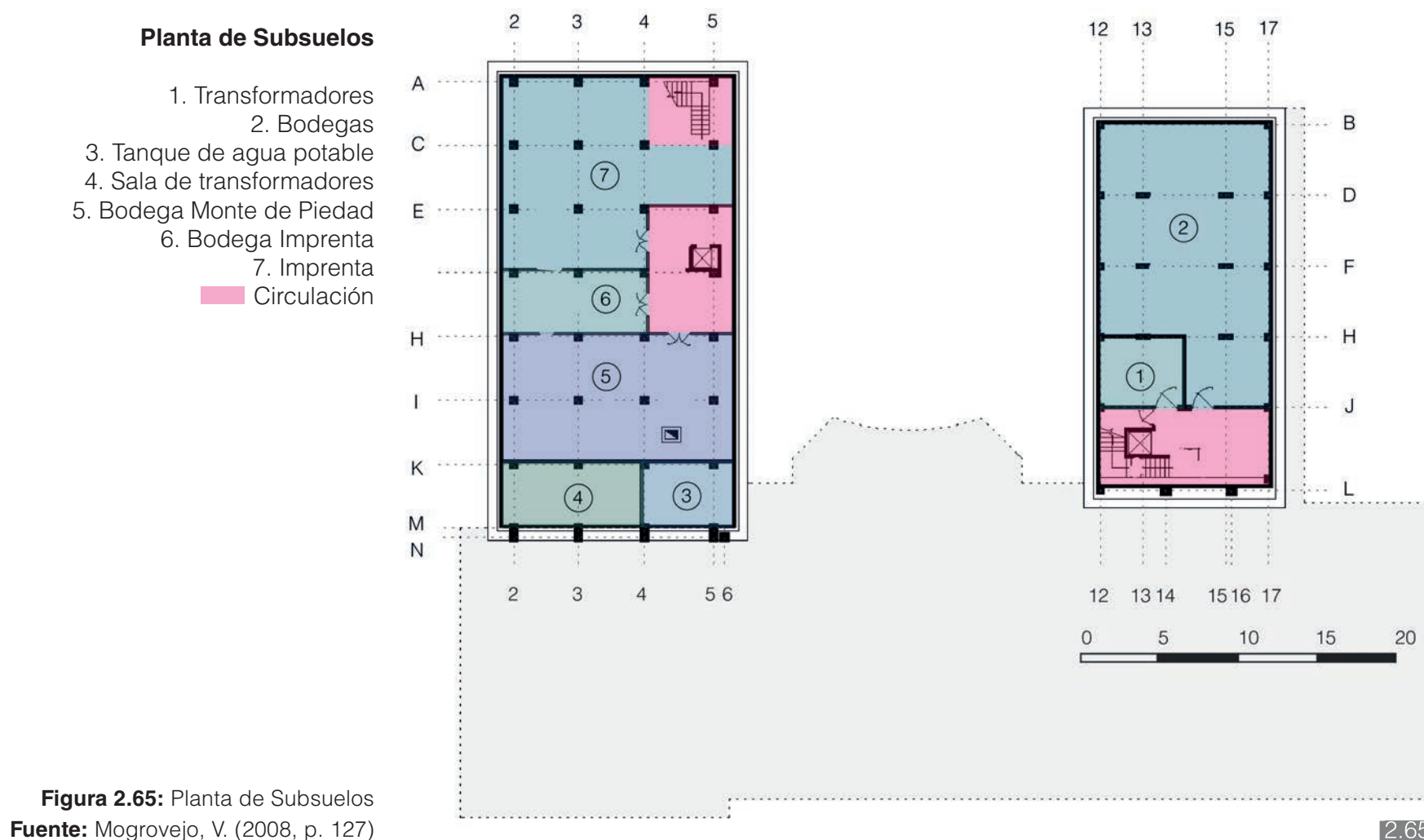
La modulación estructural evidencia la independencia de los bloques mediante la presencia de juntas, es probable que la disposición del bloque A a partir del eje "2" se deba a causa de un retiro municipal y de esta manera de genere un patio lateral interno entre el Banco Nacional de Fomento y el Palacio Municipal.

A pesar de que no existe un módulo estructural definido, se pueden encontrar relaciones aproximadas, así Mogrovejo (2008) define que el Bloque A y B comparten una modulación de 4x4m, el bloque C adopta la modulación anterior en cuanto comparte sus ejes N, P, Q y S y en los tramos que se conforman entre los ejes S y T la modulación varía a 3x4m, para el bloque D se utiliza un módulo de 4x3.6m únicamente en planta baja ya que las columnas intermedias se eliminan en los siguientes niveles, y por último el bloque E contiene distintas modulaciones como: 2.50x4.50 entre los ejes 12 - 13 y 15 - 17, 5x4.50m entre los ejes 13-15 y 2x4m entre los ejes 17 - 18 que corresponden a la circulación exterior entre el portal del bloque E.

Figura 2.64: Planta estructural Palacio Municipal
Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 125)

En concordancia con el autor, la complejidad del programa justifica de cierta manera la variación en la modulación del edificio, considerando que la variedad de usos supone una versatilidad en la distribución de espacios, además se ha de considerar que al ser un edificio de uso público y de alto tránsito requiere espacios abiertos y zonas amplias de circulación y vestíbulos de permanencia que también influyen en esta variable, de hecho, este suceso se puede evidenciar inclusive en los diversos tamaños y formas a los que responden las columnas del edificio, ya que según la ubicación sus secciones son: cuadradas, rectangulares o circulares.

Ahora bien, en cuanto a la distribución, en la planta de subsuelos el espacio está destinado para la ubicación de transformadores, tanques de agua potable y las principales bodegas, aunque no exista ninguna fuente de información es de conocimiento público que en estas instalaciones funcionó durante varios años el supermercado de los empleados municipales implementando un nuevo uso, sin embargo actualmente continúan utilizándose como bodegas de almacenamiento, cabe mencionar que los espacios no cuentan con las medidas de seguridad correspondientes para el tipo de información que resguardan, siendo en su mayoría archivos documentales



2.65

Planta Baja

1. Biblioteca
2. Tesorería Municipal y Ventanilla de Pagos
3. Ventanilla Única
4. Vestíbulo Principal, acceso al Salón de la Ciudad
5. Oficina de Turismo
6. Vestíbulo Posterior
7. Oficina de Multiservicios y Recepción de documentos
8. Patio Interno
9. Departamento de Coactivos
10. Departamento de Coactivos
11. Notificadores de Coactivos
12. Departamento de Activos Fijos
13. Patio Interno, actual Salón Ciudadano.
14. Zona de transición Público - Privado, ingreso a la biblioteca municipal.

Áreas de Circulación
Área de Sanitarios



En planta baja se ubican hacia la calle Mariscal Sucre principalmente las actividades relacionadas a servicio al cliente y ventanillas de pago así como el ingreso principal al Salón de la Ciudad a través del Bloque C. Hacia la parte posterior, el bloque A abarca distintas oficinas relacionadas a un mismo departamento y el bloque E alberga la biblioteca Municipal.

En este nivel es donde mejor se pueden apreciar las soluciones urbanísticas del proyecto, se aprecia con claridad el pórtico que rodea los bloques C y D y cómo este se comunica con el patio externo formado entre los Bloques D y E, y por otro lado el patio interno entre los bloques A y E que también se comunica mediante pasillos con el exterior del edificio. Se puede apreciar como la circulación se resuelve de manera que todos los espacios estén conectados entre sí de manera clara y directa.

Figura 2.66: Planta Baja
Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 104)

Planta Nivel 1

1. Salón de la ciudad
2. Hall
3. Entepiso Almacén
4. Director de Sanidad e Higiene
5. Contabilidad
6. Sala de Personal
7. Oficina de Inspección de Personal
8. Laboratorio
9. Director del Monte de Piedad
10. Sala de remates
11. Oficina de Personal
12. Conserjería
13. Biblioteca

- Áreas de Circulación
 Área de Sanitarios

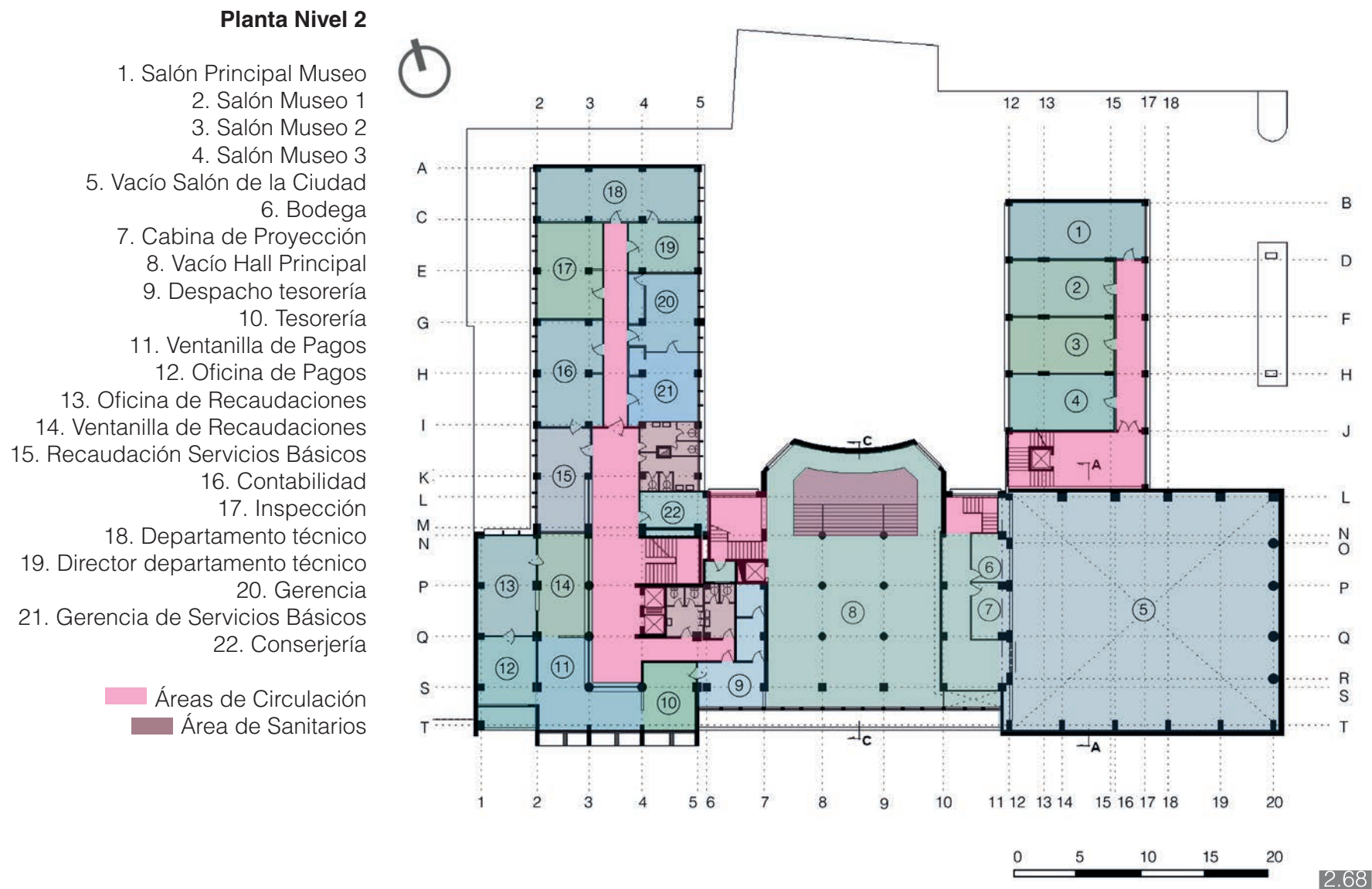


2.67

A partir del primer nivel la dinámica de la distribución de espacios cambia en cuanto a la circulación ya que no todos los bloques se comunican directamente, los bloques A y B tienen una relación directa con parte del Bloque C debido a los usos que comparten, ya que las áreas destinadas para las oficinas se agrupan hacia la izquierda del edificio, de esta manera el Bloque C que se divide en dos principales usos: oficinas y al centro del edificio el vestíbulo principal del Salón de la Ciudad, ubicado en el Bloque D.

El bloque D, se comunica indirectamente con el bloque A y B mediante el vestíbulo central, sin embargo es innegable la independencia que mantiene el espacio con respecto al resto del edificio. Por su parte, el bloque E, que a partir del nivel 1 y hasta el nivel 3 no se comunica con el edificio, conserva su uso como biblioteca pero funciona de manera aislada.

Figura 2.67: Planta Nivel 1
Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 106)



2.68

En el nivel dos sucede lo mismo que en la planta del nivel 1, las oficinas se agrupan a la izquierda del edificio dejando libre el centro del mismo para el vestíbulo del Salón de la Ciudad. Una de las soluciones más visibles, es cómo la circulación tanto vertical como horizontal responde a lógica de comunicar los espacios de acuerdo a sus usos de manera directa y amplia, considerando que el edificio, al ser público, posee usuarios itinerantes a lo largo del día.

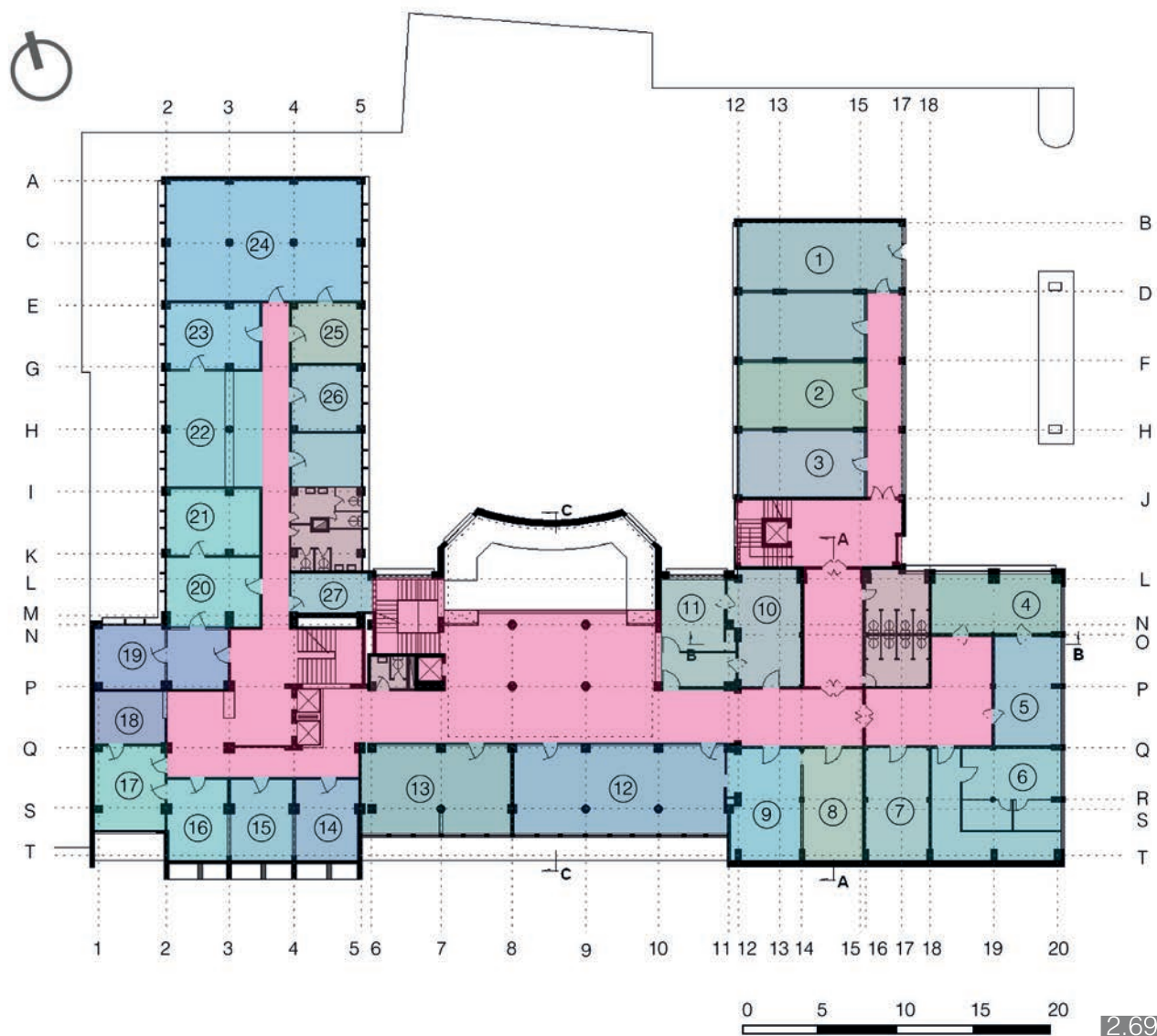
También se ha de considerar la ubicación de los usos de mayor atención al público concentrados en los primeros niveles, facilitando la accesibilidad a los usuarios ya que hasta desde la planta baja hasta el nivel 2 la zonificación considera los departamentos que mantienen contacto con la ciudadanía. A partir del nivel 3, como se muestra en la siguiente figura, se ubica el sector administrativo y financiero de la institución, ya en este nivel el bloque E se integra nuevamente al edificio mediante un acceso por el bloque D que en este, su último nivel, ya no corresponde al Salón de la ciudad y se distribuye en distintas oficinas.

Figura 2.68: Planta Nivel 2
Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 108)

Planta Nivel 3

1. Archivo Histórico
2. Personal Administrativo
3. Dirección de cultura
4. Secretaria
5. Sala de comisiones
6. Camerinos
7. Archivo
8. Oficina de periodistas
9. Sala de transmisiones
10. Oficina de la sindicatura
11. Despacho del procurador
12. Sala de sesiones
13. Sala de visitas alcaldía
14. Alcaldía
15. Secretaria de la alcaldía
16. Secretario de consejo
17. Secretaria
18. Archivo
19. Departamento Financiero
20. Personal de dirección
21. Archivo
22. Oficina de rentas
23. Jefe de rentas
24. Contabilidad
25. Jefe de contabilidad
26. Oficina
27. Conserjería

Áreas de Circulación
 Área de Sanitarios



En este caso la circulación vertical principal es la que se ubica entre los ejes L - P y 6 - 7 donde usuario accede al centro del edificio y el primer contacto es la vice - alcaldía y la sala de visitas, a partir de aquí, la planta se divide a la izquierda con las actividades relacionadas a la alcaldía propiamente y a la derecha se concentran las áreas del departamento cultural e histórico.

La ubicación de la alcaldía en la zona frontal del bloque B no puede ser involuntaria, considerando que el bloque B es el único bloque que se presenta de manera imponente al parque Parque Central y se alinea a su eje central, como se analizó con anterioridad, entonces se puede decir que a nivel de zonificación existe una jerarquización intencional. Así mismo, la recepción del bloque C de manera central, es una solución que se presenta en todas las plantas y en este nivel es desde donde la circulación horizontal se ramifica, siempre con la misma dinámica central y directa que se genera tras la distribución de los espacios hacia las fachadas de cada uno de los bloques respondiendo al uso de la iluminación natural.

Figura 2.69: Planta Nivel 3
Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 110)

Planta Nivel 4

1. Sala de Museo
2. Oficinas
3. Sala de dibujo
4. Avalúo y catastros
5. Oficina de estadística
6. Jefe de estadística
7. Secretaria
8. Jefe del Plan Regulador
9. Jefe de Proyectos
10. Topógrafos
11. Sala de dibujo
12. Archivo de planos
13. Conserjería

- Áreas de Circulación
- Área de Sanitarios



2.70

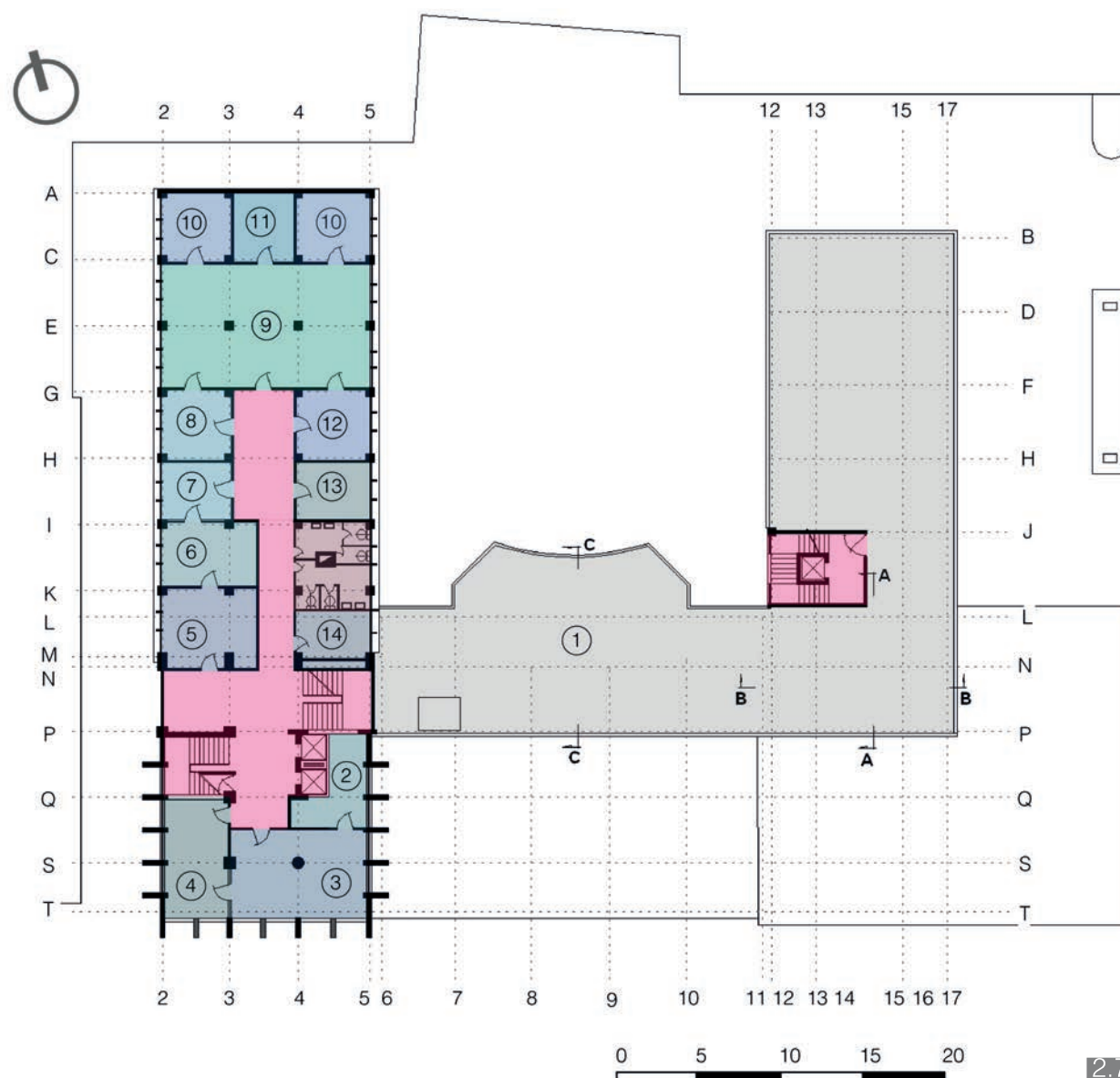
A partir del nivel 4 los bloques A y B se independizan del resto de bloques y la circulación principal cambia, ya que existen dos accesos verticales: uno en el bloque A que conecta las oficinas del departamento técnico y otro en el bloque E que conecta el área del museo y sus oficinas. Por su parte el bloque C se transforma y se delimita únicamente por los ejes L y P y se fusiona con el bloque E en forma de "L" únicamente en este, su último nivel. De esta forma, el área liberada del bloque C, se convierte en una terraza accesible que actualmente no está en uso.

El nivel 5 se conforma mediante los bloques A y B únicamente, como se muestra a continuación y abarca el departamento técnico y distintos archivos. El bloque E se presenta con una terraza accesible delimitada por el nivel anterior y que conecta con el mismo. En adelante, el edificio continúa únicamente en la torre del bloque B con los niveles 6, 7 y 8 que contienen áreas de mantenimiento, un salón y depósitos.

Figura 2.70: Planta Nivel 4
Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 112)

Planta Nivel 5

1. Losa de Hormigón
 2. Archivo
 3. Sala de dibujo
 4. Jefe de Sección C
 5. Secretaría
 6. Dirección de Obras Públicas
 7. Oficina de dirección
 8. Jefe de Sección A
 9. Sala de dibujo
 10. Archivo de Planos
 11. Archivo de materiales
 12. Jefe de Sección B
 13. Oficina extra
 14. Conserjería
- Áreas de Circulación
 Área de Sanitarios



2.71

Pese a ser diseñado como el Palacio Municipal de la ciudad, únicamente la vice alcaldía funciona en el edificio, las oficinas de la alcaldía de la ciudad se sitúan en otro edificio también próximo al parque central, al igual que otros departamentos que dependen de la municipalidad, es decir que a pesar de su exención el edificio no da cabida para todas las competencias de la institución.

Es importante mencionar que en la actualidad el edificio ha sido modificado internamente para la adecuación de nuevas oficinas y departamentos que aunque conserven el sistema estructural original si han alterado la distribución de los espacios mediante paneles divisorios. Este hecho provoca que la lectura del edificio no sea tan clara en cuanto a la circulación, por razones de tiempo, permisos municipales y sobre todo; el alcance de esta investigación no se ha realizado un levantamiento planimétrico actual, sin embargo, la información aquí presentada es suficiente para el entendimiento de las funciones del edificio y sus características formales.

Figura 2.71: Planta Nivel 5
Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 114)

- Planta Nivel 6**
1. Gerente de subsistencias
 2. Oficina de subsistencias
 3. Recepción de Valores

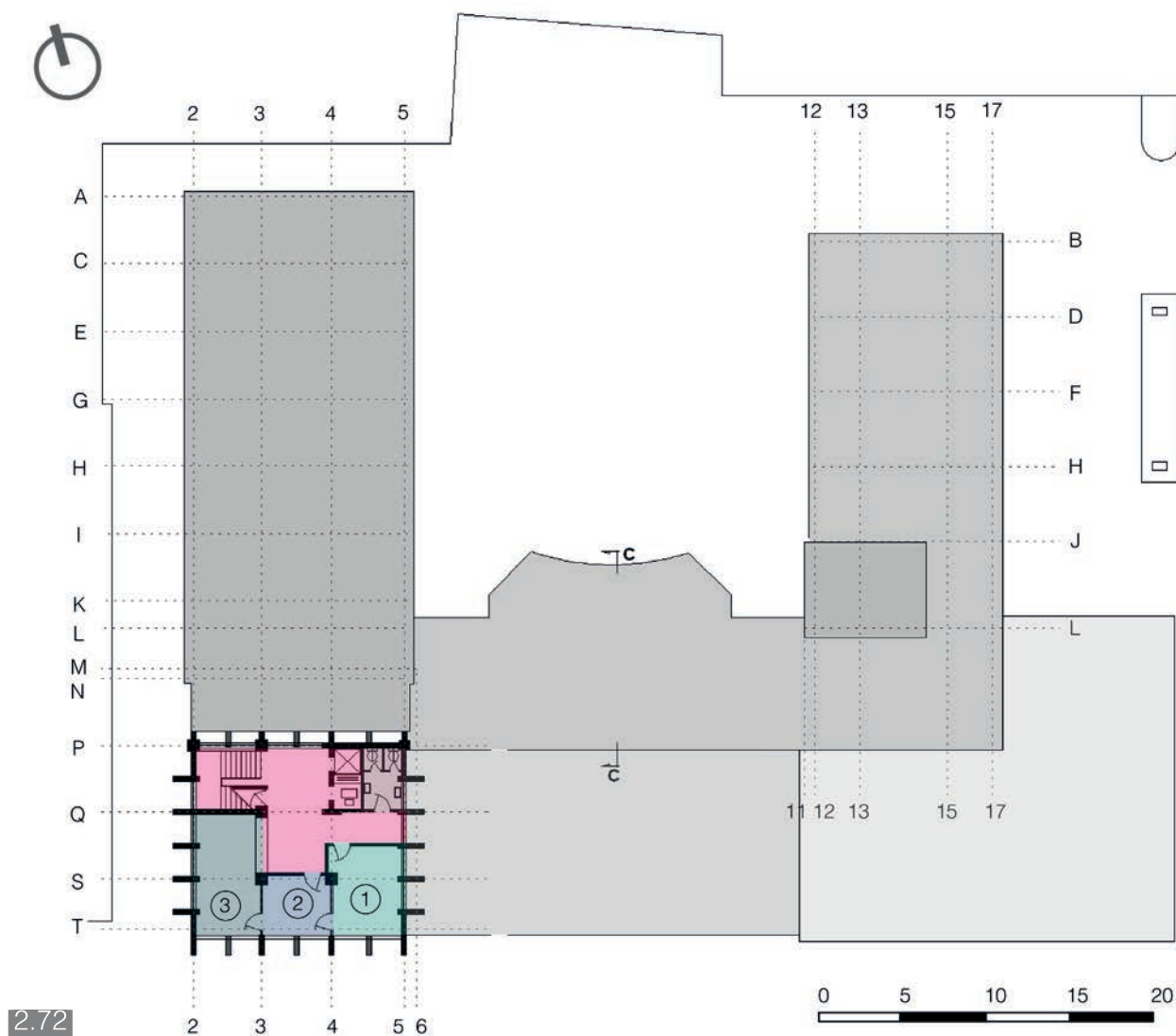
Planta Nivel 7

1. Cocina
2. Salón

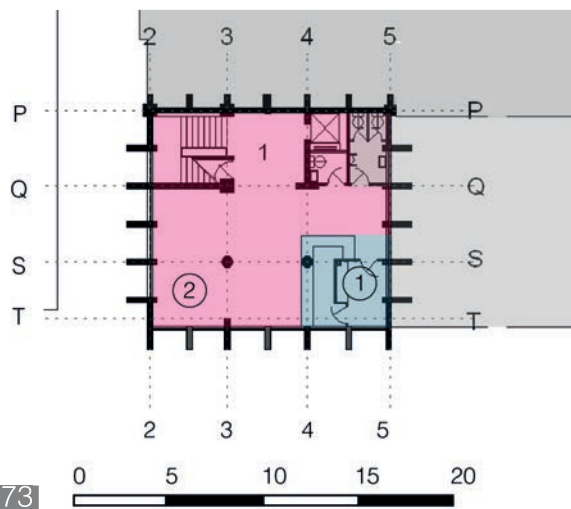
Planta Nivel 8

1. Sala de máquinas
2. Depósitos

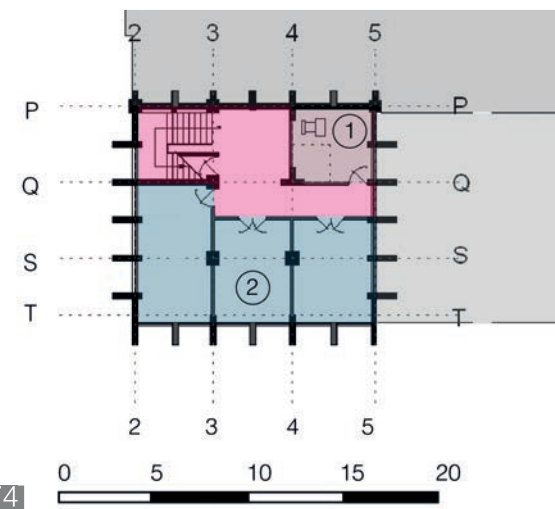
- Áreas de Circulación
- Área de Sanitarios



2.72



2.73



2.74

Figura 2.72: Planta Nivel 6
Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p.116)

Figura 2.73: Planta Nivel 7
Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 118)

Figura 2.74: Planta Nivel 8
Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 120)

Análisis de ritmos, llenos, vacíos y la expresión artística del material.

Figura 2.75: Dibujo Original de fachada frontal hacia la calle Mariscal Sucre
Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

Figura 2.76: Dibujo Original de la fachada frontal con la especificación de materiales.
Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

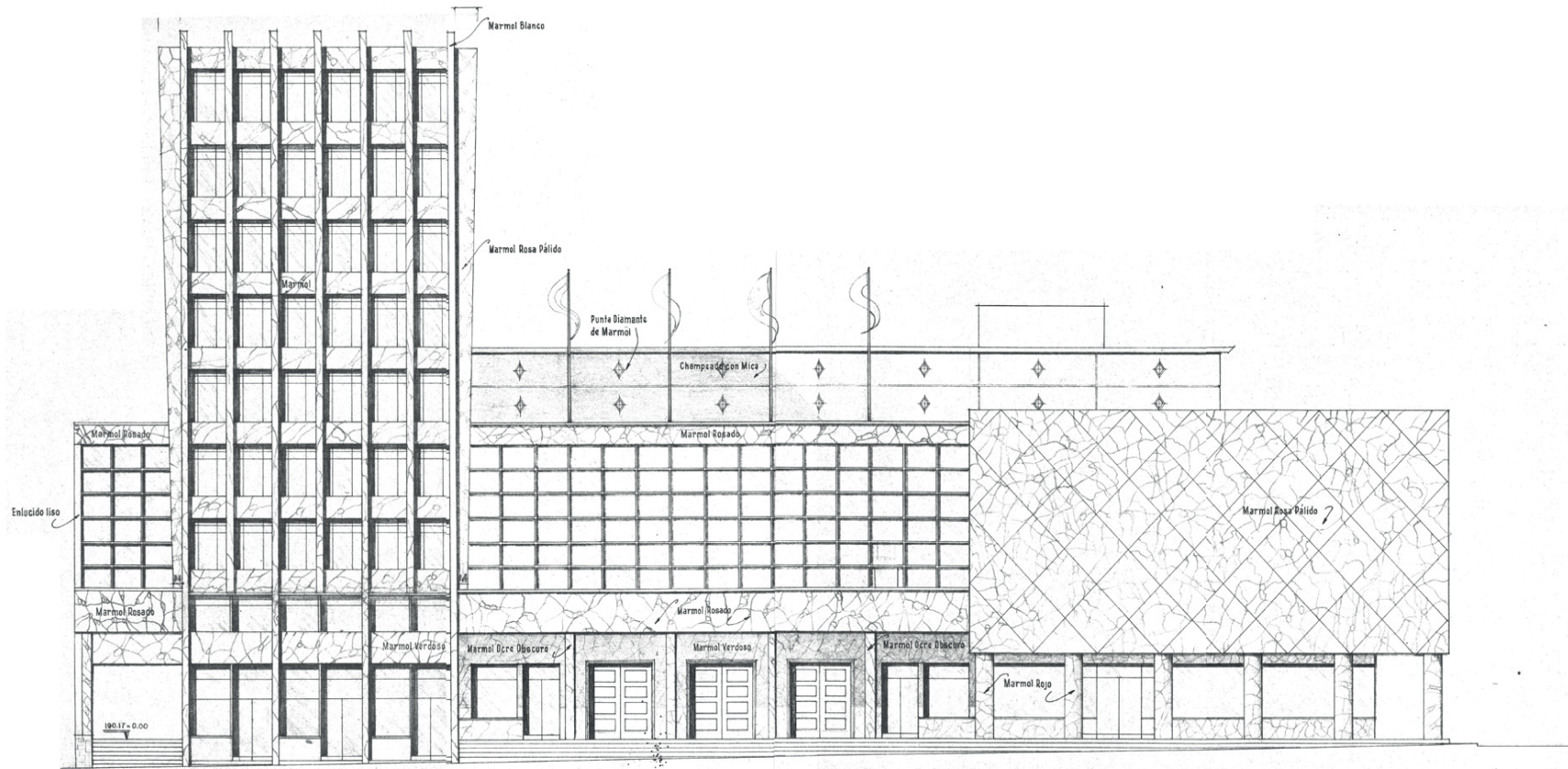
Figura 2.77: Dibujo Original de fachada lateral hacia la calle Benigno Malo
Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

Figura 2.78: Dibujo Original de la fachada lateral con la especificación de materiales.
Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

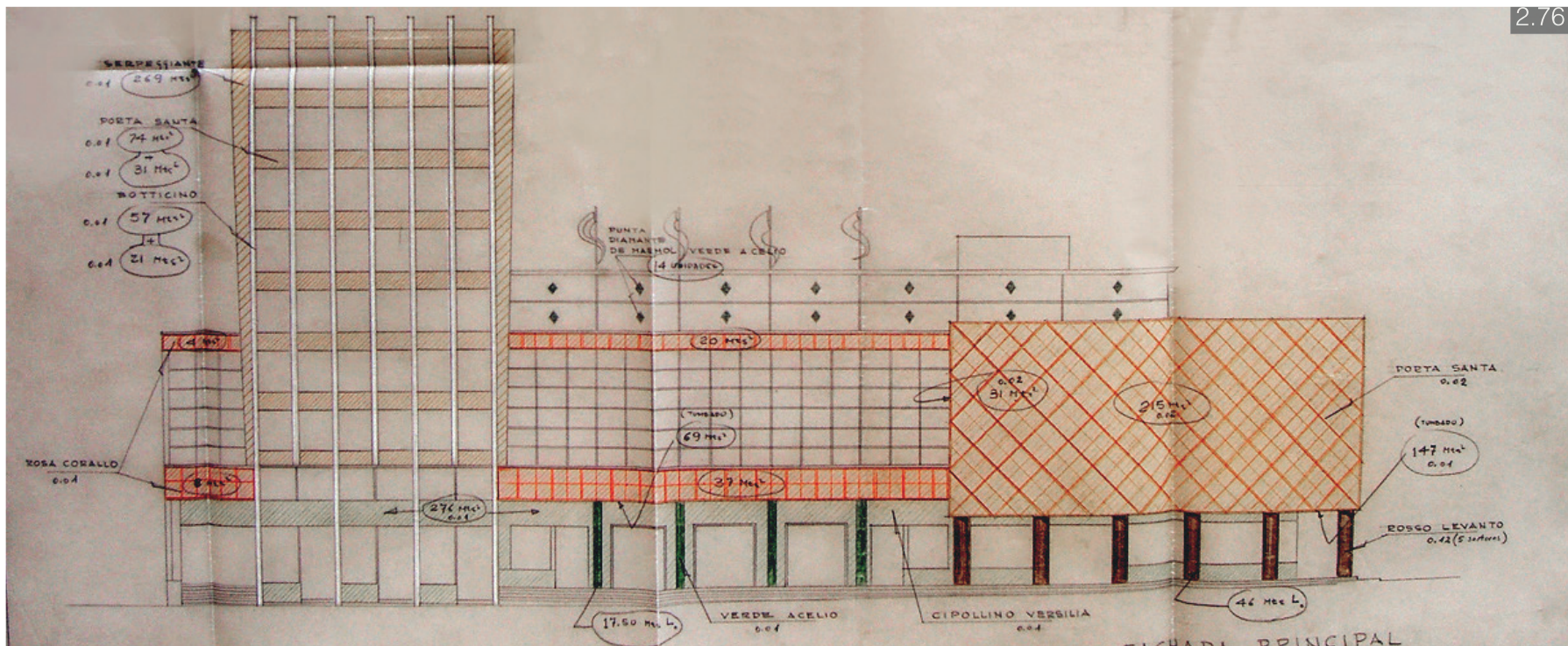
A pesar de ser un conjunto, en la fachada principal del edificio (ver figura 68) que se presenta ante la Plaza Central, así como en la lateral, hacia la calle Benigno Malo (ver figura 2.69), se puede visibilizar la individualidad de cada volumen en su configuración por medio de un a amalgama de texturas relacionadas entre sí de manera formal que integrado al conjunto como “las partes de un todo”.

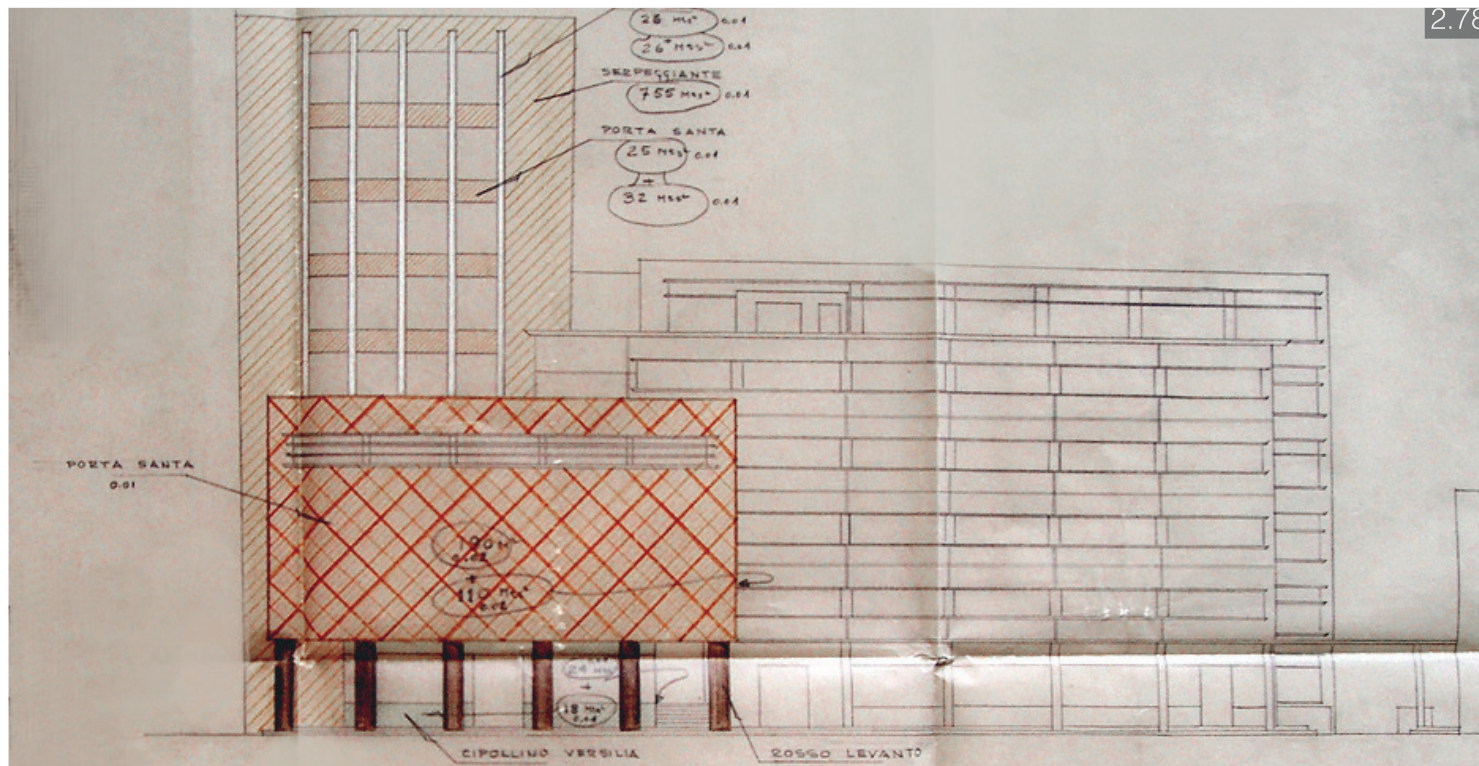
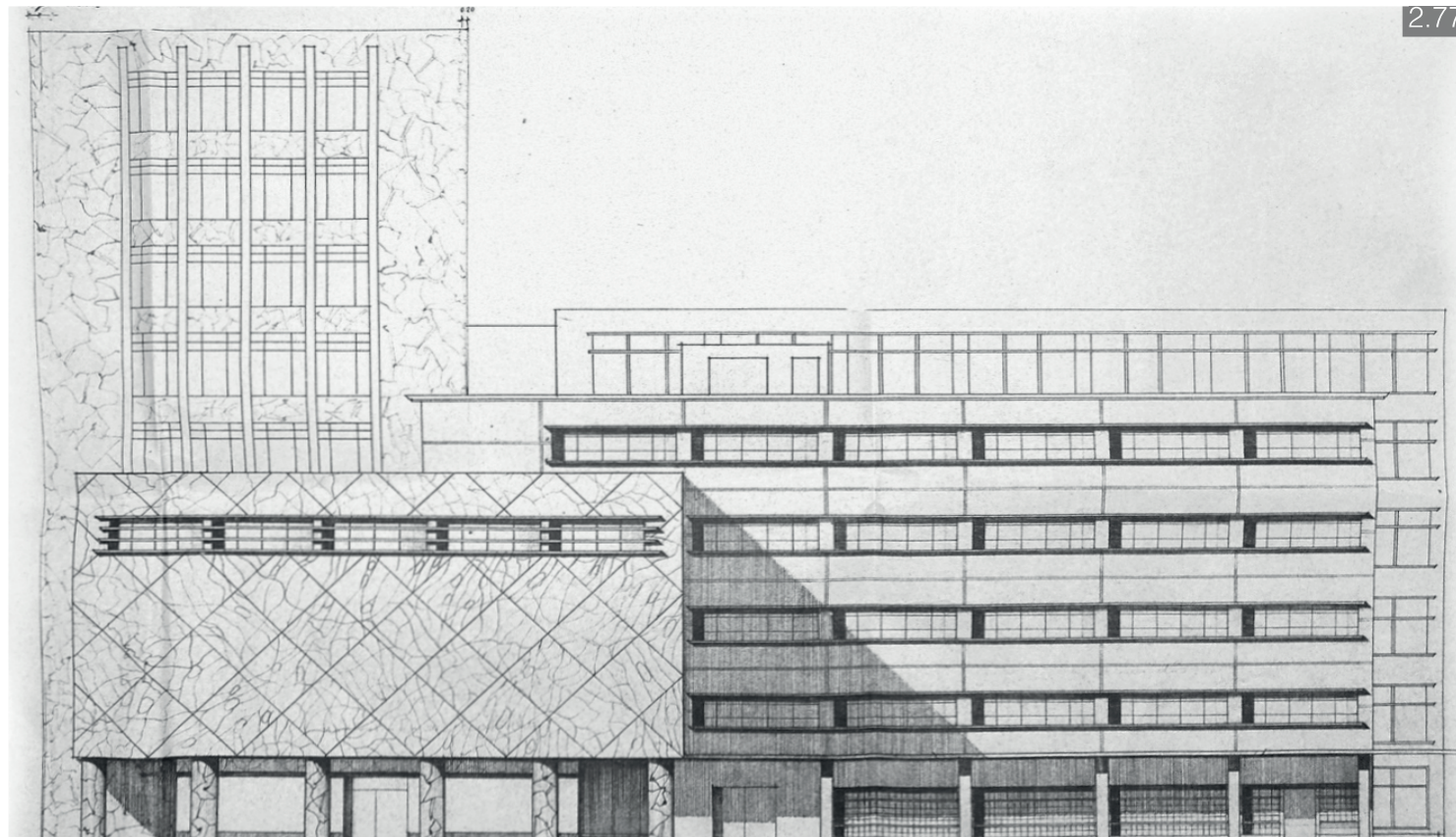
Las figuras 2.80 y 2.82 son bocetos originales del anteproyecto del Palacio Municipal, en ellas se destaca un alto nivel de especificidad en cuanto a las texturas de la materialidad que corresponde a cada bloque lo que indica que la expresión formal del edificio en su materialidad era de suma importancia para Gatto Sobral. De hecho, Portilla (2017), constructor a cargo

2.75

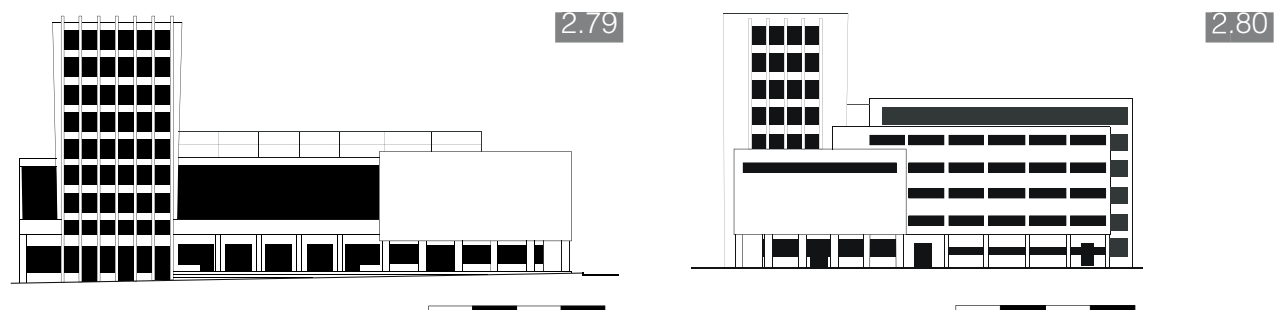


2.76





Los bloques alares A y E manejan un tratamiento material distinto menos llamativo (revoque y pintura exterior), por lo que el mármol como materia predominante juega un papel relevante al momento diferenciar cada bloque en la fachada del edificio no solo por su morfología sino por la diferencia en la cromática. En este punto cabe mencionar que, pese a que no exista información de primera fuente que explique el porqué de la gama de colores selectos para el recubrimiento de la fachada, al mirar el contexto que rodea la edificación se podría pensar que Gatto Sobral se basa en la paleta de colores que le proporciona el lugar. El centro histórico de Cuenca está cubierto por edificaciones en las cuales su quinta fachada se caracteriza por el recubrimiento de teja, además en su mayoría no sobrepasan los dos niveles de altura por que desde lugares abiertos la perspectiva permite fácilmente percibir el color rojizo/anaranjado que las representa.



En las figuras 2.83 y 2.84 se puede observar la relación entre llenos - vacíos y cómo esto acentúa la horizontalidad tan marcada del conjunto sobre todo en el bloque A, C y E, los vacíos al representar en su totalidad las carpinterías (ver figuras 2.85 y 2.86) también son una referencia de los niveles de cada bloque como es el caso del bloque A, B y E. En el Bloque B y C se destacan mayoritariamente los vacíos, algo que después, mediante el material, contribuye a la expresión de liviandad de los mismos. El bloque D se presenta como un bloque prácticamente sólido donde hacia la fachada de la calle Benigno Malo se presenta una porción de vacío casi irrelevante en la parte superior.

Figura 2.79: Análisis de llenos y vacíos en fachada frontal

Fuente: Elaboración propia

Figura 2.80: Análisis de llenos y vacíos en fachada lateral

Fuente: Elaboración propia

Figura 2.81: Maqueta del Palacio Municipal Vista hacia los bloques A y E

Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

Figura 2.82: Maqueta del Palacio Municipal Mariscal Sucre y Benigno Malo esq.

Fuente: Mogrovejo, V. (2008)



La proporción de los vanos que conforman la cuadrícula que reviste al bloque vertical B contribuye para que la torre se reconozca como el protagonista del edificio, el recurso que utiliza en este caso es enmarcar las aberturas con una especie de “Brise Soleil” acentuando su verticalidad en relación al resto de bloques, otra de las técnicas utilizadas sobre todo en las carpinterías, de esta manera se además de enmarcar y delimitar las aberturas potencia el carácter longitudinal u horizontal que las caracteriza como en el caso del Pabellón administrativo de la Universidad Central.



El bloque C, en un segundo plano, se distingue de manera horizontal mediante un ventanal corrido que por sus proporciones intensifica su carácter longitudinal y transversal en relación a sus volúmenes vecinos y entre ellos, simétricamente, alberga el ingreso principal al edificio. El ventanal que se presenta como una “colmena” es un recurso aplicado por Gatto Sobral en varias de sus obras como por ejemplo la Escuela Sucre, la Residencia Orellana, la Residencia Muñoz, La Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, la Casa de la Cultura, entre otras.

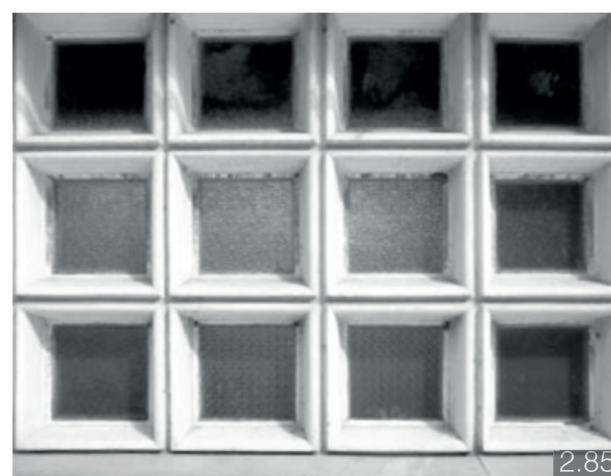


Figura 2.83: Fotografía del Palacio Municipal

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.84: Teatro Universitario de la Universidad Central

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.85: Detalle de ventanas en la Facultad de Ingeniería

Fuente: Rivas, (2019)

Figura 2.86: Detalle de ventanas tipo colmena en el Palacio Municipal.

Fuente: Autora (2023)

Tanto el bloque B como el C, se complementan y facilitan la lectura del bloque D de un volumen compacto que descansa sobre seis pilotes distribuidos de manera simétrica en su base, a su vez, la intención material en su revestimiento contribuye a su consolidación, diferenciándose del resto de cuerpos con una cierta liviandad, paradójicamente.

Con respecto a la fachada hacia la calle Benigno Malo presenta el mismo tratamiento, el bloque D incorpora un vano horizontal para recibir luz natural únicamente en la en el último nivel ya que como se verá más adelante en este nivel se ubican algunas oficinas que lo requieren y en los bloques posteriores A y E las proporciones de los vanos insisten en la horizontalidad y simetría que los determina, una característica similar a las soluciones implementadas en la Residencia Universitaria y la Facultad de Ciencias Médicas, por ejemplo. (Ver figuras 2.93 y 2.94)

Salvo el bloque D, todos los volúmenes poseen un juego de llenos y vacíos que además de cumplir con la necesidad de iluminación, aportan indudablemente a definir las características de cada uno de ellos, se puede deducir que este procedimiento tiene detrás una intención formal además de funcional que busca realzar la intención del proyectista como un recurso

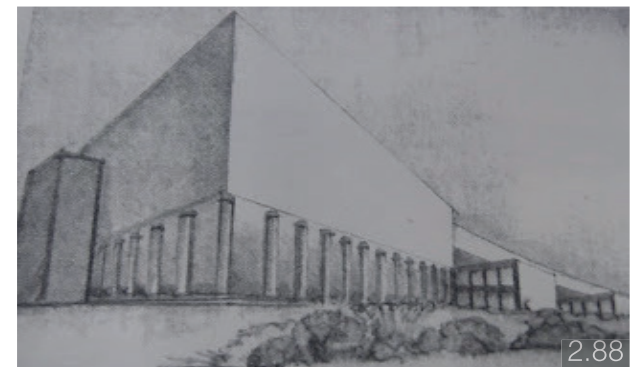


Figura 2.87: Maqueta del Palacio Municipal
Mariscal Sucre y Benigno Malo esq.

Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

Figura 2.88: Boceto de Gilberto Gato Sobral

Fuente: Arquitectura Ecuatoriana. (2023). Página
Web. <http://arquitecturaecuatoriana.blogspot.com/>

Figura 2.89: Facultad de Ciencias Médicas

Fuente: Rivas, F. (2019)

Figura 2.90: Residencia Universitaria

Fuente: Rivas, F. (2019)

Innovación tecnológica y estructura.

El uso de los quiebra soles en las carpinterías es una solución intencional que mezcla la funcionalidad (permitir el paso controlado de la luz natural) con la técnica, es decir, más allá de un simple detalle constructivo la forma sigue a la función, en el caso del bloque C por ejemplo, es un recurso que utiliza repetitivamente como una expresión propia, tal es el caso de la Facultad de Ingeniería o la Casa de la Cultura, lo mismo sucede en el bloque B, donde mediante otras proporciones también se genera esta especie de “colmena” y el recurso de Brise Solei cumple también una función técnica, considerando que alberga oficinas en su gran mayoría y pretende el paso de la luz natural directa pero moderada.

A continuación se exhiben detalles constructivos de los planos originales que pudieron ser recuperados, de acuerdo con Mogrovejo (2008) la carpintería es de aluminio y vidrio “graylite” de 6mm, este tipo de vidrio tiende a un color grisáceo que domina el esplendor de la luz que ingresa al interior del edificio así como también reduce el coeficiente de las emisiones de calor.

En el contexto histórico en el que se inserta, el uso de materiales como el aluminio y vidrio para las carpinterías es un recurso potencializa visualmente la forma en su estética ya que permite acentuar las direcciones lineales horizontales y verticales que caracterizan sus obras.

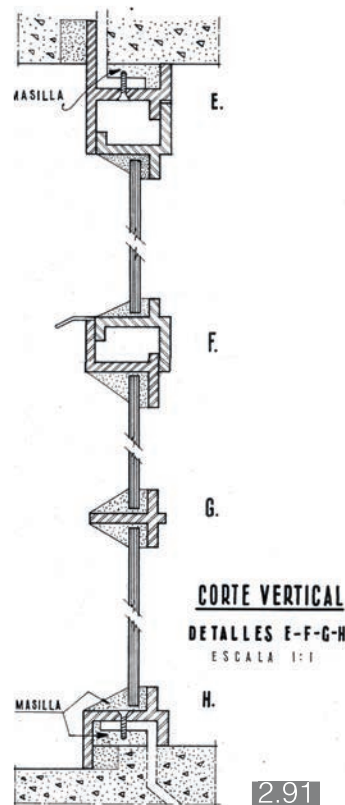


Figura 2.91: Corte Vertical de Ventanas tipo

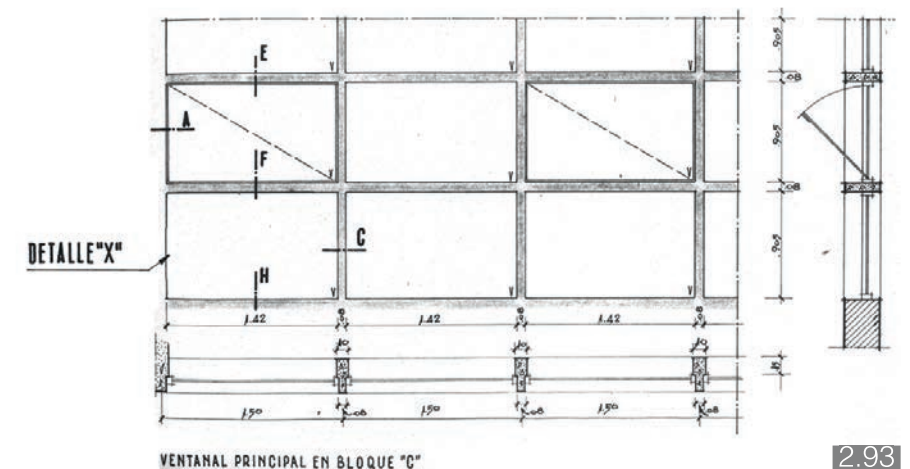
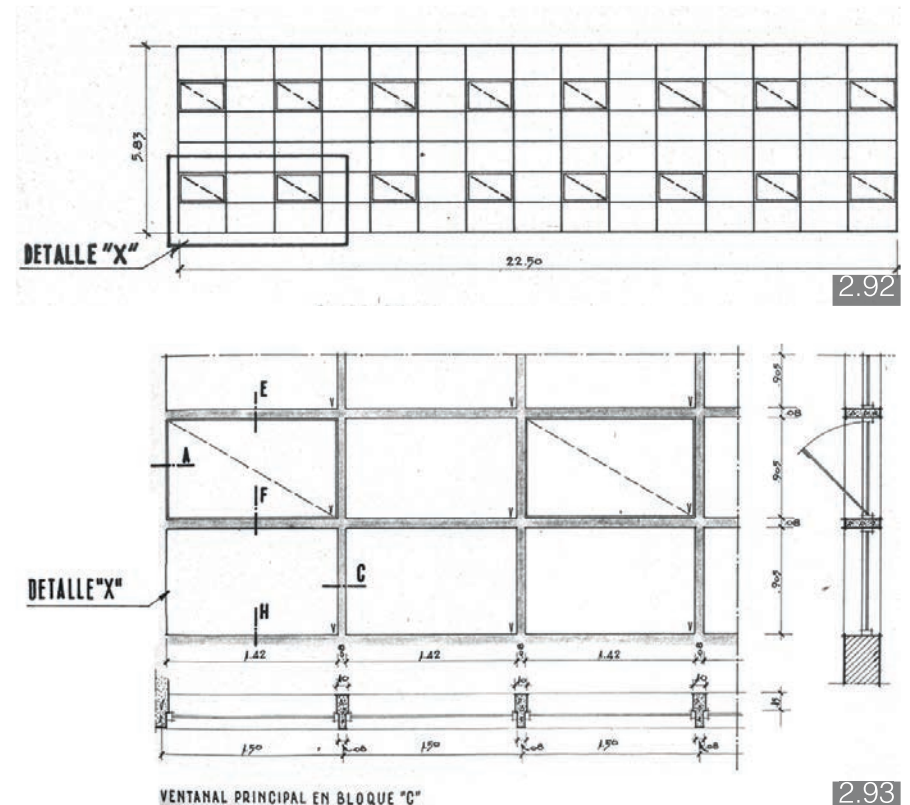
Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p.89)

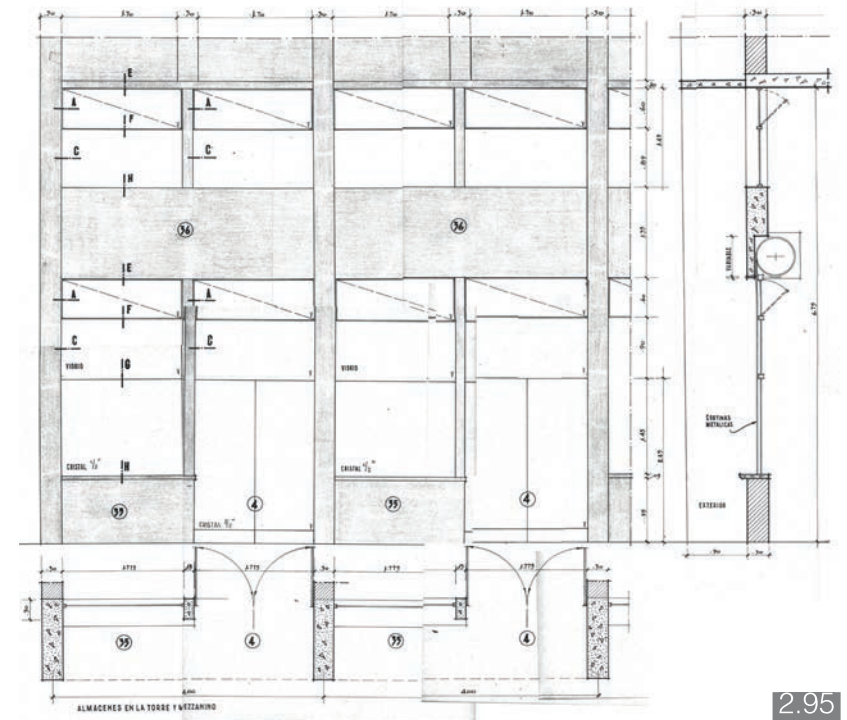
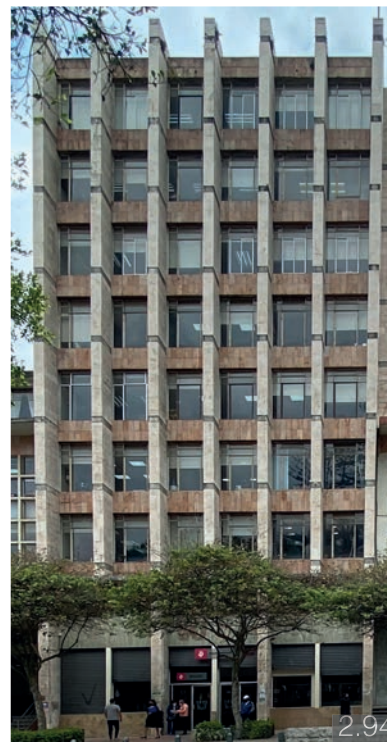
Figura 2.92: Ventana principal de la fachada frontal del Bloque C

Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 89)

Figura 2.93: Detalle “X”, ventana principal de la fachada frontal del Bloque C

Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 89)





Lo mismo sucede en la fachada frontal del bloque B, donde otra vez el recurso de Brise Solei es utilizado como una herramienta formal y funcional que enfatiza el carácter vertical de que posee la torre por si sola, destacando la del resto del conjunto. En este caso los aleros verticales que modulan la fachada son de hormigón y se revisten de mármol “serpeggiante” segmentados por una junta que se alinea a los antepechos de las carpinterías, este hecho permite suponer que hay una intención de remarcar las sombras y generar contrastes ya que además utiliza distintos tonos de mármol para los elementos que están en primer plano y los elementos que están retranqueados como en este caso los antepechos que revisten en una tonalidad más oscura y saturada.

Figura 2.94: Fachada frontal del Bloque B del Palacio Municipal

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.95: Detalle constructivo de las carpinterías del Bloque B, recuperado de los planos originales del proyecto.

Fuente: Mogrovejo, V. (2008, p. 88)

Al igual que en la Facultad de Jurisprudencia y en el Pabellón Administrativo de la Universidad Central, al interior del Palacio Municipal en la fachada posterior del bloque C (vestíbulo del Salón de la Ciudad) hacia el patio interno, el recurso de ventanas tipo “colmena” se repite, donde algunos módulos son pivotantes como se muestra en las figuras 2.100 y 2.101 y permiten la ventilación del espacio interior, además el vidrio translucido al controlar el ingreso de la luz genera un ambiente más tenue y privado para el vestíbulo en todos sus niveles, se ha de considerar que los eventos que aquí se realizan son siempre de carácter formal.



Figura 2.96: Detalle de ventanas posteriores en el bloque C

Fuente: Rivas, (2019, p. 55)

Figura 2.97: Ventanas tipo colmena en la fachada posterior del Bloque C

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.98: Detalle interior de la puerta de ingreso al vestíbulo principal en el Bloque C

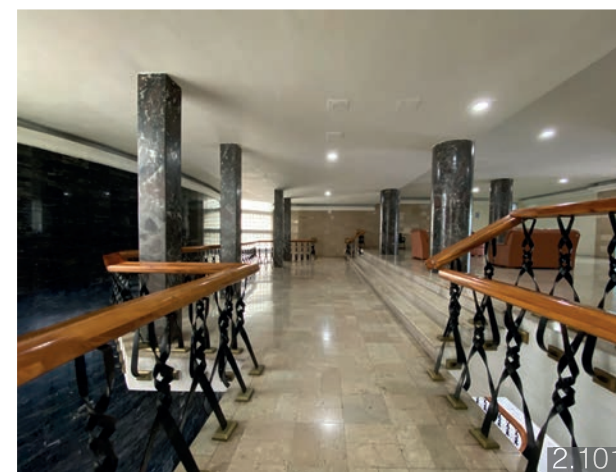
Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.99: Detalle exterior de la puerta de ingreso al Pabellón Administrativo de la Universidad Central

Fuente: Rivas, V. (2019, p. 122)

Tanto el cuidado por los detalles como el trabajo artesanal presente en la obra de Gatto Sobral es innegable, el uso de figuras precolombinas talladas en madera para las puertas principales de ingreso es un recurso que igualmente se evidencia en varias de sus obras como por ejemplo en la Casa de la Cultura que se analiza más adelante.

Rivera (2019, p. 123) menciona que *“Gatto Sobral utiliza la habilidad de maestros artesanos locales para la fabricación de varios de estos elementos”* refiriéndose al tallado de carpinterías



y pasamanos, por otra parte reafirma que cuando utiliza este recurso en puertas, lo hace en los ingresos de los espacios más importantes y combina distintos materiales para crear elementos únicos y característicos como: madera, hierro hormigón, según su análisis la influencia por esta decoración proviene de la arquitectura francesa, específicamente de los estilos Art Decó y Art Nouveau. (ver figuras 2.104 y 2.105)



Figura 2.100: Vista al Nivel 1 del vestíbulo principal en el Bloque C

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.101: Vista del vestíbulo principal del Bloque C en el Nivel 3, antesala a la Vice -Alcaldía

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.102: Detalle puerta de ingreso al vestíbulo principal del bloque C

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.103: Detalle de butaca del Salón de la Ciudad en el Bloque D

Fuente: Autora, (2023)

En el Palacio Municipal evidencia estas estrategias, tanto en los laterales butacas del Salón de la Ciudad donde se encuentran motivos ornamentales grabados a mano en láminas de acero como se muestra en la figura 2.104, como en las principales puertas de ingreso (ver figura 2.103), y en los pasamanos que acompañan la circulación vertical del edificio (ver figuras 2.105 y 2.106).

Estas expresiones artísticas que buscan vincular las artes plásticas con la arquitectura se venían poniendo en práctica en Latinoamérica desde inicios del siglo XX, como es el caso del trabajo de integración plástica que se dio en México en los años cuarenta y cincuenta, que pese a sus aciertos y falencias las obras de Juan O'Gorman y Diego Rivera en la Universidad Central buscaba la integración plástica de todas las artes en su arquitectura, que a pesar de ser moderna buscaba desde una postura nacionalista que promueve su identidad cultural, en este caso: el muralismo mexicano.

En este caso se pueden reconocer este tipo de representaciones culturales donde existe una intención estética que está fuertemente ligada a la historia del sitio donde se inserta. A pesar de que trabaja con mármol importado, existe a la vez una voluntad de utilizar materiales propios de la zona como la madera y la piedra andesita tallada a mano para los escalones exteriores y marcos de los accesos principales (ver figura 2.104)

El mármol, como se mencionó anteriormente, también se incorpora al interior (ver figuras 2.108 y 2.109) tanto en columnas, pisos y paredes, hay una intención detrás de este revestimiento y se puede decir que en su obra el uso del material se presenta como expresión artística; haciendo una analogía a los ejemplos que se han analizado en el capítulo 1, se podría reflexionar que así como Mies van der Rohe utilizó en la Villa Tugendhat un gran muro de ónice, una pared semicircular de ébano y columnas cromadas de acero (entre otras estrategias), Gatto Sobral utiliza distintos materiales, texturas y colores en la composición formal mediante



Figura 2.104: Detalle interior del mármol "Portorro" utilizado en la pared Curva del Bloque C.

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.105: Detalle del mármol "Verde Acelio" en los pilares rectangulares del portal de acceso al bloque C.

Fuente: Autora, (2023)



Apropiación mental y simbólica.

Rivera (2002) hace referencia sobre lo que constituyó la inserción de los ideales modernos en el centro histórico de la ciudad y cita la opinión del Dr. Guillermo Aguilera *“Yo soy de los que creo que allí sí exageramos la nota, aunque no se puede quiere mantener lo que era. Conozco a fondo (refiriéndose al antiguo edificio municipal), he tomado fotografías y he estado porque mi abuelo era tesorero del Municipio. Ese era un edificio de mala calidad en el fondo; y lo que es ahora el Municipio y el Banco de Fomento eran unas casas derruidas que no se hubieran podido reparar de ninguna manera. Para mí, le han motejado de que es el “armatoste de hierro y cemento”, que es una desgracia, y entonces como hay un muy mundo de gente que así opina ya es así; ¿era una cosa muy bonita, sino que, con líneas modernas, que no encaja allí?: Probablemente, pero si de eso hablamos tampoco debimos haber puesto el monumento a Calderón, ni los pinos o la baldosa, esa era una plaza para ganado porque así empezó y así deberíamos mantenernos, y eso ya no está bien. La gente estaba de acuerdo en esa época, porque lo que teníamos que hacer era darle a Cuenca un aspecto de ciudad y no de pueblo muy alejado de la civilización; ¿y la civilización vino con qué?: Con los carros, las grandes avenidas, con la canalización, con los servicios higiénicos”*⁶⁴

Lo que este texto denota es cierta inconformidad que como todo cambio plasma en la sociedad al momento de su ejecución, sumando una contra postura de carácter social como lo menciona Mogrovejo (2008, p. 93) *“la presencia de la nueva burguesía que manejaba las instituciones públicas; y, una nueva élite intelectual que pretendía, por sobre el pensamiento conservador y tradicionalista, introducir el pensamiento moderno en el contexto de la cultura citadina, permitieron que la Municipalidad y sus personajes sientan la necesidad de liderar y llevar adelante un proceso de cambios institucionales que estén acordes a las nuevas exigencias del crecimiento urbano”*.

El palacio municipal es sin duda símbolo de progreso y modernización. Sin embargo, durante varios años la construcción del nuevo Palacio Municipal ha significado un debate entre quienes encuentran en el edificio un carácter artístico y quienes lo denominan como un “gran elefante” que interfiere en el centro histórico, posiblemente la diferencia entre los dos grupos se encuentre en el grado de conocimiento sobre el diseño y la arquitectura, lo que significa que en el imaginario de la mayor parte de la población el edificio resulta irrelevante y carente de valor, de esta manera y como lo hemos venido estudiando a lo largo de esta investigación se genera la desvalorización de una obra patrimonial sobretodo cuando el sentido de apropiación es mínimo o incluso nulo.

⁶⁴ Entrevista a Guillermo Aguilera, 2001. Citado de Rivera (2002, p.52)

Valoración y estado actual.

Para comprender el estado de conservación actual del edificio será necesario revisar la valoración del mismo desde las organizaciones encargadas de su protección. A nivel nacional el INPC mediante su sistema de información (SIPCE) expone un registro de las obras inventariadas 456 como patrimonio y 2860 obras de "interés patrimonial", en esta base de datos, el Palacio Municipal no se encuentra registrado, por lo que se puede deducir que no es considerado un bien de carácter patrimonial.

Dentro del área local, el Departamento de Áreas Históricas también cuenta con un geoportal que brinda el registro de los bienes inventariados como patrimonio, el Palacio Municipal corresponde al número de predio "018" y se distingue bajo la categoría "sin valor especial", como ya antes se había mencionado en la tabla 05, este valor indica que la obra carece de un significado particular para la ciudad, reconociendo que no altera la forma urbana ni se presenta como una expresión de la tradición local.

En este sentido, ¿cómo podría el imaginario colectivo apropiarse de este edificio, si desde las entidades que velan por la protección del patrimonio tampoco se lo ha visibilizado?. Desarticulando la valoración de Áreas Históricas y haciendo alusión a todas las investigaciones y los esfuerzos realizados para el estudio de este bien, ¿sería correcto afirmar que carece de valor y no altera la forma urbana?. Pues bien, con base en la teoría contemporánea de restauración expuesta con anterioridad por Muñoz Viñas sería irrefutable reconocer el carácter histórico del bien como un valor historiográfico que da testimonio de un quiebre en la historia de la construcción social, política y económica de la ciudad y el país.

Esta claro hasta aquí, que los valores formales del edificio han sido analizados en esta y otras investigaciones tienen como fin demostrar la calidad arquitectónica del edificio como un valor estético, teniendo en cuenta la subjetividad que acompaña a esta característica es indudable que hay una expresión artística intencional, además de soluciones constructivas que forman parte de un lenguaje arquitectónico particular que representa las obras de Gatto Sobral, así por ejemplo: la intención de tomar datos del contexto para la implantación, relacionarse con los distintos lenguajes arquitectónicos que convive el edificio en su contexto inmediato, el uso de las carpinteras, el trabajo artesanal en pasamanos de hierro forjado y las puertas de madera con figuras precolombinas talladas a mano, la elección de la paleta de colores en la materialidad, la disposición de los volúmenes creando espacios de transición, entre todas las características antes analizadas.

Al no existir un reconocimiento como patrimonio y como consecuencia tampoco existir políticas de salvaguarda el edificio a sufrido varias intervenciones que se han adaptado a los nuevos

usos del edificios y carecen de sensibilidad ante la preexistencia y su autenticidad. Una de las principales intervenciones es la ocupación total del patio interior entre los bloques A y E para una estructura de madera que conforma un nuevo Salón de la Ciudad al aire libre para actividades culturales y eventos. Sin embargo, actualmente la estructura no posee uso, y debido a su materialidad en constante exposición se encuentra deteriorada, no posee ninguna relación con el edificio alterando totalmente su lenguaje formal. Cabe mencionar que la obra es diseñada y ejecutada por la misma administración municipal.



Figura 2.106: Estado del estacionamiento interior en el año 2016

Fuente: Extraído de: <https://ecosistemaurbano.org/ecosistema-urbano/cuenca-red-3-espacios-de-prioridad-alta-i-acupuntura-urbana/>

Figura 2.107: Fotografía aérea de la planta de cubiertas del Palacio Municipal

Fuente: Chalhoub, Guilherme (2023)

Figura 2.108: Estado actual de la intervención

Fuente: Autora, 2023.



Figura 2.109: Anclaje de la cubierta del nuevo Salón Ciudadano al bloque E

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.110: Estado actual del pasillo entre el Bloque A y el Banco Nacional de Fomento.

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.111: Estado actual del pasillo entre el Bloque A y el Banco Nacional de Fomento.

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.112: Estado actual del exterior de la Biblioteca

Fuente: Autora, (2023)

Otra de las modificaciones que se pueden observar debido a situaciones climáticas y de confort es que todos los espacios que pretendían ser abiertos como el pasillo entre el bloque A y el Banco nacional de Fomento y el espacio de transición entre el bloque E y la calle Benigno Malo actualmente están cubiertos por estructuras independientes que aunque no comprometen la estructura del edificio si alteran la percepción del espacio.

Por ejemplo, en la figura 2.115 la estructura maciza que se coloca como cubierta bloquea la perspectiva visual del área como un espacio abierto en contacto directo con la Catedral, en este caso la sensación que genera el espacio pierde de cierta manera la intención de fusión con la acera para crear ambiente semi - público y lo que en realidad genera es un vestíbulo de ingreso hacia la biblioteca.



En cuanto a los revestimientos al exterior del edificio, tras la necesidad de colocar anuncios publicitarios en el la fachada frontal del Bloque D, varias piezas de mármol se encuentran agrietadas debido a la inserción de elementos de anclaje aunque estas resulten casi imperceptibles a primera vista, como se muestra en la figura 2.117.

Las columnas base del Bloque D han perdido algunas de sus piezas originales, que particularidades están talladas en la dirección circular de la columna, en cambio, como se puede ver en la figura 2.118 las piezas que las reemplazan reducen su sección a lo ancho para poder general una curvatura similar, no obstante, el color dista mucho del mármol original aunque se ha de considerar que la intervención dista de ser una réplica y así permite diferenciar la adición de un nuevo material.

Figura 2.113: Fachada Frontal del Bloque D, calle Mariscal Sucre.

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.114: Columnas base del Bloque D. Benigno Malo y Mariscal Sucre, esq.

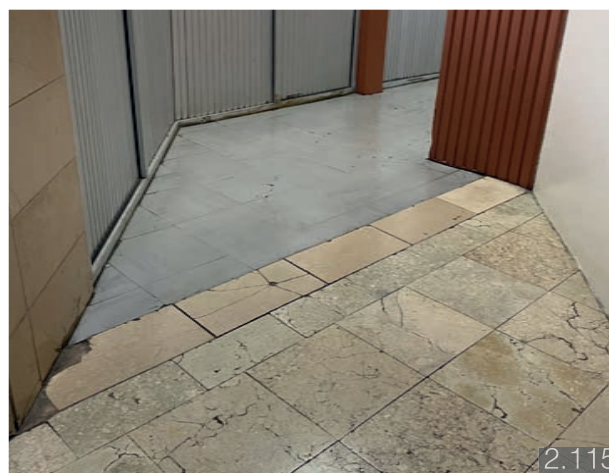
Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.115: Detalle de distintos recubrimientos para pisos.

Fuente: Autora, 2023.

Figura 2.116: Detalle de distintos recubrimientos para pisos.

Fuente: Autora, 2023.





De la misma manera, al interior del edificio, debido a las adaptaciones para los nuevos usos, los pisos han sido reemplazados, como se puede observar en la figura 2.119 al menos por tres capas distintas; incluso en un mismo nivel se evidencian diversos tipos de recubrimientos en fragmentos (ver figuras: 2.118, 2.120 y 2.121).

Del mismo modo, el cielo raso al interior del edificio se adapta a las nuevas necesidades de iluminación y se desprende del original (ver figura 2.122) cuidando no obstaculizar las carpinterías y que estas sigan en funcionamiento, así como se puede observar en la figura 2.123, a su vez las columnas han enlucidas y pintadas por varias ocasiones, lo que aumenta su sección y resuelve un destaje superior para permitir el sistema de apertura original de las carpinterías.

Figura 2.117: Oficinas Nivel 3 en el Bloque A

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.118: Se evidencia la colocación de piso flotante sobre el piso original

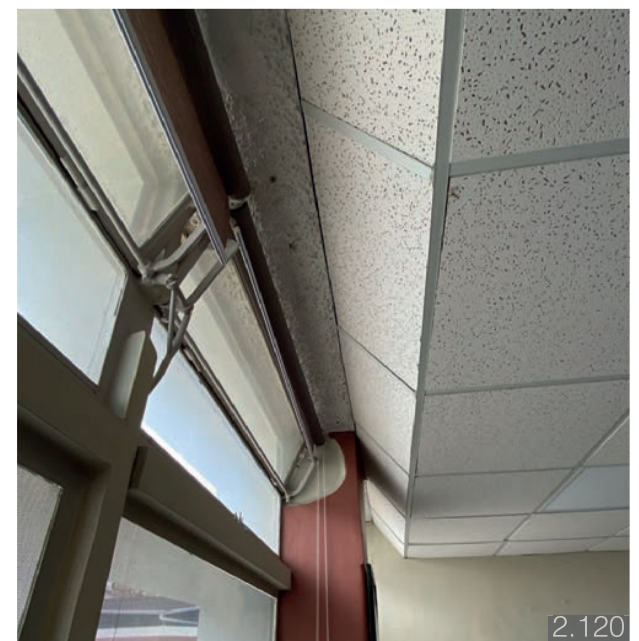
Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.119: Adaptación del nuevo cielo raso para las oficinas del bloque A

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.120: Detalle de destaje en las columnas para conservar el funcionamiento de las carpinterías.

Fuente: Autora, (2023)





En cambio en la planta de subsuelos donde se alberga la mayor parte del depósito de la biblioteca no ha sido necesario instalar otro cielo raso, se puede observar en la figura 2.125 que las instalaciones eléctricas se resuelven debajo del original ya que éste es una losa de hormigón donde las instalaciones estaban empotradas en ella.

Al exterior del edificio, uno de los bloques más comprometidos por su materialidad es el Bloque B, ya que en las juntas de hormigón se presentan varias patologías constructivas a causa de la humedad al estar los materiales expuestos sin un adecuado mantenimiento, se pueden observar en la figura 2.127 la presencia agentes botánicos en las juntas de hormigón así como también ligeros desprendimientos del mármol que se agrieta en dirección a la caída del agua lluvia al contacto con los dinteles de las ventanas. Y por otro lado, la cubierta del Bloque C superior a la vice alcaldía esta revestida por una lámina impermeabilizantes de PVC debido a las filtraciones de agua lluvia existentes, por esta razón aunque la terraza es accesible actualmente no posee uso

Figura 2.121: Cielo Raso del subsuelo de Biblioteca

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.122: Instalaciones eléctricas en el cielo raso del subsuelo de la biblioteca.

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.123: Vista lateral de los aleros verticales de la fachada del bloque B

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.124: Terraza superior a la vice alcaldía en el bloque C

Fuente: Autora, (2023)



2.4.2 Casa de la Cultura Núcleo del Azuay

Emplazamiento y relación con el contexto y los edificios colindantes.



Junto al Palacio Municipal, la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay forma parte de las dos únicas obras modernas diseñadas por Gatto Sobral en la ciudad de Cuenca y emplazadas dentro del centro histórico. La particularidad de esta obra es que se inserta en dos predios distintos, uno de mayor extensión ubicado en la calle Luis Cordero entre las calles Mariscal Sucre y Presidente Córdova y el segundo de menor superficie ubicado en la esquina de la calle Luis Cordero entre las calles Presidente Córdova y Juan Jaramillo.

Figura 2.125: Fotografía de la Casa de la Cultura
Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.126: Fotografía aérea del emplazamiento de la Casa de la Cultura en la Calle Presidente Luis Cordero, el puente se ubica sobre la Calle Presidente Córdova. A la izq. el edificio de la Suprema Corte de Justicia y a la derecha el edificio de la Policía Nacional Zona 6
Fuente: Chalhoub, Guilherme (2023)

Como ya antes se ha mencionado, la Casa de la Cultura Ecuatoriana nace desde la necesidad de inspirar la cultura ecuatoriana promoviendo su desarrollo en todas sus expresiones artísticas y científicas, concibiéndose como una institución autónoma que pertenece al pueblo ecuatoriano y se encargaría de velar por el patrimonio cultural del país, razón por la cual, la implantación de la sede Núcleo del Azuay debía ubicarse estratégicamente en una zona que carácter cultural, administrativo, comercial y recreativo, (de esta manera se relacionaría de manera directa con museos, bibliotecas, salones musicales, etc) y así promover su carácter autosustentable con la renta de sus instalaciones.



En la búsqueda de un terreno que cumpliera estas condiciones, la primera oportunidad se presentó con el terreno de mayor extensión que le pertenecía a la Universidad de Cuenca y tras un remate voluntario fue posible adquirirlo; más adelante, el terreno de menor extensión es donado por el Presidente del país Galo Plaza Lasso (1948 - 1952) a la institución. De esta manera, casi involuntaria, el edificio se ve obligado a ejecutarse en dos lotes ubicados frente a frente que se dividen por una calle, en donde la propuesta debería considerar cómo conectarlos mediante el diseño arquitectónico, siendo el único edificio en el contexto con esta singularidad y es así como se presenta el principal desafío en este proyecto que mediante un concurso nacional ganaría Gatto Sobral.

El edificio se relaciona directamente con la Corte Superior de Justicia hacia el norte como su vecino, al sur con el edificio de la Policía Nacional Zona 6, al este con el edificio del Cuerpo de Bomberos sobre la calle Presidente Córdova. En correspondencia a la proximidad del edificio respecto al Palacio Municipal también existe un vínculo al Parque Central, aunque menos directo, y la Iglesia del Sagrario más conocida como "la Catedral Vieja".



Figura 2.127: Antigua casa ubicada en el terreno de la Casa de la Cultura donde actualmente funciona el teatro.

Fuente: Mogrovejo (2008, p.215)

Figura 2.128: Fotografía de la Casa de la Cultura, vista hacia el puente.

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.129: Anteproyecto presentado por Gatto Sobral, publicado en el Diario el Tiempo en 1955.

Fuente: Serrano (1955)

2.127







2.129

La relación del edificio en cuanto al lenguaje arquitectónico del contexto

En su totalidad, el conjunto se desarrolla espacialmente de manera horizontal a diferencia del edificio estudiado anteriormente y respeta la línea de construcción frontal ya que ocupa la totalidad del terreno sin la necesidad de crear espacios abiertos de transición al exterior. Es importante mencionar que en este caso la percepción del espacio es distinta al Palacio Municipal ya que al tener la presencia de mas edificios al frente las visuales son de menor amplitud y por ende la apreciación del edificio en cuanto a su entorno cambia, de ahí que el arquitecto no se arriesgue a volúmenes de gran altura y considere se relacionarse directamente con la escala de las edificaciones colindantes.

Ahora bien, al encontrarse con el Edificio de la Corte, en palabras de Mogrovejo (2008, p.229) *“la línea de construcción en el límite norte del terreno, deja un espacio muy pequeño entre los dos edificios vecinos; si se considera que sus alturas no son considerablemente diferentes, el espacio tan pequeño del retiro potencia un intersticio desproporcionado que no permite ver la fachada del edificio de la Corte y deja ver como inconclusa la fachada norte de la Casa de la Cultura”*, este hecho se repite al enfrentarse el edificio de la Policía Nacional y también al edificio del Cuerpo de Bomberos, como se muestra a continuación.



Figura 2.130: Fachada Principal de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.131: Fotografía aérea de la Casa de la Cultura en la Calle Presidente Luis Cordero, el puente se ubica sobre la Calle Presidente Córdoba. A la izq. el edificio de la Suprema Corte de Justicia y a la derecha el edificio de la Policía Nacional

Zona 6

Fuente: Chalhoub, Guilherme (2023)



Al igual que en el Palacio Municipal, Gatto Sobral se integra en el contexto tomando varios referentes, por ejemplo: la primera planta coincide en niveles con la primera planta del edificio de la Policía, así como también toma de referencia el alero del mismo para terminar el segundo nivel de la edificación, el edificio de la Policía es un edificio de menor escala y de un lenguaje más sobrio en fachada carente de ornamentos donde las cornisas delimitan la altura de sus niveles potenciando su horizontalidad, de ahí que Gatto Sobral de continuación a esta linealidad en su propuesta. (ver figura 2.140)

Figura 2.132: Fotografía del encuentro con el edificio de la Policía Nacional en la calle Luis Cordero

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.133: Fotografía del encuentro con el edificio de la Policía Nacional en la calle Luis Cordero

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.134: Fotografía rectificada del tramo de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.135: Fotografía del edificio desde la calle Presidente Luis Cordero hacia el Parque Calderón (Norte)

Fuente: Autora, (2023)



Hacia el norte, el edificio de la Corte Suprema de justicia, igualmente indica ciertas pautas lineares, como por ejemplo: la altura de su segundo nivel coincide con la altura de los dinteles del tercer nivel de la Casa de la Cultura, así como la altura de la cornisa inferior indica la altura del letrero del teatro sobre la marquesina de ingreso y el remate de la cornisa superior indica la altura total del edificio. (ver figura 2.140)

Una vez más, el arquitecto continúa destacando las líneas horizontales que existen y las incorpora dentro del diseño formal; para el espectador esta prolongación perceptiva permite una lectura armónica del tramo, el edificio no se entiende de manera aislada y al igual que el ejemplo anterior varios datos del contexto se adhieren a él como una respuesta a la necesidad de integrarse en un ambiente totalmente opuesto a la modernidad.





2.136

Relación entre los volúmenes que conforman el edificio

Para el análisis del edificio se propone dividirlo por bloques al igual que el Palacio Municipal aunque en este caso la composición del edificio es más homogénea, segmentarlo por bloques facilita encontrar relaciones entre sus volúmenes como se observa en las siguientes figuras, así pues el Bloque A es un prisma irregular que contiene el Teatro de la Casa de la Cultura, el Bloque B se ubica hacia la fachada frontal del edificio y contiene el vestíbulo del acceso principal al teatro, el bloque C conecta el Bloque B y D también ubicados sobre la calle Luis Cordero, el bloque E se ubica hacia la esquina de las calles Luis Cordero y Presidente Córdova sirviendo como base de apoyo para el Bloque F, el mismo que cumple la función de integrar los dos predios del edificio mediante un puente, y finalmente el Bloque G, que ocupa el predio de menor exención y colinda con el edificio de la Policía Nacional hacia el sur y hacia el este con el edificio del Cuerpo de Bomberos.

El bloque B, a diferencia del Palacio Municipal, no toma la misma alineación del edificio contiguo, al contrario se acerca hacia el límite interno de la acera al igual que el resto de edificaciones en el tramo, intenta ampliar la perspectiva incluyendo en la fachada una curva casi imperceptible por lo que la acera se percibe como un espacio angosto considerando que éste es el ingreso principal del edificio ya que en este bloque se ubica el teatro, el primer teatro construido mediante una bóveda acústica y hasta la actualidad el de mayor aforo de más de 1100 personas.

2.137

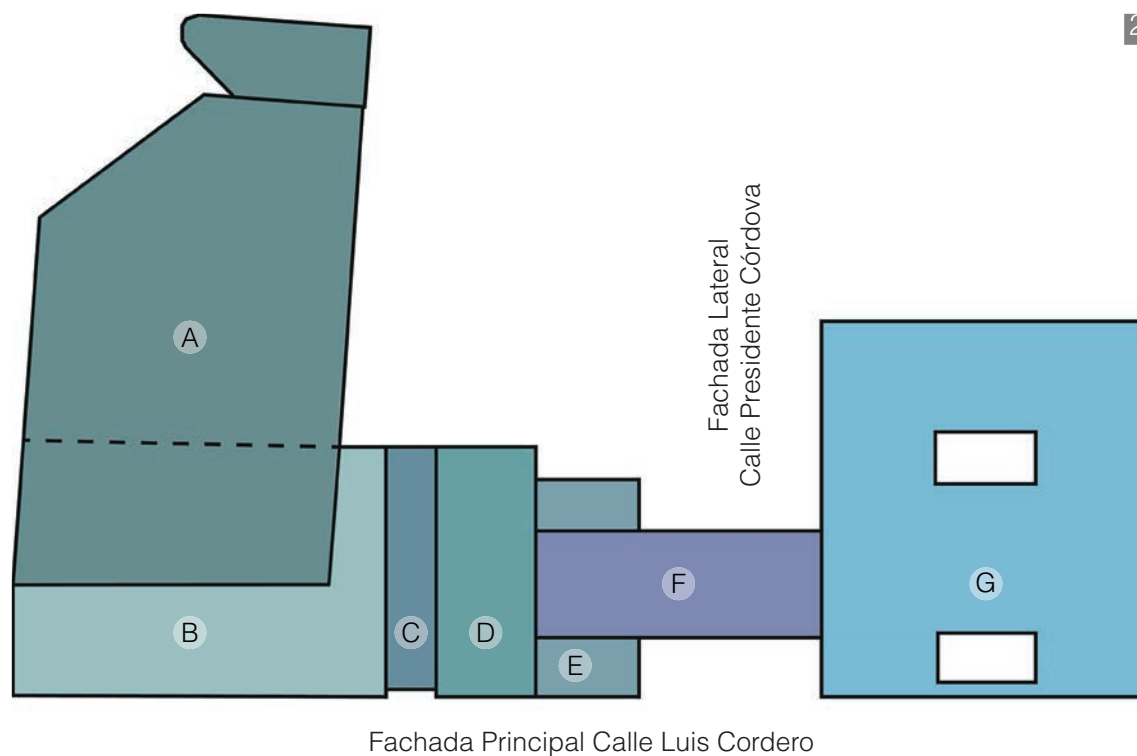
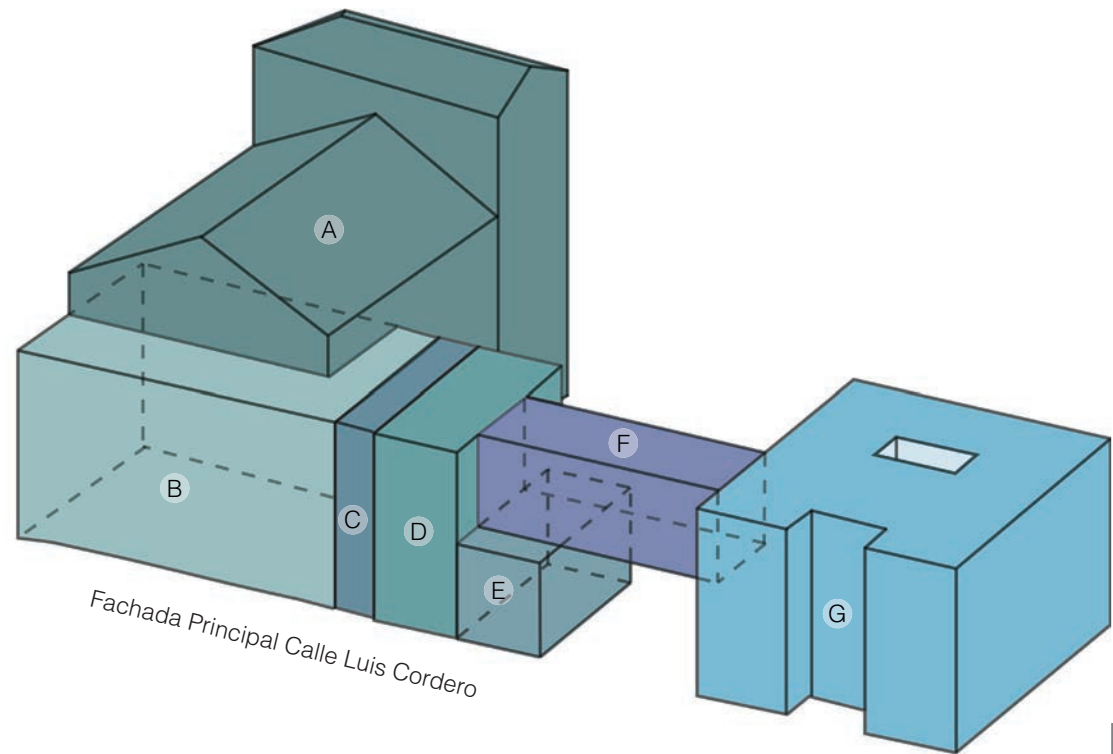


Figura 2.136: Fotografía del edificio desde la calle Presidente Luis Cordero hacia la calle Presidente Córdova (Sur)

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.137: Composición volumétrica del edificio

Fuente: Autora, (2023)



2.138

Figura 2.148: Composición volumétrica del edificio

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.139: Fotografía del Teatro de la Casa de la Cultura

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.140: Fotografía de la Escuela Sucre en Quito, el detalle de la sutil curva en el muro se comparte en ambos proyectos así como en la Facultad de Ciencias Económicas.

Fuente: Arquitectura Ecuatoriana (2023). Extraído de: <https://arquitecturaecuatoriana.blogspot.com/2011/12/gilberto-gatto-sobral.html>

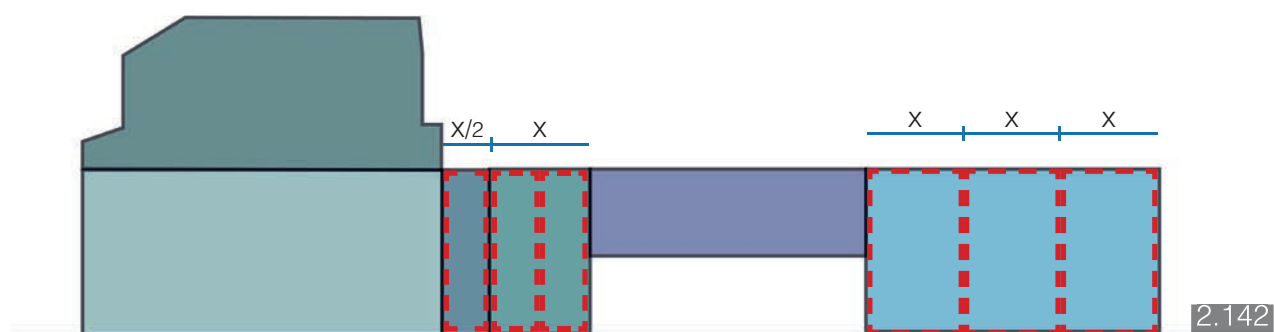
Figura 2.141: Fotografía de la acera que corresponde a la Casa de la Cultura

Fuente: Autora, (2023)



Mogrovejo (2008) decide analizar al bloque A y B como un solo cuerpo irregular en altura que justifica su forma con su uso, ya que al abarcar el teatro, las cubiertas se ejecutan en distintos niveles con planos inclinados que responden a una lógica constructiva económica, teniendo en cuenta que la institución es de carácter autónomo y se auto financiaba el proyecto, esto indica que el presupuesto debió ser limitado. En este caso y por la misma razón se analizan los volúmenes como unidades individuales, siendo el bloque A un prisma regular que abarca un espacio de estadía itinerante y el bloque B un prisma irregular en altura que se adapta a los distintos niveles de la cubierta del teatro (bóveda acústica y tramoya).

El bloque C, es un prisma regular y estrecho que funciona como un articulador ya que en el se resuelve exclusivamente la circulación vertical del edificio y conecta las plantas del resto de bloques con el bloque B, se retrae casi imperceptiblemente de la fachada y delimita el ingreso a las zonas administrativas de la edificación. El bloque D tiene una relación directa con el bloque E visual y espacialmente ya que al nivel de la calle ambos volúmenes comparten un uso comercial por lo que en fachada comparten un eje simétrico que se repite en el bloque H cruzando la calle Presidente Córdoba.

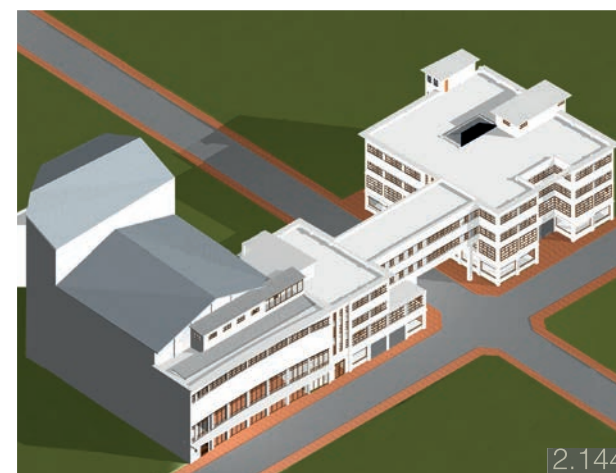


Como ya se mencionó, todos los bloques comparten la altura correspondiente a cuatro niveles menos el bloque E que termina en el segundo nivel ya que este sirve como apoyo del bloque F, éste bloque sin duda el más emblemático de la edificación y es el que resuelve el principal problema de su emplazamiento: ser la conexión entre los dos predios, se conforma mediante un prisma regular horizontal que reposa además sobre cuatro pilotes, visualmente parecería que el volumen emerge del bloque H y se inserta en el bloque D.

El bloque H ocupa en su totalidad el predio junto al edificio de la Policía Nacional y se subdivide en tres volúmenes de iguales características morfológicas (figura 2.146), aunque en fachada parecería que se adosa a su vecino, sucede lo mismo que con los bloques A y B debido al retiro, por lo que la fachada sur del edificio tampoco se puede apreciar fácilmente debido a la perspectiva demasiado angosta que se genera por la cercanía hacia la pared del edificio de la Policía, lo que además dificulta su iluminación.

Figura 2.142: Análisis de las relaciones entre los volúmenes que conforman el edificio
Fuente: Autora, (2023)

Es interesante estudiar cómo Gatto Sobral toma en consideración estos factores y decide ubicar las entradas de luz estratégicamente en las fachadas considerando su ubicación geográfica pero también los factores que se han mencionado, así pues mayoritariamente, el edificio recibe la luz natural mayoritariamente por las fachadas este y oeste, las fachadas internas que se ubican debajo del puente que al situarse en el eje norte - sur aunque se iluminan están refugiadas principalmente en la sombra que generan los bloques F y G así como el edificio de la Policía desluzca la fachada sur del bloque G.



Programa y distribución general, circulaciones y zonificación.

Entre las necesidades que debía solventar el programa están: distribuir los distintos usos relacionados principalmente con artes escénicas y visuales (como es el teatro y las actividades que de éste se desprenden) además de los espacios destinados para una biblioteca y un archivo nacional, conectar los dos terrenos de manera que el edificio se convierta en una unidad y por último lograr que el edificio sea una institución autosustentable con la implementación de espacios comerciales que puedan generar ingresos para el establecimiento.

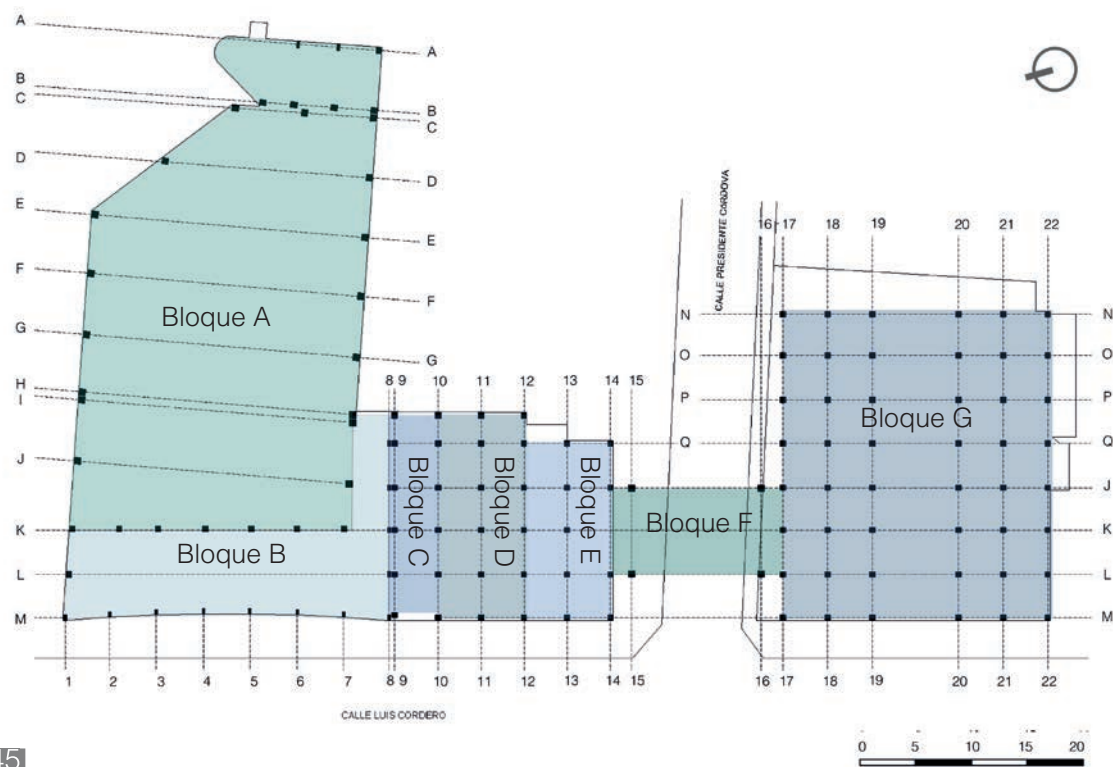
En planta baja se ubicarán los espacios de mayor aforo y contacto con los usuarios considerando el alto tránsito peatonal de la zona así pues en el predio más cercano a la plaza central se ubica el teatro y a continuación del mismo locales comerciales en los ejes 11 - 14 y G - M en los bloques D y E, en el terreno del frente, hacia el Sur, se dispone toda el nivel para el funcionamiento de un comisariato, con el afán de utilizar al máximo los espacios, las zonas para el almacenamiento que requieren las zonas comerciales se ubican respectivamente en una planta de subsuelos, donde también se encuentra el subsuelo del escenario del teatro y camerinos a donde se accede desde planta baja ya sea por el vestíbulo principal o por detrás del escenario.

Figura 2.143: Perspectiva aérea de la Casa de la Cultura (Norte)

Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

Figura 2.144: Perspectiva aérea de la Casa de la Cultura (Sur)

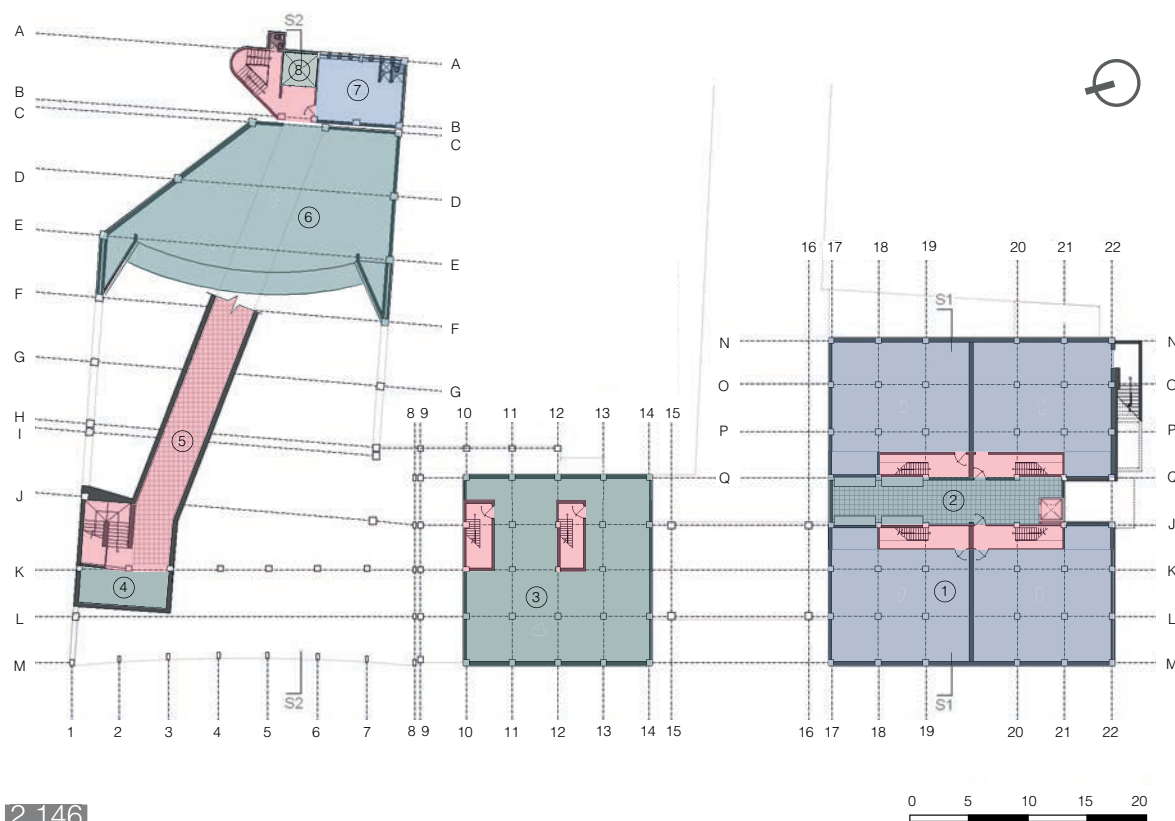
Fuente: Mogrovejo, V. (2008)



2.145

Planta Subsuelo

1. Bodega Comisariato
2. Sótano Comisariato
3. Bodega de Textiles
4. Bodega de Utilería
5. Túnel
6. Sótano del Escenario
7. Camerinos
8. Ducto de Montacargas



2.146

Figura 2.145: Planta estructural de la Casa de la Cultura

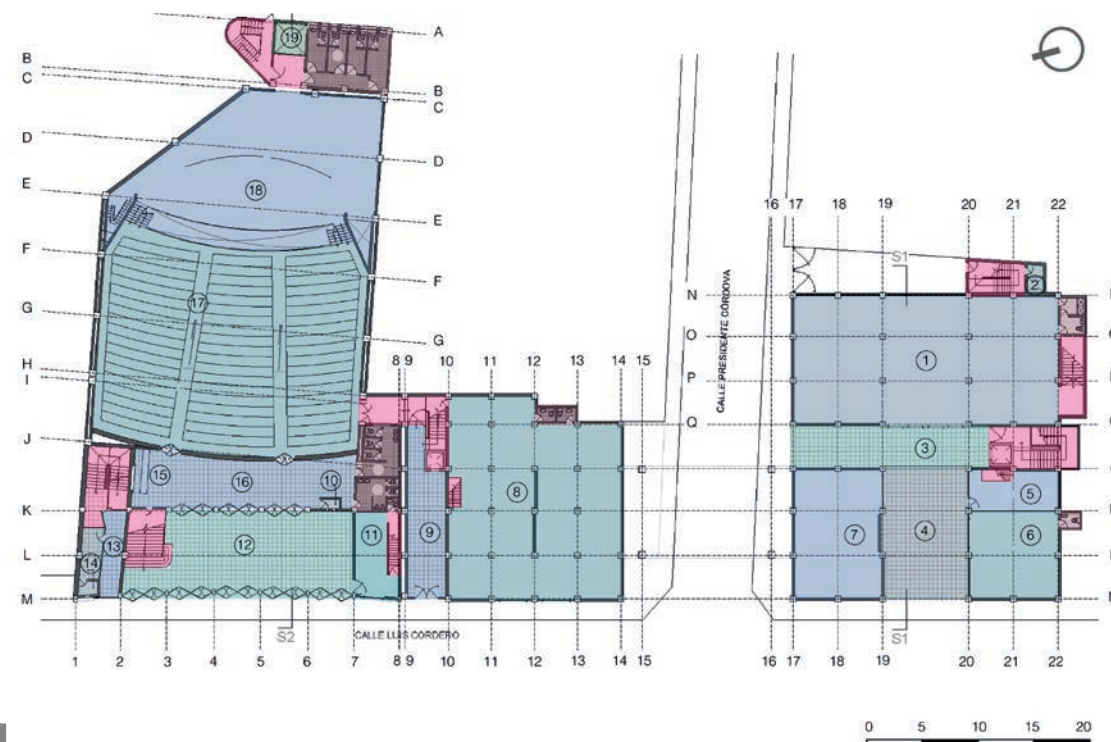
Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

Figura 2.146: Planta de subsuelos de la Casa de la Cultura

Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

Planta Baja

1. Comisariato
 2. Ducto para montacargas
 3. Vestíbulo planta baja
 4. Parqueadero
 5. Administración de comisariato
 6. Perfumería
 7. Comisariato
 8. Almacén de Telas
 9. Vestíbulo Principal
 10. Boletería
 11. Fotocopiadora
 12. Vestíbulo Teatro
 13. Vestíbulo Galería
 14. Boletería Galería
 15. Bar
 16. Vestíbulo Luneta
 17. Luneta
 18. Escenario
 19. Ducto Montacargas
- Circulación vertical y horizontal
Baños y camerinos



2.147

Como se puede observar en el primer nivel, el bloque B se divide en dos vestíbulos: uno principal que corresponde al ingreso al teatro desde la calle Luis Cordero y se comunica con las localidades superiores, y otro vestíbulo más privado, ya al interior del edificio que dirige al usuario hacia los tres ingresos a la platea baja del teatro. Tanto el bloque A como el bloque B están relacionados únicamente con actividades relacionadas a las necesidades del teatro, como boletarías, vestíbulos de ingreso, camerinos, etc.

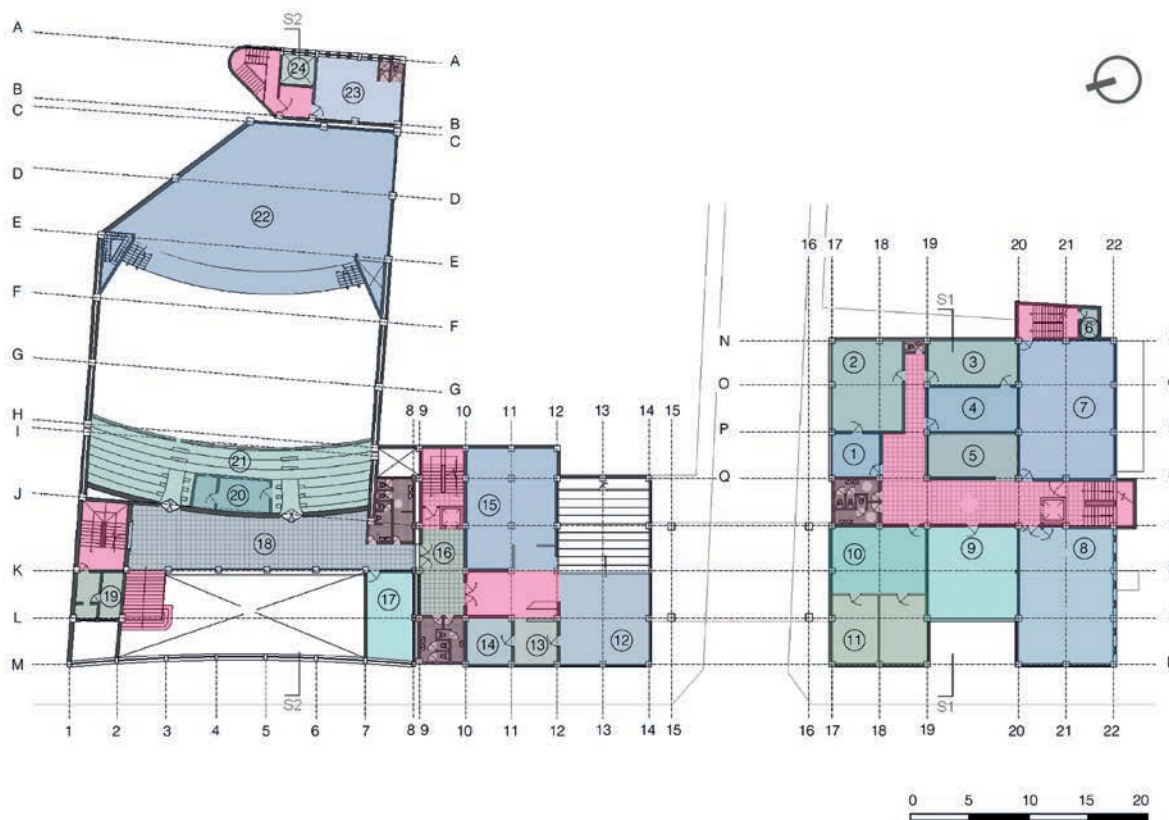
Se puede observar cómo el bloque C en todos los niveles y a partir de planta baja conecta el edificio mediante un único uso: circulación vertical, por medio de escaleras y un ascensor, el mismo que no llegó a colocarse aunque la instalación se conserva hasta la actualidad. Los locales comerciales se comunican de manera directa con las calles Luis Cordero y Presidente Córdoba y se puede observar que en su distribución la planta se presenta lo más libre posible este hecho permitió y ha permitido que los espacios se adapten a los distintos requerimientos de los negocios que han usado las instalaciones de la Casa de la Cultura.

Un detalle relevante es que a pesar que el bloque G, en planta baja, se utilizó durante varios años como su uso original plantea, sin embargo; hacia la calle Luis Cordero actualmente alberga un café biblioteca que aprovecha el espacio semi-público que se genera entre los ejes 19 - 20 para crear un espacio de recreación. Hacia la calle Presidente Córdoba los locales comprendidos entre los ejes D - M se convierten en locales comerciales.

Figura 2.147: Planta baja de la Casa de la Cultura
Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

Planta Nivel 1

1. Federación de Barrios
 2. Sala de Reuniones Federación de Barrios
 3. Repositorio 1
 4. Repositorio 2
 5. Sala de Fichaje
 6. Ducto de Montacargas
 7. Repositorio 3
 8. Archivo Nacional de Historia
 9. Repositorio 4
 10. Sala de espera
 11. Oficina Jurídica
 12. Sala de Actos
 13. Administración Pájara Pinta
 14. Bodegas Pájara Pinta
 15. Taller Pájara Pinta
 16. Vestíbulo Pájara Pinta
 17. Administración Teatro
 18. Vestíbulo Palco
 19. Bodega
 20. Sala de Proyección
 21. Palco
 22. Escenario
 23. Gimnasio de Judo
 24. Ducto de Montacargas
- Circulación vertical y horizontal
Baños



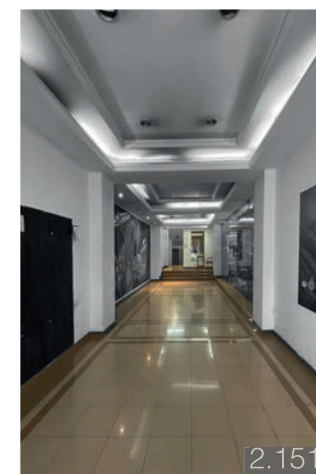
2.148

Una de las relaciones que mantiene el Palacio Municipal con la Casa de la Cultura en cuanto a la distribución de espacios es la importancia que da Gatto Sobral en primer lugar a crear espacios amplios de transición y que involucran una dinámica público - privado, y después, la jerarquía en la ubicación de los usos de acuerdo a la interacción con el usuario, así prioriza siempre los espacios de mayor circulación en los primeros niveles hacia los usos de carácter más privado o administrativos en los niveles superiores, y así mismo zonifica los espacios mediante usos que estén vinculados directamente.

En este sentido, en la planta del nivel 1 de los bloques D y E se ordenan un salón de actos vinculado a las distintas dependencias de la Pájara Pinta, una agrupación destinada al arte teatral de titeretismo, de hecho, también se vinculan al teatro por medio del vestíbulo superior que comunica al usuario con la primera platea alta. Los espacios se resuelven de manera sistemática al rededor de un vestíbulo central. En el bloque G de la misma manera, se ubican todos los usos relacionados con la Federación de Barrios y se ubican los repositorios del Archivo Nacional de Historia, actualmente en este piso funcionan las oficinas administrativas del establecimiento como Presidencia, vice presidencia y secretaria. Ya desde en este nivel la claraboya que se ubica entre los ejes P - Q y 19 - 20, permite la iluminación del interior del edificio de manera natural

Figura 2.148: Planta Nivel 1 de la Casa de la Cultura

Fuente: Mogrovejo, V. (2008)



Planta Nivel 2

1. Sala de Danza
2. Bodega
3. Sala de uso múltiple
4. Vacío (entrada de luz)
5. Sala de Conciertos
6. Bodega sala de conciertos
7. Sala de Lectura
8. Administración Biblioteca
9. Cubierta
10. Bodega
11. Vestíbulo de Folclore
12. Instituto de Folclore
13. Vestíbulo Galería
14. Galería
15. Gimnasio de Judo
16. Administración de Gimnasio

Una de las características presentes en todas sus plantas es que tanto el bloque C que funciona como el principal pasillo de circulación hacia el norte como el pasillo que se genera entre los ejes P - Q hacia el sur funcionan de la misma manera: un pasillo central y longitudinal que se comunica con todas las instalaciones en planta baja y que al final procede a comunicar el edificio de manera vertical mediante un sistema de escaleras y ascensor, así como se muestra en la

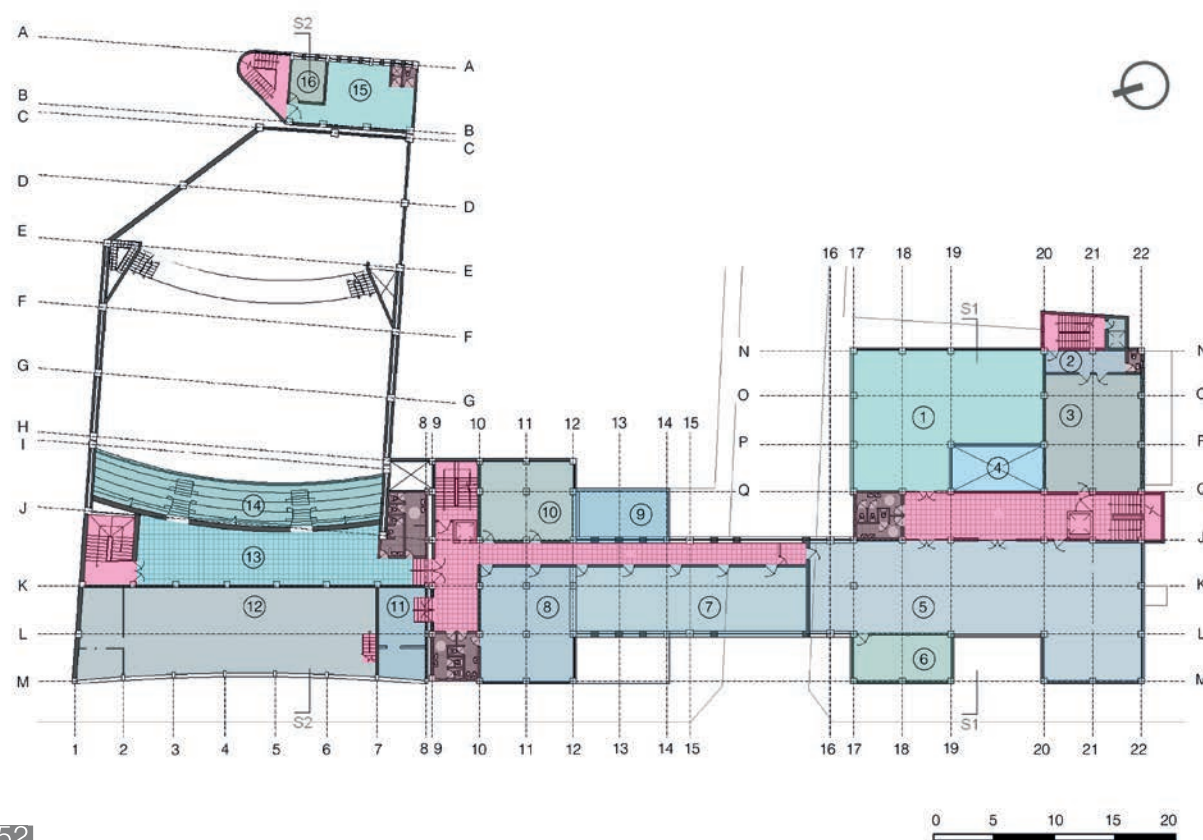


Figura 2.149: Fotografía del vestíbulo y la claraboya en el Nivel 1

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.150: Fotografía de los niveles que se iluminan mediante la claraboya del bloque H

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.151: Fotografía del pasillo de circulación en la planta baja del bloque H

Fuente: Autora (2023)

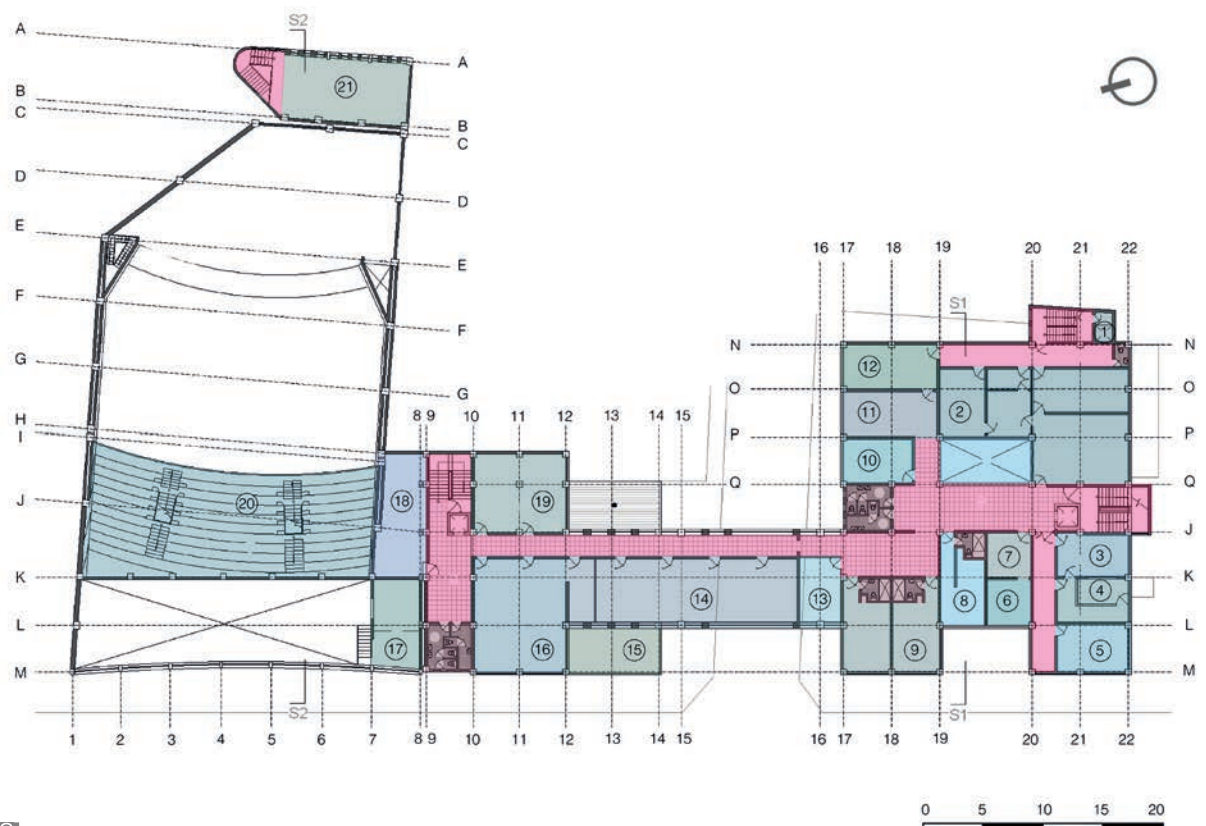
Figura 2.152: Planta Nivel 2 de la Casa de la Cultura

Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

2.152

Planta Nivel 3

1. Ducto Montacargas
 2. Oficinas sin uso
 3. Cabina de mandos
 4. Cuarto de grabación
 5. Administración de Video
 6. Administración Interna
 7. Sala de espera
 8. Bodega Tesorería
 9. Dormitorios Huéspedes
 10. Bodega Instituto Folclore
 11. Dormitorio Guardianía
 12. Vivienda Guardianía
 13. Sala de idiomas
 14. Taller de Teatro
 15. Cubierta
 16. Bodega de Biblioteca
 17. Mezanine Instituto Folclore
 18. Sala sin uso
 19. Instituto Cultural Ecuatoriano
 20. Galería
 21. Gimnasio de Judo
- Circulación vertical y horizontal
Baños



2.153

A partir del Nivel 2 el edificio se conecta con la primera planta del puente, como se puede observar todo el nivel funciona como la sala de lectura de la biblioteca, de igual manera hacia el bloque A y B se ubican los usos relacionados al teatro como en este caso las del instituto de Folclore y sus dependencias que actualmente se utilizan como salas de ensayos y en el bloque G las actividades que se mantienen hasta la actualidad relacionadas a salones de eventos múltiples.

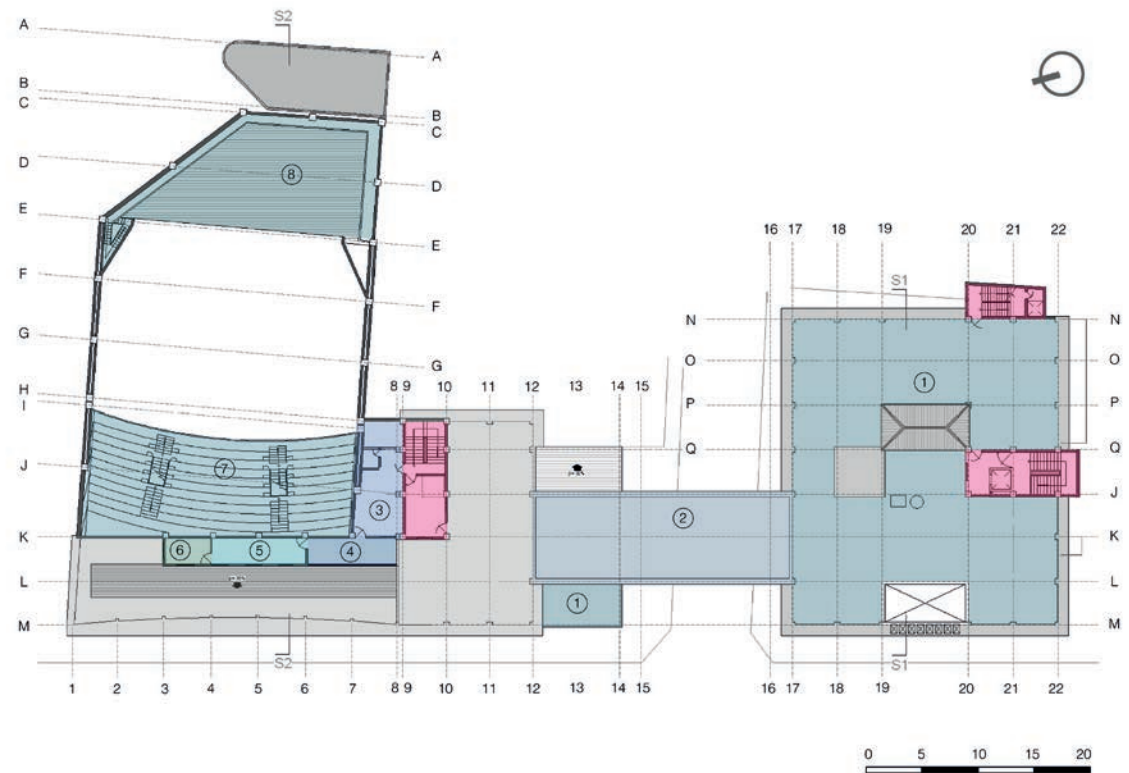
En el Nivel 3 y siguiendo la misma dinámica hacia el lado de los bloques A y B se ubican zonas para talleres de teatro, De acuerdo al Taller de Conservación de la Universidad de Cuenca (2017) en su diseño original se propone de este nivel un espacio de permanencia para el artista, en el puente habitaciones para el hospedaje de los artistas debido a las visuales que se generan debido a su posición en relación con la calle, sin embargo se decide utilizar este espacio para más talleres y hacia el bloque G ubicar dos habitaciones de huéspedes y los distintos usos relacionados a la producción de artes visuales como salas de video y grabación.

Figura 2.153: Planta Nivel 3 de la Casa de la Cultura
Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

En el nivel 4 se dispone la vivienda del encargado del edificio y es atractivo cómo el arquitecto de aleja de la fachada para implantarla, de esta manera, por cuestiones de perspectiva a nivel de la calle o inclusive desde los edificios ubicados al frente es imperceptible esta construcción.

Planta Nivel 4

1. Terraza Accesible
2. Terraza Accesible "Puente"
3. Dormitorio Guardiania
4. Lavandería
5. Sala de estar
6. Sin uso
7. Galería
8. Tramoya



2.154

Planta de Cubierta

1. Losa de Hormigón
2. Cubierta de Zinc
3. Cubierta de Vidrio
4. Cubierta de Ardex
5. Terraza
6. Ducto de ventilación
7. Tanque de reserva
8. Vacío

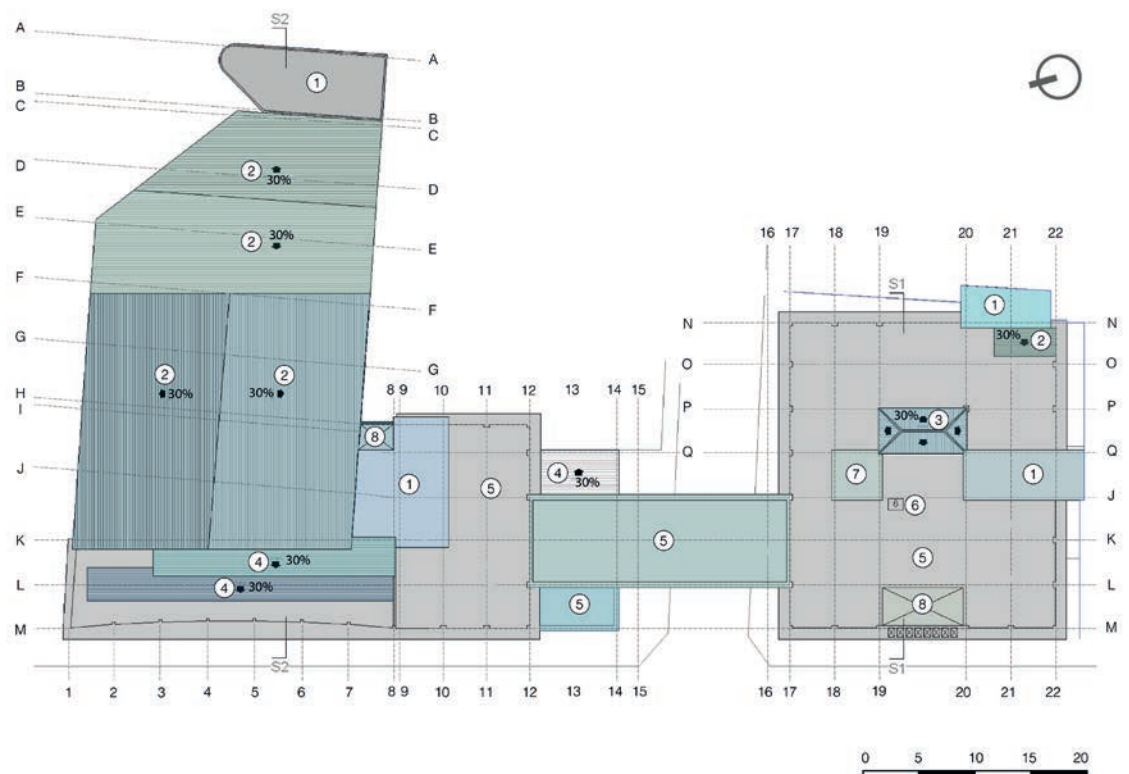


Figura 2.154: Planta Nivel 4 de la Casa de la Cultura

Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

Figura 2.155: Planta de Cubiertas de la Casa de la Cultura

Fuente: Mogrovejo, V. (2008)

2.155

Análisis de ritmos, llenos, vacíos y la expresión artística del material.

Es importante mencionar que el edificio no es la fiel reproducción del diseño original, razón por la cual existen valores formales claramente identificables en el anteproyecto que no se reconocen en el edificio construido, como se muestra en la figura 2.160, el ritmo es continuo en la mayoría de las aperturas acentuando la horizontalidad del edificio con planos ininterrumpidos, en donde el vacío se intercepta por una columna, la proporción (alto/ancho) del mismo persiste en alargar visualmente la forma, salvo por el bloque C que rompe con la continuidad en fachada y destaca su verticalidad. Además se marcan con claridad ejes de simetría en todos los bloques de manera individual y el bloque E separa notablemente a los bloques A y B del resto de volúmenes que comparten el misma composición en fachada. Un eje horizontal remarcado por el inicio del puente que divide al edificio en dos partes de igual altura.

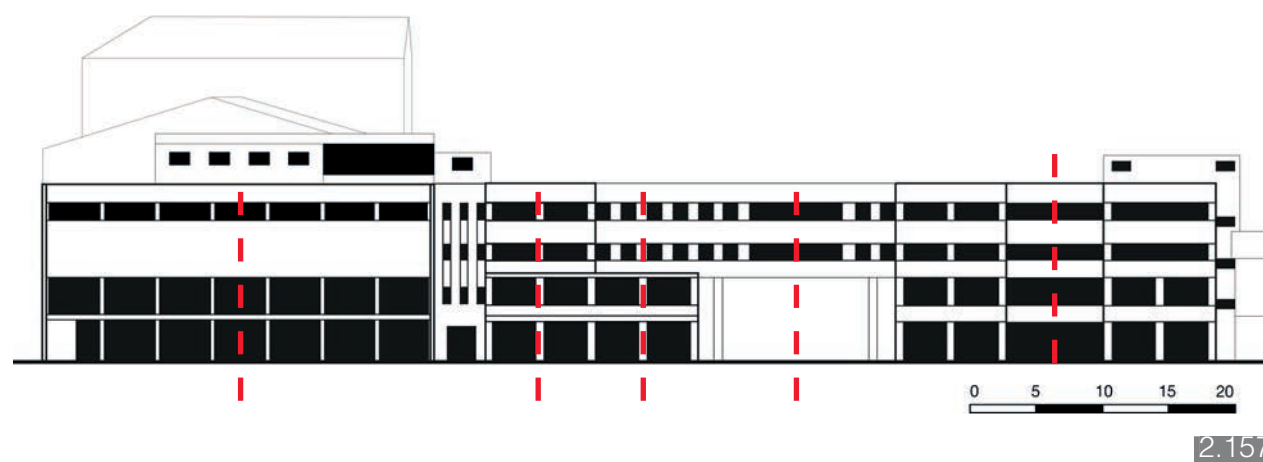
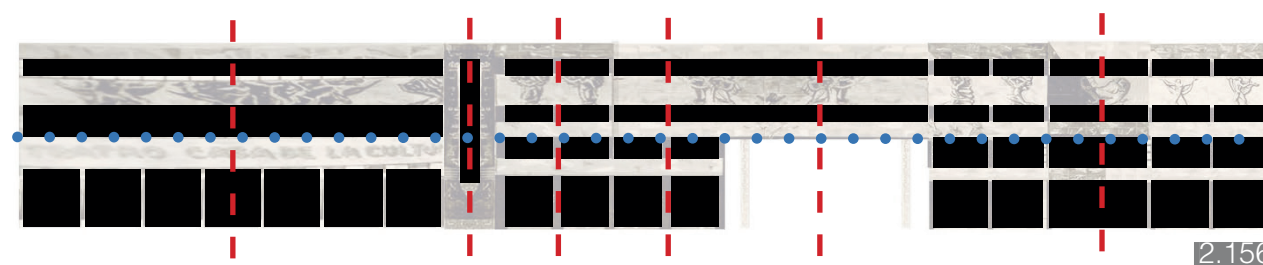


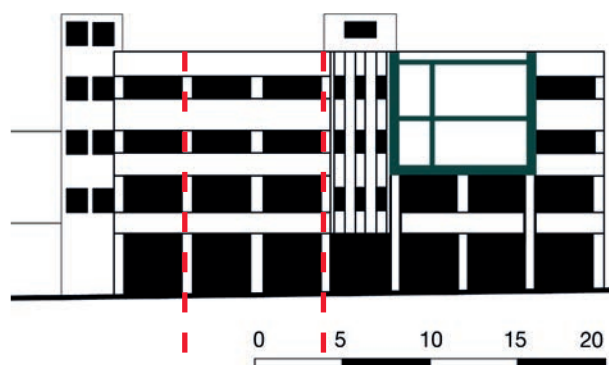
Figura 2.156: Análisis de llenos y vacíos en fachada frontal del anteproyecto de la Casa de la Cultura

Fuente: Autora, (2023)

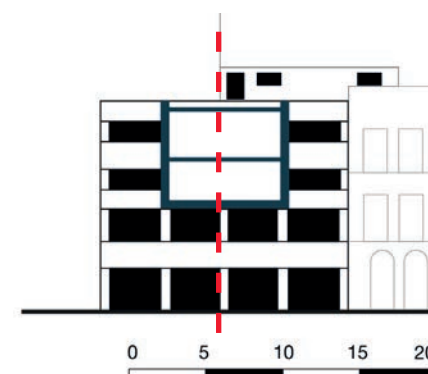
Figura 2.157: Análisis de llenos y vacíos en fachada frontal

Fuente: Autora, (2023)

Varios de estos valores formales, se pierden en la actualidad, aunque todavía se puede apreciar la intención de destacar la horizontalidad del edificio, los vanos tienen varios cortes debido a la presencia de las columnas, lo cual altera el ritmo que se puede observar en el diseño original, este hecho se remarca sobre todo en el bloque F que contiene al puente, en el anteproyecto la continuidad de los planos contribuye a una sensación de liviandad, algo que en el modelo construido se desvanece. Sin embargo, el resto de bloques mantienen en su mayoría las relaciones del modelo original principalmente en el respeto por compartir la altura de los vanos en cada nivel y después por la simetría que se presenta en gran parte de los bloques.



2.158



2.159

En cuanto a la materialidad, la única imagen original que se ha podido rescatar es la imagen del anteproyecto publicada por el Diario el tiempo en 1954, en la cual se puede observar la materialidad propuesta para la fachada. Considerando que el edificio es contemporáneo al Palacio Municipal se puede suponer que Gatto Sobral propone el mismo tratamiento de fachada recubriendo de mármol al edificio. Posiblemente la razón por la que no haya podido llevarse a cabo esta propuesta sea principalmente por presupuesto ya que en palabras del Sr. Miguel Díaz Cueva⁶⁵ la propuesta ganadora para la ejecución del proyecto fue la más económica y estuvo a cargo de la empresa constructora Menatlas, radicada en la ciudad de Quito.

Se puede observar cómo en su totalidad los planos sólido y longitudinales están cubiertos por el mismo material, a excepción del bloque C donde se puede apreciar una tonalidad más oscura. Las columnas se fusionan con las carpinterías y se representan en color negro, contrastando con el mármol en fachada, existe una gran diferencia con las columnas que sostienen al puente y se revisten también de mármol en una tonalidad más clara que aporta ligereza, a nivel de planta baja y como consecuencia de su uso comercial, el nivel se desarrolla mediante muros cortina con paños de cristal que van de piso a techo lo cual también contribuye a una menor carga visual para el peatón con quien tiene contacto directo.

⁶⁵ Miguel Díaz Cueva: Tesorero de la Casa de la Cultura 1946 - 1966 aprox, además fue el fundador y primer director del Archivo documental de la Casa de la Cultura Núcleo del Azuay

Figura 2.158: Análisis de llenos y vacíos en fachada interna hacia el bloque E y D

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.159: Análisis de llenos y vacíos en fachada interna hacia el bloque H

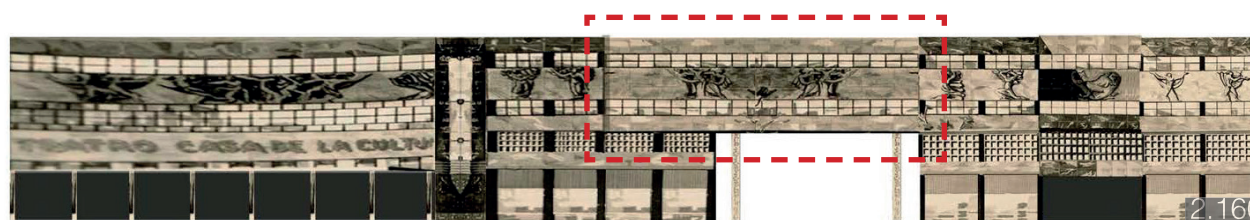
Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.160: Fotografía rectificada de la fachada frontal del anteproyecto

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.161: Fotografía rectificada de la fachada frontal actual

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)



2.160



2.161

El cambio del material además de un error constructivo en términos de detalles formales del edificio influye en que el bloque F no se asiente sobre el bloque E y las cuatro columnas que lo sostienen como se proyecta en el original, por el contrario las columnas no se retranquean del plano frontal del volumen y continúan como parte del mismo, el puente interrumpe su continuidad al momento que se encuentra con el bloque E y se inserta en el borde superior de su cubierta plana, este hecho se acentúa con el cambio en el color del puente delimitando al volumen en el tramo comprendido entre el bloque E y G.



Innovación tecnológica y estructura.

El uso del hormigón armado en la estructura juega un papel fundamental en el diseño del edificio ya que posibilita las soluciones formales y volumétricas que plantea Gatto Sobral en el diseño, en palabras de Mogrovejo (2008, p.243) *“es notorio que la satisfacción de los requerimientos del programa está determinada por la solución previa de la estructura y el orden también predeterminado de la configuración preeminente del edificio en un sistema de bloques, de relativa independencia, clara y discriminatoriamente articulados mediante accesos y núcleos”* debido a que *“todos los límites espaciales internos se ubican entre los ejes de las columnas, así como los límites externos. El sistema de espacios evidencia una legalidad interna que es propia de las propuestas modernas”*, las siguientes figuras muestran el proceso constructivo de la estructura del edificio por medio de columnas y vigas de hormigón armado, mampostería de ladrillo y bloques de hormigón, marcos de cemento para las carpinterías en el Nivel 1, y los aleros de cemento como terminación del edificio.

Figura 2.162: Fotografía del puente sobre la calle Presidente Córdova y su relación con el bloque E
Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.163: Fotografía del puente sobre la calle Presidente Córdova
Fuente: Autora, (2023)

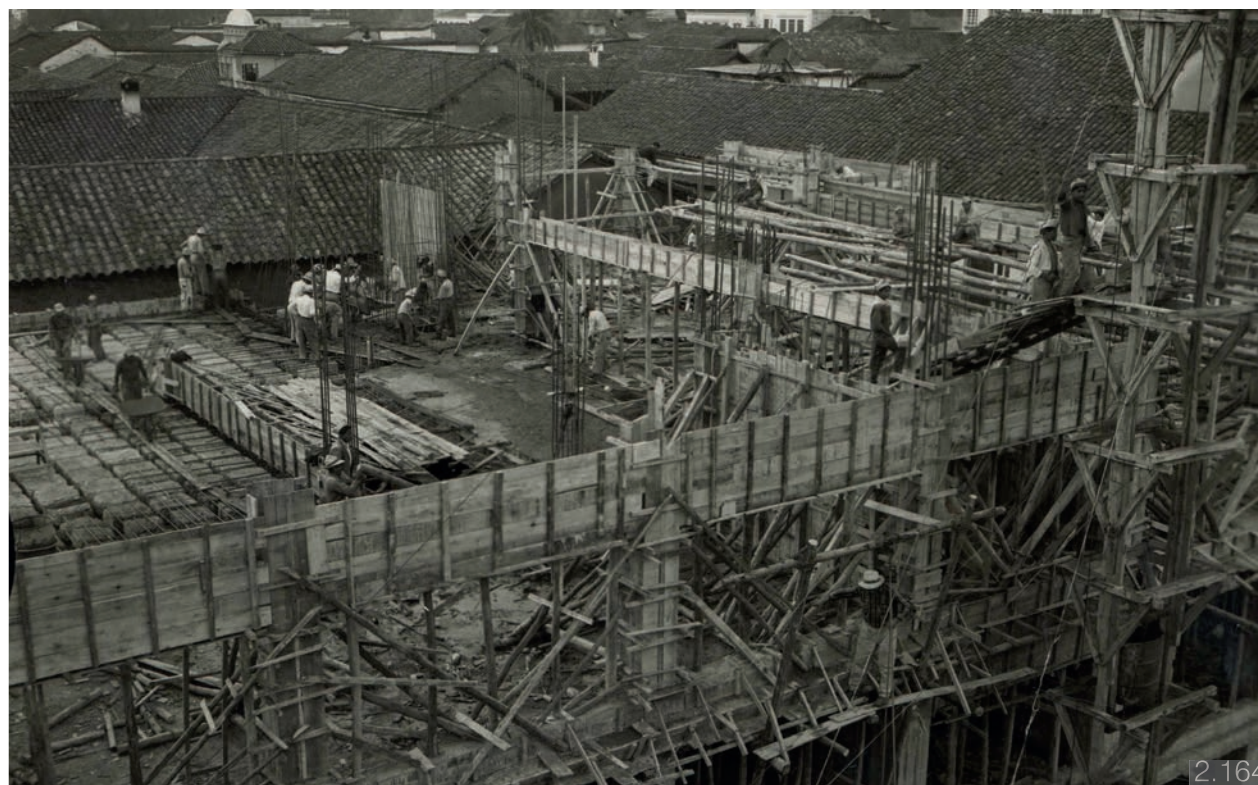


Figura 2.164: Armado estructural de la Casa de la Cultura

Fuente: Biblioteca privada del Sr. Miguel Díaz Cueva (sin año)

Figura 2.165: Armado estructural de la Casa de la Cultura

Fuente: Biblioteca privada del Sr. Miguel Díaz Cueva (sin año)



Figura 2.166: Fachada en obra gris
Fuente: Biblioteca privada del Sr. Miguel Díaz
Cueva (1957)

Figura 2.167: Fachada en obra gris
Fuente: Biblioteca privada del Sr. Miguel Díaz
Cueva (1957)

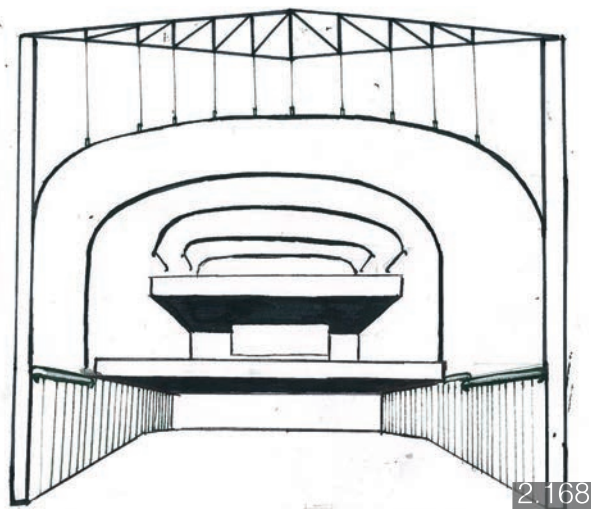
Uno de los hechos que todavía continúa siendo un enigma es la distante terminación de fachada con respecto al boceto original, como ya se ha mencionado; al ser una organización independiente de gestión cultural, generalmente los presupuestos para la ejecución de proyectos son limitados, así Mogrovejo (2008, p. 257) menciona que *“al momento de tomar decisiones respecto al proyecto, seguramente el arquitecto estuvo fuertemente condicionado por requerimientos de exagerada austeridad económica para la construcción; solamente ello podría justificar el hecho de que la obra, siendo de magnitud e importancia incuestionables, no haya tenido una respuesta más acertada en lo que se refiere a la elección de materiales para su revestimiento y acabados, asunto que es imprescindible para caracterizar un proyecto y conseguir construir la forma arquitectónica”*

Como analizó en las figuras 2.64 y 2.165, la solución para el acabado en fachada utiliza un revestimiento de pasta de cemento como revoque dejando las superficies listas para concluir con un acabado de pintura exterior que carece de la distinción entre las superficies y tonalidades de la propuesta preliminar, por ende, la Casa de la Cultura se diferencia al Palacio Municipal en cuanto al análisis formal del material en fachada. Se podría pensar que al ser los dos edificios contemporáneos y diseñados por el mismo arquitecto además de la textura intencionada en el dibujo de Gatto Sobral posiblemente para la fachada de la Casa de la Cultura también se consideraba la utilización del mármol y en este caso, al no concretarse, el carácter formal de una técnica constructiva material y artística como la de este material se convierte en una simple añoranza.

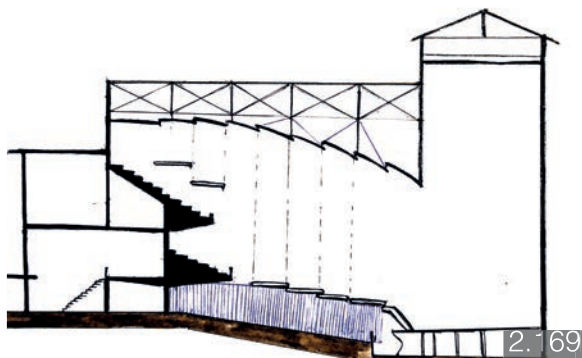
Considerando su costo es probable que el cambio de material ya una vez construido se deba a una razón económica como lo ha mencionado Mogrovejo. No obstante, un dato a considerar es que Miguel Díaz (2017) recuerda que *“por motivo del cuarto centenario de la fundación de Cuenca en 1957, el Dr. Roberto Crespo fue nombrado presidente y él hizo el acto de la inauguración de la Casa de la Cultura, ésta todavía no había sido concluida, no había pintura”* entonces, se puede considerar también que por razones administrativas la terminación de la obra debió acelerarse y como último recurso se haya decidido colocar pintura como acabado.

En relación, el Ing. Julio Portilla⁶⁶, en una entrevista en el año 2017, tras preguntarle sobre estos evidentes cambios menciona no recordar que hayan existido problemas de presupuesto: *“No, no me acuerdo. Lo que sí recuerdo es el teatro, es precioso, entraban ahí como 900 butacas, tenía una galería y un palco; precioso todo. Toda la estructura me acuerdo yo que, no estaba bien definida en los planos de Gatto Sobral, entonces la estructura se la mando a hacer acá en Quito, en donde tenían mucha experiencia con estructuras metálicas, yo hice ahí un sistema de bóvedas casaras en el cielo raso que era para obtener efectos de sonido... Sólo la estructura del teatro es metálica con malla metálica y piedra pómez, creo, ese material no es resistente sino solo decorativo, todo lo demás es hormigón armado: anti sísmico y anti combustible”*.

⁶⁶ Ing Julio Portilla, ingeniero encargado de la construcción de los edificios: Palacio Municipal y Casa de la Cultura mediante la representación de la empresa quiteña Menatlas, ganadora de los concursos para llevar a cabo la ejecución de los dos proyectos.



2.168



2.169



2.170



2.171



2.172

Figura 2.168: Vista de las plateas del teatro y la bóveda acústica

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.169: Esquema de corte constructivo longitudinal del teatro

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.170: Fotografía del teatro de la Casa de la Cultura

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.171: Estructura en madera de la tramoya del teatro

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.172: Estructura en madera de la Bóveda Acústica

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

En relación, el teatro es el espacio que más explora nuevas técnicas constructivas, puesto a que es el primer teatro en implementar el sistema de “concha acústica” o “bóveda cáscara”, Portilla (2017) se atribuye el diseño del edificio y todos los detalles que este contiene *“ese si es un diseño mío, no estaba ni en los planos le cuento, como yo ya estaba estudiando mi tesis, hice el teatro justamente con bóveda cascara y tuve que aprender sobre el sonido y acústica de una sala, sobre ubicación de las butacas, sobre el ancho de las butacas, toda esa cantidad de vainas... Yo hacía traer la madera de la amazonía, del Puyo, esa madera no se daña; poner un clavo es difícilísimo”*



Tras la visita del Taller de Conservación (2017) para relevar el edificio se pudo constatar que el sistema constructivo en madera de la concha acústica así como de la tramoya se encuentra en perfecto estado, lo que podría corroborar la calidad del material que menciona Portilla, para comprender su fuerte presencia en la toma de decisiones es necesario mencionar que Gatto Sobral, estuvo poco involucrado en la construcción de los dos edificios aquí analizados, particularmente en el proceso constructivo de la Casa de la Cultura, entre sus recuerdos Portilla menciona que: *“eramos muy amigos, yo trabajaba muy rápido en aquella época, creo que la Casa de la Cultura comenzó en 1955... Cuando el supo que yo ya estaba trabajando allá (refiriéndose a Cuenca) el me busco para decirme que quería que yo lo represente en la dirección técnica del Palacio Municipal”*.

Este hecho también puede justificar que sobre la marcha de la ejecución del proyecto hayan existido ciertos retos que debían solucionar y no correspondan a la idea original. Ahora bien, otro de los datos que menciona Portilla es el diseño del mobiliario, y es que se implementa un sistema mecánico manual que resuelve de manera creativa la acción retráctil que usualmente caracterizan las butacas de cines y teatros; una esfera de acero se desplaza dentro del asiento que se ancla a los laterales por medio de una platina metálica que rota en su propio eje vertical al en conjunto con el asiento logrando un movimiento rebatible.

Figura 2.173: Vista panorámica del teatro

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.174: Fotografía de una de las butacas del teatro

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.175: Dibujo a detalle de butaca

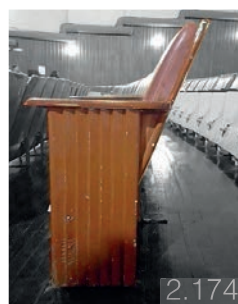
Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.176: Sistema mecánico de rotación del asiento

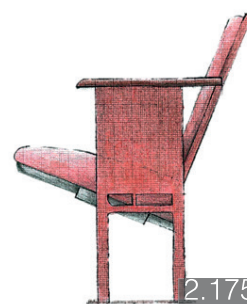
Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.177: Detalle del anclaje del asiento a los laterales.

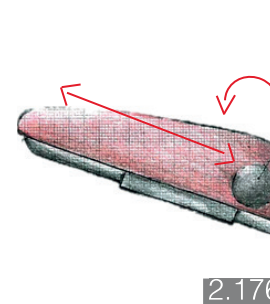
Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)



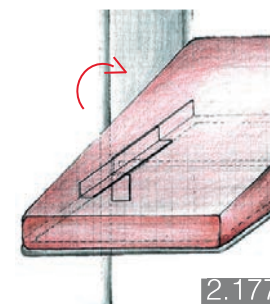
2.174



2.175



2.176



2.177



Otro de los detalles relevantes que se mencionan, es la implementación de la madera local, como es de conocimiento general; la carpintería junto a la metalurgia son profesiones referentes del arte colonial de la ciudad. En la casa de la Cultura, cual igual que el Palacio Municipal, se vuelve a evidenciar la mano de obra de carpinteros locales en el tallado de figuras de origen ancestral en puertas de acceso aunque en este caso se ubican al interior del edificio. (ver figuras 2.182, 2.183 y 2.184)

De la misma manera, en el bloque del teatro, la madera se utiliza para las carpinterías de las puertas de ingreso desde la acera al vestíbulo principal así como para las puertas de ingreso al teatro (ver figura 2.184), y dentro de él; el revestimiento de las paredes con cámaras de aire por efectos de sonido, la estructura del escenario y el foso de la orquesta, éste último se encuentra tallado con una forma sinuosa que responde a la calidad acústica que se necesita para su uso. (Ver figuras 2.186 y 2.187)

Figura 2.178: Puerta tallada en madera al interior del edificio
Fuente: Autora (2023)

Figura 2.179: Puerta tallada en madera al interior del edificio
Fuente: Autora (2023)

Figura 2.180: Detalle del tallado de madera en una de las puertas interiores
Fuente: Autora (2023)

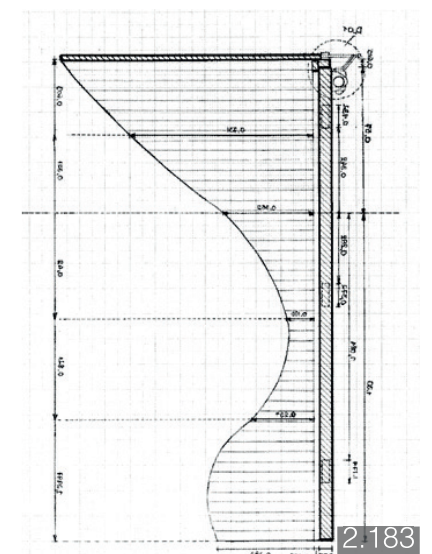
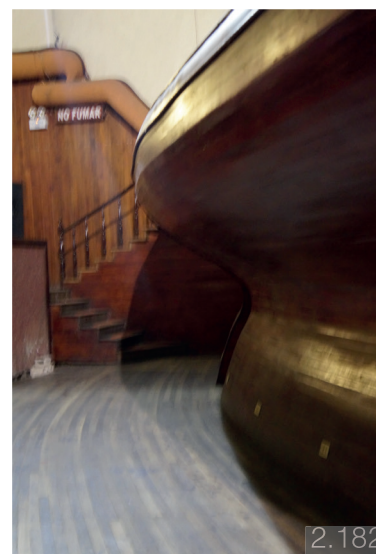
Figura 2.181: Fotografía desde las escaleras del vestíbulo principal del teatro
Fuente: Autora (2023)

Figura 2.182: Fotografía del foso de la orquesta en el teatro.

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.183: Detalle del foso de la orquesta en el teatro.

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)



Por otro lado, refiriéndose a los estudios para la cimentación del edificio Portilla menciona que se tuvieron que escavar cerca de 5 metros para la cimentación de las columnas *“los muros estaban aislados de la tierra para que no exista humedad... Se hizo un estudio de suelos para las cadenas de cimentación. El puente por ejemplo, es interesante, tiene juntas de dilatación, osea cuando hay un sismo el puente de mueve de manera independiente a los dos bloques del edificio”*.

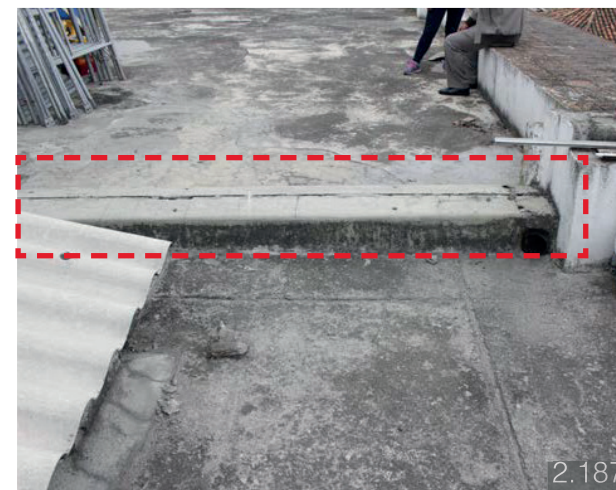


Figura 2.184: Fotografía de subsuelos del teatro

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.185: Excavaciones para muros de cimentación.

Fuente: Biblioteca privada del Sr. Miguel Díaz Cueva (sin año)

Figura 2.186: Detalle del alero en la terminación del bloque G

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.187: Junta de dilatación entre el puente y el bloque G

Fuente: Autora (2023)

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Hasta aquí, la implementación de un nuevo sistema constructivo permite la experimentación de nuevas soluciones formales (muy característico en la arquitectura moderna) no antes vistas para la ciudad ya para entonces *“el uso del cemento sería muy restringido, por su alto costo, no olvidemos que apenas hacia la década del 60 se instalará la fábrica de cemento Guapán en Azogues, lo que abaratará su precio, haciéndolo asequible y por lo tanto más común su uso en las construcciones”*. Rivera (2002, p .56) este hecho permite entender el valor la técnica constructiva de Gatto Sobral en cuanto a la innovación y la divulgación de nuevos conocimientos.

Apropiación mental y simbólica.

Para comenzar, Rivera (2002, p. 53) cita las palabras del historiador Leonardo Espinoza: *“La construcción del edificio de la casa de la Cultura también nos parecía una cosa necesaria, absortos ante lo que significaba la influencia de la modernización. Precisamente eso está vinculado con la ruptura ideológica frente a lo clerical y conservador, entonces todo lo que en ese momento llegaba, como estilos arquitectónicos eran bien recibidos, ahora es que estamos rechazando, pero el edificio se construyó así porque no habían políticas conservacionistas, porque ese era el avance de la modernización, esa era la ruptura entre la ciudad semi urbana y la ciudad que avanzaba en el proceso de urbanización, y la urbanización eran las casas de concreto y cemento como símbolo de desarrollo”*

Del mismo nodo que con el Palacio Municipal, la inserción de esta edificación en un contexto histórico ocasionó la demolición de las edificaciones antes existentes, lo que a raíz de políticas conservación y preservación ha generado varios debates sobre la pérdida de la identidad de un lugar, sin embargo, es importante analizar los hechos históricos en el momento en que se suscitan y lo que al momento representan como parte de la construcción histórica de la ciudad. Ya autores como Mogrovejo y Rivera han mencionado sobre las características conservadoras de la sociedad cuencana y lo difícil que fue adaptarse a este desarrollo.

Así mismo Rivera (2002, p.55) rescata que: *“Las nuevas construcciones de influencia “moderna” edificadas en el Centro Histórico, obedecen en mayor grado a un afán utilitario que tiende aprovechar los terrenos al máximo, ya sea mediante los nuevos esquemas funcionales o por el uso de nuevos materiales. El aspecto formal de las edificaciones constituye un reflejo de la función de la edificación, pero que, en todo caso, aún conserva la intención de lograr una composición en sí misma, guardando cierto valor estético”*

En este punto cabe recalcar que a diferencia del Palacio Municipal, la Casa de la Cultura tiene un sentido social debido a su “esquema funcional” que durante varios años ha acogido de una u otra manera a los ciudadanos, desde sus inicios: en el teatro se ubico el primer cine de la ciudad, el puente sirvió durante años como un salón de eventos sociales, e incluso hasta la actualidad el teatro y las artes escénicas han encontrado un espacio donde impulsar el arte, estos hechos contribuyen a que el edificio genere un sentido de nostalgia, guarde varios recuerdos y sirva como testimonio histórico de la ciudad. De hecho, “el puente” se ha convertido en hito de referencia, puede que exista un cuencano que no sepa cual es el edificio de la Casa e la Cultura, pero con seguridad todos se sabrán reconocer “el edificio del puente de la Luis Cordero”. Así, de esta manera la Casa de la Cultura se instaura en la memoria colectiva de la ciudadanía y este hecho influye en su aceptación simbólica pese a las disyuntivas entre si existen o no valores formales en ella.

Valoración y estado actual.

Al igual que el Palacio Municipal, la Casa de la Cultura no se encuentra inventariada por el INPC y tampoco se encuentra registrada como “bien de interés cultural”. Por el contrario, a nivel local el Departamento de Áreas Históricas del Municipio de Cuenca el predio corresponde al número “017” y se cataloga bajo la valoración “VarB: Valor Arquitectónico B” que en relación a lo mencionado en la Tabla 05: *“Su rol es el de consolidar un tejido coherente con la estética de la ciudad o el área en la que se ubican y pueden estar enriquecidas por atributos históricos o de significados importantes para la comunidad local. Desde el punto de vista de su organización espacial expresan con claridad formas de vida que reflejan la cultura y el uso del espacio de la comunidad”*.

Es interesante comparar cómo dos edificios que corresponden al mismo lenguaje, contexto, tiempo, autor y constructor distan tanto en la valoración, recordando que el Palacio Municipal tiene una valoración “sin valor especial” y la primera respuesta que lo puede explicar es lo mencionado en el apartado anterior: el sentido social. En este caso, el valor patrimonial que se considera para su catalogación prima lo histórico por sobre lo estético, lo que explica por qué sus valores formales tampoco se hayan visibilizado y difundidos. De esta manera, es fácil comprender por lo que el edificio ha sido modificado en varios aspectos sin ninguna política de conservación.

Una de las adaptaciones que ha sufrido el edificio, es la inserción de un bloque sobre la parte posterior del bloque E, que si bien, utiliza el mismo lenguaje, afecta a la lectura formal de la edificación y dificulta el entendimiento de las relaciones entre los volúmenes que la conforman. De la misma manera, se puede observar la inserción de distintos materiales nuevos en el mercado que sustituyen a los originales, se colocan: puertas enrollables para los locales comerciales de planta baja, nuevas puertas de madera para el ingreso al teatro y nuevos pisos de símil madera al interior del edificio.

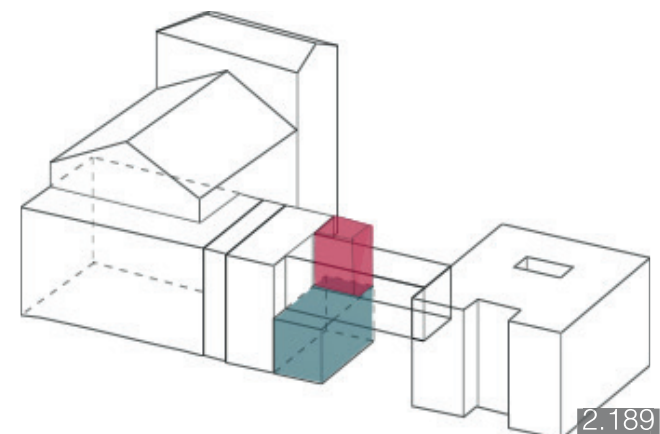


Figura 2.188: Volumen incorporado hacia la cara posterior del puente

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.189: Esquema del volumen incorporado hacia la cara posterior del puente

Fuente: Elaboración propia





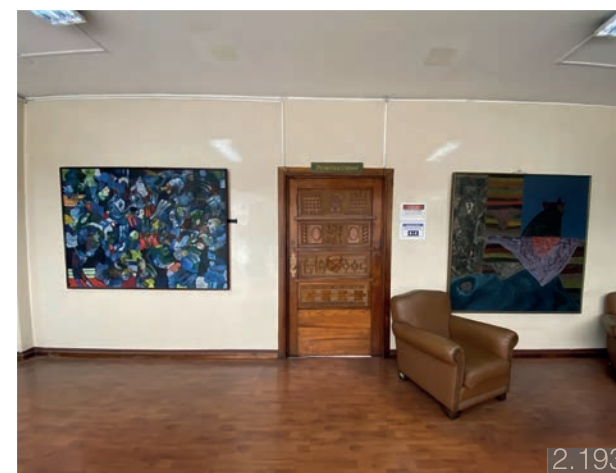
2.190



2.191



2.192



2.193

Figura 2.190: Fotografía exterior de ingreso al vestíbulo principal en el bloque B

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.191: Fotografía del ingreso al teatro y la boletería

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.192: Fotografía del vestíbulo exterior a la sala de audiovisuales en el Nivel 2

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.193: Fotografía del vestíbulo exterior a la presidencia

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.194: Estado de conservación de las carpinterías del puente

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.195: Fotografía de carpintería en el puente

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.196: Humedad en el pasillo de circulación del puente

Fuente: Autora (2023)

Figura 2.197: Humedad en el pasillo de circulación del puente

Fuente: Autora, (2023)

Tanto al exterior del edificio como al interior, las carpinterías se encuentran en estado regular debido a la humedad, la presencia de agua en sus fibras afecta el material de manera física con cambios en sus dimensiones y la presencia de hongos e insectos que se alimentan del material. Cabe mencionar que la austeridad de la institución se conserva hasta la actualidad por lo que a pesar de varios proyectos que se han realizado para la intervención del edificio, la gestión en la búsqueda de la financiación de los mismos no ha tenido mayor éxito.



2.194



2.195



2.196



2.197

En concordancia con el Taller de Conservación (2017), en el año 1990; en los bajos del escenario, se origina un incendio a causa de la explosión de un cilindro de gas, afortunadamente el accidente no ocasionó pérdidas significativas pero considerando que toda la estructura es de madera fue necesario sustituir todas las piezas afectadas con el mismo material, actualmente se encuentran varios elementos calcinados como se muestra en las siguientes figuras pero que no comprometen a la estructura del piso. El mismo grupo de investigación, analiza detalladamente las patologías presentes en la edificación concluyendo que: *“el 90% de los elementos se encuentran en buen estado, mientras que solamente el 6% en estado regular y el 0,01% en mal estado, mientras que el 3,99% corresponden a elementos ocultos “*



Figura 2.198: Daños ocasionados por el incendio en 1990

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.199: Daños ocasionados por el incendio en 1990

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.200: Fotografía de la nueva estructura del entrepiso del escenario.

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.201: Fotografía de la nueva estructura del entrepiso del escenario.

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Al exterior del edificio se pueden encontrar desprendimientos a causa de la exposición de la pintura a la lluvia como es el caso de las fachadas del puente y también alteraciones como grafitis en puertas y paredes. Debido a la zona geográfica sísmica donde se ubica la ciudad, el Taller de Conservación (2017) expone que a partir del grave sismo en abril del año 2016 se ocasionaron varias grietas en los muros al interior y exterior del edificio



Figura 2.202: Fotografía de la cara posterior del puente sobre la calle Presidente Córdova

Fuente: Autora, (2023)

Figura 2.203: Daños ocasionados por el sismo de 2016 al exterior del edificio junto al edificio de los Bomberos.

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.204: Daños ocasionados por el sismo de 2016 en el subsuelo del teatro

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Figura 2.205: Daños ocasionados por el sismo de 2016 en el subsuelo del teatro

Fuente: Taller de Conservación Patrimonial (2017)

Esta investigación intenta destacar los valores patrimoniales de estos dos edificios presentes en sus dos instancias: estética e histórica, considerando que únicamente a partir de ello se puede ejecutar una acción de conservación. Al no existir una apreciación de ambas, el estado de conservación de la edificación vivirá expuesta a un constante riesgo, a pesar de que las intervenciones que se han realizado no han comprometido la estructura del edificio y pueden ser liberadas, los cambios que se han podido encontrar afectan a la composición formal del edificio, invisibilizando valores que aun están presentes y merecen ser (re) conocidos.

La obra de Gatto Sobral como patrimonio moderno en Cuenca

03

3.1 Validación de las teorías de conservación y restauración aplicadas al patrimonio moderno en la obra de Gatto Sobral.

Conforme es de conocimiento general, desde 1882 mediante la elaboración de las primeras teorías clásicas y como se mencionó en la pág. 03, el principal objetivo de las instrucciones para la restauración se concentraba en *“promover un mejor conocimiento de los monumentos para evitar destrucciones innecesarias y evitar errores en las restauraciones”* considerando el RECONOCIMIENTO como la base esencial de cualquier toma de decisión sobre acciones de conservación, solo a partir de este ejercicio se podría entender el estado “original” y el estado real de la obra para “suprimir” esta diferencia.

De la misma manera, la responsabilidad sobre la preservación del patrimonio se recarga principalmente en las autoridades y la ciudadanía a lo largo de la historia las recomendaciones sobre los principios de restauración y conservación se han discutido y evolucionado, tal es el caso de la labor del ICOMOS a través de todas sus cartas y convenciones, así como otras organizaciones que se encargan específicamente de la protección del patrimonio cultural material e inmaterial como ya se ha revisado.

Se puede decir entonces que es aquí donde nace el principal problema de la conservación de la arquitectura moderna (caso de Latinoamérica y puntualmente el Ecuador), ya que al no considerarse como un bien de carácter patrimonial el ejercicio de (RE)CONOCER sus valores ninguna acción de conservación podría aplicarse sobre el mismo. A lo largo de esta investigación, se ha podido observar que, desde la identificación de ejemplos de arquitectura moderna como patrimonio hasta su valoración se realiza a manera de esbozo, por medio de identificaciones genéricas que encasillan esta arquitectura en una determinada línea de tiempo

Es por eso que uno de los propósitos de esta investigación ha sido enfocar la arquitectura moderna bajo una perspectiva patrimonial por medio del reconocimiento como el ejercicio de volver a ejecutar una acción que ha sido invisibilizada, de ahí el término (RE)CONOCER, nada de lo que se pueda aquí escribir es algo que no se haya dicho antes en cuanto a sus valores e importancia, el mérito se encuentra en la mirada con que se enfoca este tipo de arquitectura para encontrar las relaciones que mantiene con cualquier tipo de patrimonio atemporal a ella y que por esta razón no solo se puede, sino SE DEBE considerar patrimonio cultural.

Es decir, es imposible leer el enfoque de Giovannoni sobre el valor de un edificio considerando: sus valores arquitectónicos, contexto histórico, entorno y usos, además de los valores estéticos e históricos antes planteados por Boito y no pensar que estas características no solo se evidencian en la arquitectura moderna, sino que la interpelan, precisamente por todo lo que se significa el proyecto moderno.

La pregunta fundamental que surgió a partir del primer capítulo, cuestionaba si las teorías clásicas de la conservación podrían aplicarse a la conservación del patrimonio moderno y tras el largo recorrido que se ha realizado y demostrado mediante los casos de referencia aquí analizados, la respuesta es afirmativa y de hecho no se entiende de otra manera, este tema ha sido ampliamente debatido y en su mayoría la confusión podría centrarse en la desinformación o en la falta de conocimiento y perspectiva sobre uno de los dos temas principales que convergen en la protección del patrimonio moderno, por un lado: el estudio del proyecto arquitectónico moderno y por otro, el estudio de la conservación y restauración del patrimonio edificado. En este sentido, Rivera (2012) reúne una serie de argumentos que pueden situar al patrimonio moderno en una categoría diferente y se exponen a continuación:

<p>El patrimonio moderno está mejor documentado que el de épocas anteriores. Además de la información original que se encuentra al alcance muchas veces también se cuenta con la opinión propia de los autores o de fuentes directas, lo que facilita su intervención e inclusive permite la reproducción con fidelidad.</p>	<p>Este hecho no afecta a la condición de patrimonio moderno como tal sino a las facilidades que tienen los profesionales de la restauración. Aunque sin duda aporten más seguridad en la toma de decisiones, los principios conceptuales no difieren de otro tipo de patrimonio</p>
<p>A diferencia del patrimonio histórico, las obras del movimiento moderno funcionan de manera integrada: desde el inicio son proyectadas como un organismo donde su aspecto físico y su configuración son consecuencia directa del otro.</p>	<p>Aunque es una característica positiva en cuanto a la recuperación o liberación de los bienes patrimoniales con respecto a distintas alteraciones, este hecho tampoco permite situarlo en una categoría distinta como patrimonio.</p>
<p>La arquitectura moderna propone nuevos sistemas constructivos que presentan problemas propios no relacionados a la restauración del patrimonio anterior.</p>	<p>Aunque este argumento puede generar distintos debates, ya que en efecto la modernidad presenta características constructivas propias, el sistema constructivo de un bien patrimonial no deja de ser parte de la materia, por lo que las definiciones de conservación pueden aplicarse de la misma manera.</p>
<p>Constructivamente la arquitectura moderna es frágil y está destinada a la obsolescencia por lo que el tratamiento requiere de mayor cuidado o incluso bajo una perspectiva arqueológica si se requiere mantener la integridad del sistema constructivo.</p>	<p><i>“Aquí, sin embargo, encontramos un error de perspectiva. Los castillos medievales también tenían su propio sistema rudimentario de instalaciones y una serie de elementos auxiliares que hemos abandonado hace tiempo y sin los cuales no es posible comprenderlos</i></p>

	<p><i>del todo. La diferencia estriba en que la imagen que queremos conservar de los castillos tiene mucho que ver con el romanticismo de la ruina, y en el caso de la arquitectura moderna ocurre justamente lo contrario” (2012, p. 228)</i></p>
<p>La arquitectura moderna nunca tuvo como objetivo ser monumental, se justificó en principios sociales y funcionales a diferencia de la mayoría del patrimonio histórico que fue pensado para perdurar en el tiempo y difundir un argumento simbólico.</p>	<p>Varias de las obras del patrimonio anterior a la modernidad pudieran reconocerse bajo este argumento: el Palacio de Cristal, la Torre Eiffel, entre otras obras de carácter industrial. Por lo tanto, son afirmaciones un tanto parciales.</p>

Tabla 6: Argumentos sobre el patrimonio moderno en relación al patrimonio histórico

Fuente: Rivas (2012, p. 6)

Lo que aquí se expone es la aclaración a una serie de postulados que generan confusiones y pretenden situar al patrimonio moderno en una perspectiva ajena a la patrimonial, el autor pretende argumentar a favor de la concepción de la arquitectura como patrimonio, se visibilizan ciertas particularidades que merecen ser consideradas al momento de su conservación o restauración que puedan diferenciarla del patrimonio histórico pero no excluirla.

Ahora bien, como parte de la evolución de las teorías de conservación, se han visto que la Teoría de Muñoz Viñas propone una visión fundamentada en la praxis de la restauración y los desafíos a los que se enfrentan los y las restauradores/as en la actualidad, principalmente al momento de justificar sus intervenciones mediante las teorías clásicas que para su punto de vista resultan un tanto limitantes y poco aplicables en la vida real, sobre todo por un tema de subjetividad, donde las teorías que se han venido estudiando se contraponen y generan conflictos si los analizamos desde un sentido literal y objetivo.

Por ejemplo, cuando Álvaro Siza menciona cómo al final, en un sentido literal y objetivo, cada intervención le genera un sentimiento de insatisfacción porque en un sentido literal y objetivo siempre hay algo que “se pierde” a pesar de todas las acciones de “conservar” y que aún con toda la tecnología que hoy en día poseemos los profesionales de la restauración es imposible sustituir o igualar el trabajo del tiempo y lo que este genera física y químicamente en un material.

Puede que su postura tenga un tinte romántico, pero sin duda describe un conflicto al que todos los profesionales de la restauración se enfrentan al momento de una intervención frente a un bien patrimonial y que por mucho que se intente buscar una fórmula o existan bases objetivas

y con fundamentos, al final, las decisiones que se tomen en la práctica tendrán un tinte de subjetividad por que dependen del criterio personal. De hecho, es el punto que defiende Muñoz Viñas en su teoría cuando encuentra a las teorías clásicas un tanto limitantes puesto a que de una u otra manera polarizan las acciones de conservación en juicios objetivos cuando en realidad, en la conservación patrimonial la subjetividad nos atraviesa en todos los sentidos y precisamente por esta razón nos expone a distintos debates.

Así lo han demostrado los casos de estudio analizados en el primer capítulo, sobre tres ejemplos de intervenciones en el patrimonio moderno, en donde se pudieron registrar varios tipos de estudios preliminares que sirven para la puesta en valor del bien patrimonial y justifican la toma de decisiones al momento de definir los criterios de intervención, a continuación, se presentan los datos analizados:

	Casa Tugendhat (1928 - 1930)
Estudios Preliminares	Estudios históricos, histórico constructivo y estratigráficos Análisis de fachadas Estudio estático y geotécnico Documentación Láser Documentación del estado actual y registro de patologías Estudio estructural Mediciones de humedad y sanidad Estudio sobre los elementos de madera y metálicos Estudios especializados en calefacción y redes técnicas centrales
Valores	Patrimonio mundial de la humanidad (2001) Valor histórico como una de las viviendas atacadas y ocupadas en la segunda guerra mundial por la GESTAPO La materialidad arquitectónica: estructura, textura, factura y color de las superficies como un valor cultural La autenticidad Distribución original y estructura Obra de autor
Criterios de Intervención	Regenerar: devolver el estado del bien al momento después de su construcción cuando lo habitaban sus propietarios Restaurar: aumentando la durabilidad del conjunto Museificación de planta baja Mantenimiento intensivo y eso óptimo de las instalaciones existentes Replicas exactas del mobiliario

Casa de los Maestros (1925 - 1926)	
Estudios Preliminares	Análisis del proyecto original: llenos y vacíos Análisis fotográfico histórico mediante imágenes en blanco y negro. Recreación de imágenes de la vivienda al momento del atentado mediante modelos de papel y fotografías Estudio de materiales como propuesta
Valores	Valor histórico como una de las viviendas atacadas y ocupadas en la segunda guerra mundial por las tropas alemanas Nazis. (Sitio de memoria) Valor histórico y testimonial: una de las cuatro casas de las viviendas experimentales de los maestros de la Bauhaus Autenticidad como un ícono arquitectónico
Criterios de Intervención	Reinterpretación mediante soluciones arquitectónicas abstractas Reparaciones siempre identificando las piezas originales y las que remplazan las piezas perdidas. Usar la memoria; el olvido como componente inevitable del recuerdo.
Casa del Arroyo (1943 -1945)	
Estudios Preliminares	Investigación histórica y documental: Se posee la documentación y el archivo original: fotografías y planos arquitectónicos de la vivienda, el pabellón de servicio y mobiliario Limpieza inicial y reacondicionamiento de senderos en el bosque Relevamiento y cateos sobre la materialidad a intervenir Estudios sobre el sistema de montaje de las estructuras de andamiaje Inventarios del mobiliario existente y elaboración de fichas patológicas del estado actual del edificio
Valores	Valor paisajístico urbano y de autenticidad. Patrimonio Cultural, Histórico, arquitectónico, Nacional y Ambiental de la provincia de Buenos Aires Museo Histórico Nacional y Reserva Forestal Valor estético: hito de la arquitectura moderna de América y Obra de autor.
Criterios de Intervención	Restauración integral: Recuperar la integridad del terreno original dos manzanas indivisibles. Consolidación, conservación e intervención. Devolver el bien patrimonial a su etapa original Reacondicionamiento de cubierta, fachadas, mamposterías, revoques, cielorrasos, herrería y elementos metálicos, carpinterías y mobiliario. Reconstrucción y nuevas instalaciones que se adapten al nuevo uso Restauración de materialidad mediante hidrolavado en el hormigón Restauración del mobiliario existente

Tabla 7: Resumen de estudios preliminares, valoración y criterios de intervención en los casos estudiados en el capítulo uno.

Fuente: Autora (2023)

En el caso de las tres edificaciones se puede observar cómo se aplican los conceptos de las teorías de la restauración tanto clásicas como contemporáneas y cómo respetar la autenticidad de la obra es uno de los valores que se pretenden conservar por sobre cualquier otro, sin que se invisibilicen los valores históricos y paisajísticos que también son parte del bien. En cada caso las acciones de conservación varían según las necesidades del proyecto y dónde se emplaza, por lo que se puede afirmar que es necesario atender a cada proyecto de conservación de manera individual y personalizada. Al final, pese a todas las teorías que existan y las recomendaciones internacionales que se hayan establecido, el proyecto por sí mismo define cual es el camino que se ha de tomar, así, por ejemplo:

En la Casa Tugendhat la particularidad del proyecto está en el valor del material como una expresión artística, por tanto, los estudios preliminares, así como las acciones de conservación elegidas corresponden a la regeneración de los mismos y la restauración fiel del modelo original.

En la Casa de los Maestros, la valoración del bien se centra en su imagen como un sitio de memoria, donde la instancia histórica prima por sobre la instancia estética a pesar de que ésta última es al final la que se interviene conservando las ruinas del original y “completando” el resto del proyecto de una manera muy creativa. En este proyecto la subjetividad explicada por Muñoz Viñas se hace presente, y la reinterpretación de todos los documentos visuales que se registraron de la obra permiten un volumen puro y sin detalles que permite, la reconstrucción visual del proyecto mediante un reconocimiento mental, el usuario puede comprender y volver al modelo original a pesar de que éste físicamente ya no existe.

Finalmente, en la Casa del Arroyo, el gran valor paisajístico del proyecto moderno implica que las acciones de conservación se vean obligadas a restituir el proyecto de manera integral, desde el predio original hasta el edificio de manera particular. En su proceso de Museificación la meta es volver al estado de la obra después de su creación.

Entonces, efectivamente, las prácticas de la conservación de bienes patrimoniales son totalmente aplicables al patrimonio moderno y estos ejemplos han permitido comprobarlo. Así como también, nos permiten entender que la arquitectura moderna cambia su condición cuando es entendida como patrimonio, sus valores estéticos trascienden mucho más allá de una sola formalidad, se entiende el verdadero significado del edificio desde una concepción que pasa por lo cultural y un sentido de apropiación. Debido al alcance y extensión de esta investigación no ha sido posible estudiar a fondo más ejemplos, pero vale ponerlos a consideración como una muestra de esta afirmación: el Pabellón de Barcelona de Mies Van de Rohe en España o la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright en Estados Unidos, dos ejemplos que Rivera (2012) analiza a profundidad y merecen ser estudiados.

En el caso de la ciudad de Cuenca y particularmente en la obra de Gatto Sobral, debido a la falta de reconocimiento sobre su carácter patrimonial, ha sido dificultoso aplicar las teorías de conservación en los dos edificios que aquí se analizan como caso de estudio.

Por ejemplo, el Palacio Municipal al ser registrado bajo la categoría “sin valor especial” ha sido sometido a varias intervenciones que carecen de un sentido patrimonial, como se ha podido observar en el segundo capítulo, varios materiales han sido reemplazados o modificados de acuerdo a las necesidades requeridas al momento de cada actuación. En este caso, la falta de valoración expone cómo el edificio se transforma sin ninguna regulación, de hecho, en la última intervención presente en el patio interno del edificio (ver página 133) sus valores formales se encuentran totalmente comprometidos y anulados.

Lo que resulta curioso en este ejemplo es que el ente regulador que se encarga de la conservación y protección del patrimonio cultural edificado en la ciudad es una dependencia del Municipio de Cuenca, este hecho expone con claridad la falta de valoración sobre este bien patrimonial, ya que todas las intervenciones realizadas con o sin justificación se han ejecutado aun existiendo el departamento de Áreas Históricas del Municipio.

Este hecho revela con claridad la falta de apropiación y de conciencia en la perspectiva patrimonial de este edificio, partiendo desde las instituciones que deberían encargarse de su conservación y valoración hasta el imaginario colectivo que tampoco lo reconoce como su patrimonio. Más allá de los valores estéticos que ya se han estudiado y demostrado en varias investigaciones aquí citadas, con base en la teoría contemporánea de Muñoz Viñas, el valor historiográfico sería incuestionable, una vez habiendo reconocido el significado de la obra de Gatto Sobral para el desarrollo de la modernidad en el Ecuador.

Por otra parte, el caso de la Casa de la Cultura es distinto, el edificio si posee un registro patrimonial y se cataloga bajo la valoración “VarB” donde se considera que su presencia contribuye a la construcción de un tejido urbano en un sentido estético que puede contener atributos históricos importantes. Por otro lado, también se menciona que, desde una concepción espacial, los bienes catalogados bajo esta valoración reflejan la cultura y el uso de estos espacios por la comunidad. En este sentido, se puede comprender que este edificio debido a la misión y visión de su concepción se adapte a la última característica mencionada ya que si se le atribuye una característica como construcción de un tejido urbano en cuanto a sus valores estéticos: ¿Por qué el Palacio Municipal al concebirse bajo los mismos principios de diseño posee una valoración distinta? Existe aquí una dicótoma que resulta difícil de comprender. Además se debe mencionar que ambos edificios son de carácter público y conservaban su uso original en la actualidad.

Se ha de recalcar que al poseer un reconocimiento en la Casa de la Cultura todas las acciones de conservación necesitan ser aprobadas por el Departamento de Áreas Históricas por lo que aquí si existe una regulación en cuanto a la toma de decisiones. También es cierto que debido a pertenecer a una organización autónoma y de carácter autosustentable puede ser que su presupuesto no ha permitido mayores intervenciones, por lo que en términos de conservación se podría decir que se encuentra en buen estado y las acciones de conservación que en él se han ejercido van de la mano de las teorías clásicas, primando conservar el estado “original” del bien.

Para discutir la originalidad de la Casa de la Cultura se debe considerar el concepto de subjetividad que se ha venido discutiendo desde pensadores como Le Duc, en este caso está claro que en materia formal, no se respetó la intención del creador, desde una perspectiva objetiva, las soluciones constructivas se vieron en la necesidad de modificar ciertos criterios de diseño sumado a la falta de seguimiento del proyectista, estas son razones objetivas, más si hablamos de lo formal, existe una dualidad ya que esas alteraciones cambiaron totalmente la lectura de edificio y junto a ellas se anularon varios valores que hoy podrían ser visibles.

Se ha visto cómo el patrimonio moderno se expone constantemente a estos factores, en la obra de Gatto Sobral en Cuenca, se observan estos hechos de manera evidente, sobre todo en la Casa de la Cultura donde la sustitución de materiales y los cambios realizados durante la ejecución de la obra alteraron la intención artística del proyecto y también en el Palacio Municipal donde las alteraciones se producen a lo largo de las intervenciones realizadas para adaptar el edificio poniendo en riesgo al patrimonio ya que todas estas situaciones van de la mano de la intención artística del autor, el bien se entiende como una producción artística que utiliza la materialidad, texturas, planos, relaciones entre volúmenes, etc, para expresarse.

Como lo explica Muñoz Viñas (2007), al asumir que existe una intención inicial se asumen dos estados de la obra: una real o auténtica y otra falsa (correspondiente a un falso histórico) aunque paradójicamente el único estado real de cualquier bien es únicamente es en el que se encuentra en el presente y es la única verdad a la que la restauración se enfrenta, cualquier otro estado histórico o inicial en términos proyectuales se convierte en un imaginario y por ende ese estado “real” o “intencional” en algunos casos se vuelva subjetivo. Es importante señalar que las teorías clásicas también toman en consideración los tiempos y los estados que atraviesan un bien patrimonial; Brandi, inclusive, dedica un capítulo de su teoría para explicarlo.

En este sentido, entender si las obras de Gatto Sobral merecen o no ser conservadas depende de un criterio subjetivo, la toma de decisiones técnicas en cuanto a su conservación, sin embargo, las preguntas constantes de “¿qué se restaura?” y “¿para qué?” Toman sentido únicamente desde esta relatividad que se adapta fundamentalmente para quienes se hace la

restauración, es decir, el usuario es el personaje principal en la acción de conservación y este hecho se encuentra íntimamente ligado al valor simbólico y de apropiación de la edificación.

En este punto, cabe recalcar que una de las ventajosas características de la arquitectura moderna es la documentación y el nivel de detalle que esta contiene, la cual la mayoría de veces con facilidad es posible recuperar y en ese caso la intención deja de estar sujeta a la subjetividad pues al existir toda la información técnica y constructiva de los aspectos formales esto se convierte en una característica objetiva como es el caso del Palacio Municipal, no así en el edificio de la Casa de la Cultura, donde el estado “original” se basa en la interpretación de la única imagen que existe del anteproyecto y al no existir registros de los planos originales del proyecto, las interpretaciones dependen de quién las analice.

En esta investigación, este ejercicio no se realiza de manera aislada ni se basa en la interpretación de esta autora en particular, se procura encontrar explicaciones a las imágenes en función de las decisiones formales tomadas en el Palacio Municipal y la Casa de la Cultura, mediante las relaciones que pueden existir entre los dos edificios contemporáneos y que corresponden al mismo autor, sin embargo, en un acto de transparencia que no invalida lo que aquí se ha expuesto, se debe mencionar que en efecto, es una práctica subjetiva.

3.2 Revalorización del patrimonio moderno de Gatto Sobral en la ciudad de Cuenca.

En términos de patrimonio y según las teorías que aquí se han revisado existen dos grandes ejes de valoración que a su vez abarcan distintas categorías: el Valor histórico y el Valor Estético y cuando uno de estos dos posee un valor de características excepcionales se lo reconoce como un bien patrimonial cultural ya sea a nivel local, si sus valores influyen en la localidad o universal, si sus valores trascienden en la humanidad.

Al respecto, el Valor Universal, podría generar una confusión que conviene aclarar, ya que en términos de patrimonio y de proyecto moderno la “Universalidad” se entiende de manera distinta, mientras en el uno la universalidad es un modo de afrontar una problemática local con herramientas locales, pero con valores universales; en el otro, el valor universal se entiende como un valor de importancia cultural para la humanidad.

Así pues, cuando hablamos de patrimonio según las directrices de la UNESCO (2019), la universalidad significa *“una importancia cultural y / o natural tan extraordinaria que trasciende las fronteras nacionales y cobra importancia para las generaciones presentes y venideras de toda la humanidad. Por lo tanto, la protección permanente de este patrimonio es de capital importancia para el conjunto de la comunidad internacional”*

Mientras que, en la arquitectura moderna, usualmente *“la modernidad arquitectónica instituye un nuevo modo de concebir en el que, paradójicamente, la noción de estilo, desprovisto de los rasgos de los estilos históricos, puede actuar como entidad mediadora entre la necesaria identidad del objeto y la universalidad esencial de los valores en que se basa su estructura formal. Un estilo entendido como un modo de concebir, en el que la experiencia colectiva ya no se transmite a través del tipo, como ocurría en la arquitectura de ascendencia clasista, sino que es asumida por el autor en función de su actitud ante los materiales arquitectónicos – no los meramente constructivos- que la historia pone a su alcance. La paradoja fundamental de la arquitectura moderna reside en un modo de concebir, basado en valores que aspiran a ser universales, acaba produciendo objetos específicos, dotándolos de una formalidad concreta que identifica la obra. Un orden que se sitúa más allá de los rasos estilísticos que lo vinculan a otros objetos – contemporáneos o no- concebidos de modo similar, con criterios similares pero dotados de identidades distintas.”* Piñón (p.28)

Al respecto, Muñoz Viñas (2007, p.117) se cuestiona sobre el valor universal excepcional del patrimonio analizando de donde proviene la noción del “patrimonio de la humanidad”, ya que desde 1796 este concepto se practicaba: *“las riquezas de las artes y las ciencias lo son sólo por que pertenecen al universo entero”* (Quatremère de Quincy).

Para el autor, la idea se basa desde la perspectiva de la “altocultura” donde la cultura tiene una naturaleza universal *“la persona cultivada cree en la validez universal de conceptos como el Arte y la Ciencia, y, en teoría, concede igual valor a cualquiera de sus manifestaciones, independientemente del lugar en que se hayan producido”* el autor menciona que de existir una persona “cultivada” también existiría un grupo “no cultivado” en un sentido inferior, por lo que la cultura actúa como un separador intrasocial.

Sin embargo, encuentra una dualidad interesante: la cultura antropológica se entiende como *“una energía moral que da cohesión perfecta a una sociedad”* Op. Cit (2007, p.117) definiendo de esta manera un grupo, así pues, el conjunto de distintas culturas que comparten un mismo territorio sería lo que se conoce como una civilización; en este caso la cultura actúa como un separador intersocial.

El concepto de patrimonio de la humanidad como reconocimiento de un valor universal se ha venido aplicando y considerando hasta la actualidad en cada una de las conferencias y convenciones de la UNESCO (se mencionaron en la tabla 1) y en la Conferencia de la Haya en 1972 se reconoce el valor nacional del patrimonio de cada estado como parte del patrimonio de la humanidad lo que conlleva a que en la Carta de Venecia en 1964, los estados se comprometan a conservar su patrimonio cultural nacional en base a los principios internacionales.

Así mismo, Muñoz Viñas (2007, p.119) analiza el artículo 3 que surge de la Carta de Venecia que establece *“la intención de la conservación y restauración de monumentos es protegerlos como obras de arte y como pruebas históricas”* y es en este punto donde la definición de cultura conlleva una noción altocultural en su totalidad ya que *“tanto la Historia como el Arte son nociones netamente altoculturales, es decir, con vocación de validez universal. Sin embargo, la posibilidad u oportunidad de su universalización han sido puestas en duda por diversos pensadores... la idea del Arte tiene validez en el mundo occidental, pero no puede entenderse como valor universal común a todas las culturas humanas”*

Para explicarlo mejor, el autor cita algunos ejemplos: *“por muy importante que sea para los aborígenes el pintar las cortezas de los árboles, el hecho es que esta actividad forma parte de un ritual, arraigado a costumbres mitológicas. Los objetos terminados no se destinan a la exhibición pública, sino que son sepultadas secretamente y exhumados raras veces por un grupo selecto... Al exhumarlos, pasan a ser parte de la práctica religiosa de su sociedad; jamás son utilizados, ni por aproximación, de la manera que se usan los cuadros de una galería de arte (es decir, para contemplar sus propiedades formales o para contemplar la capacidad expresivo del hombre)”* (2007, p.120) y otro caso donde menciona como las galerías de arte han logrado convertir en artistas a los esquimales primitivos al encontrar sus tallas, creadas para cubrir una necesidad mas no para ser contempladas ya que en su cultura esta acción no tendría sentido.

Entonces más allá de la intención original de la obra que hoy por hoy se conserva, el valor cultural que se le otorga corresponde a la apreciación colectiva y lo que éste significa para la historia de la humanidad, como muestra de una evolución cultural, tanto en tecnología, ciencia e historia. Inclusive, según la concepción histórica moderna “todo destino humano del que se nos haya conservado testimonio o noticia tiene derecho, sin excepción alguna, a reclamar para sí un valor histórico” Riegl (1987, p.24) Es así como las distintas posturas y cuestionamientos sobre la información que se hoy en día se conoce, resultan totalmente enriquecedoras para la construcción de nuevas perspectivas, en este caso una vez más la subjetividad de hace presente y dos grandes interrogantes invaden nuevamente “¿Qué se valora? Y ¿Por qué?”

De acuerdo a los principios que determinan qué es patrimonio y qué no, Muñoz Viña (2007, p.121) deduce que *“incluso de la forma más honesta y desprendida, sus decisiones responden a una forma concreta y parcial de abordar el problema, como muestra la propia lista de bienes declarados como Patrimonio de la Humanidad: cuando en 1994 se encargó a un grupo de expertos un estudio sobre la selección del “Patrimonio de la Humanidad”, las conclusiones fueron desalentadoras. Para la comisión existía una representación excesiva de patrimonio Europeo; de ciudades históricas y de edificios religiosos, especialmente de religión cristiana; de construcciones “de élite” (frente a arquitecturas populares) y de conjuntos históricos (en comparación de los conjuntos prehistóricos y del siglo XX)... Gamboni ha señalado cómo el propio concepto de patrimonio universal puede llegar a ser contemplado como una forma de imposición colonial”* es decir, que se origina con una base en el mundo occidental.

De acuerdo al contenido de esta investigación, es imposible no enlazar estos debates con lo que se ha revisado en el apartado 1.2 del capítulo uno al hablar sobre la mirada eurocentrista en la construcción de la modernidad, cuando únicamente 5 de las 31 obras modernas de la lista de “Patrimonio de la Humanidad” se ubican en Latinoamérica. Claramente, el fenómeno se debe a los factores que se han explicado detalladamente en el capítulo uno específicamente en los apartados 1.2 y 1.3 donde se comprende el contexto de la llegada a la modernidad en países latinoamericanos, ya que su aparición está fuertemente ligada a proyectos urbanos de desarrollo y las ciudades universitarias con la creación de las escuelas de arquitectura.

Ahora bien, una vez entendido la importancia del patrimonio moderno desde una visión internacional hasta centrarse en el contexto ecuatoriano, a lo largo del desarrollo del capítulo dos, se puede afirmar que la arquitectura moderna en el Ecuador se encuentra desvalorizada como patrimonio y por esta razón no existen políticas claras y definidas para su conservación. Sin embargo, en concordancia con Capeluto (2009, p. 8) *“una vez superada la discusión sobre la pertinencia o no de su conservación, el foco debe estar en cómo conservarla, ya que perpetuar esa discusión no hará más que dar lugar a la especulación y la destrucción de estas obras”* y comprendiendo que para esto es necesario saber: ¿Qué conservar?.

Rivera (2012) realiza una investigación sobre la restauración del movimiento moderno (analiza ejemplos de la arquitectura moderna icónicos tanto en Estados Unidos como en Europa), para él valores han estado claramente definidos desde siempre y en principio los define así:

<p><i>La expresión formal de la modernidad a través de la estética vanguardista (desnudez, simplicidad, volumétrica, composiciones geométricas libres, planos de cristal, voladizos, etc.)</i></p>	<p>A pesar de que Rivera se refiere a la expresión formal como un elemento estético donde la restauración debe enfocarse en “la recuperación del espacio exterior, superficies lisas y blancas o rugosas y grises, los cristales con su transparencia original, etc” a lo largo de esta investigación también se ha encontrado en este valor una expresión artística del material, por lo que no se valida calificar una obra dentro de un conjunto titulado por nomenclaturas generales, cada bien patrimonial posee su propia expresión artística y por ende merece ser tratado de manera individual debido a los requerimientos propios de su intervención.</p>
<p><i>El desarrollo espacial interior y exterior (rampas, escaleras flotantes, interconexiones o particiones, plataformas y todos aquellos recursos que forman parte del modelado expresivo de la planta libre)</i></p>	<p>Esta es una característica recurrente en las obras de la modernidad, algo que las identifica. Para el autor; Zevi, Argan o Giedion incluso le atribuyeron esta cualidad como propia únicamente de esta arquitectura, siendo un valor espacial, Rivera afirma que el trabajo de restauración debe procurar “trazar de nuevo hasta el último de los dispositivos espaciales originales”</p>
<p><i>El testimonio del estado de la tecnología (dispositivos climáticos, aplicaciones de la electricidad, maquinaria para correr grandes lunas o retirar particiones, etc.)</i></p>	<p>En una era donde la tecnología avanza a pasos agigantados, a raíz de la revolución industrial, cualquier tipo de innovación tecnológica se convirtió rápidamente en obsoleta, más que cualquier otro sistema incorporado en la modernidad, en este punto Rivera ofrece un valor que denomina como “paleo tecnológico” como una herramienta explicativa e identificadora del patrimonio moderno.</p>
<p><i>La expresión de un ideal constructivo y del estado de la construcción en una época determinada (experimentos con el hormigón armado, el aluminio, el acero o el cristal en el campo de la factura</i></p>	<p>Este punto no se refiere a que se deban respetar fielmente los materiales originales pero si considerar la intervención de materiales semejantes ya que en concordancia con Rivera este será un valor relativo en donde la intervención deberá llevarse</p>

<p><i>de elementos como las carpinterías de nuevo diseño, los prefabricados, los cerramientos económicos, los voladizos y cubiertas sin apoyos, etc.)</i></p>	<p>de manera individual de acuerdo al caso de estudio, para el autor, a pesar de que estos valores hayan adquirido un segundo plano precedido por la importancia de la estética, se ha de recordar que “la racionalización de la construcción, la estandarización, la economía constructiva de orientación socialista, la experimentación, junto con los alardes relacionados con las proyecciones en el aire o los apoyos delgados, se convirtieron en una cuestión capital para ideólogos y arquitectos del movimiento moderno”</p>
<p><i>La expresión de un ideal social o de una utopía del habitar</i></p>	<p>“Lo que para Meyer o Stam era la “colectividad” para Mies eran “las necesidades de la época” y la fantasía de la revolución arquitectónica global era compartida por muchos de ellos”</p>
<p><i>La mística del maquinismo</i></p>	<p>En relación al valor anterior, para Rivera el significado simbólico e ideológico del “maquinismo” fluctúa entre “el romanticismo evocativo (recuerdos de los transatlánticos en ojos de buey o barandillas), el esteticismo romántico (respecto a la pintura cubista: parapetos cortados y repetidos, ondulaciones regulares de los muros, proyecciones nítidas, etc.), y el empeño más expresamente técnico (instalaciones integradas, los resortes e ingenios eléctricos y mecánicos varios)” Al comprender la importancia que estos recursos formales y técnicos significaban para los arquitectos de la modernidad se justifica el por qué la restauración debe ejecutarse de manera integral como “un todo coherente”. Para el autor “el maquinismo” se ha convertido en una de las cualidades más fascinantes de esta arquitectura.</p>
<p><i>Los rasgos que provienen de la figura del autor</i></p>	<p>Para Rivera, la arquitectura moderna se configura mediante un discurso que tiene como base piezas de autor, de esta manera: “Respetar aquellos elementos que provienen de decisiones personales, de un sentido estético o del gusto y de una manera propia de hacer las cosas se convierte en una prioridad para los restauradores”. En este punto es indispensable familiarizarse con la personalidad del</p>

	arquitecto como punto preliminar a cualquier criterio de actuación, y tendrá validez tanto para las obras de un arquitecto esteta como para las obras de un artesano siempre que exista una intención de diseño.
<i>El testimonio del gusto y los usos de la época (mobiliario, elementos decorativos, materiales que ya no se emplean, detalles de confort ya datados)</i>	Denominando a este valor como “el menos original” debido a que lo reconoce como una prolongación de los valores de estilos como el Rococó, Rivera se refiere a que “en muchos casos es posible reconocer aquí una huella del valor de antigüedad que normalmente está bien lejos de la mente de los restauradores, y si bien nunca encontraremos una fachada que no haya sido repintada o rehecha es común encontrar en los interiores restos de mobiliario o piezas originales” lo que permite de cierto modo “romántico” la reconstrucción de ambientes que son testimonio un tiempo pasado.

Tabla 8: Valores de la modernidad según el análisis de David Rivera.

Fuente: Rivera (2012)

Para Rivera (2012, p.234) en definitiva *“no es la funcionalidad, la economía constructiva ni la finalidad social lo que convierte en obras maestras al sanatorio de Zonnestraal, la Fábrica de Van Nelle, el Seagram Building o las Case Study Houses. En muchas de las obras del Movimiento Moderno la funcionalidad nunca fue conseguida, la economía constructiva no es una prioridad y la finalidad social es irrelevante. Y en los casos en que una obra resulta funcional, social y económica no es su buen funcionamiento lo que la eleva por encima de muchas otras obras similarmente útiles construidas en la misma época... Para los arquitectos del Movimiento Moderno la idea discutible y a menudo falaz de que la forma sigue a la función no era una cuestión de extrema importancia, por lo que hicieron todo lo posible para evidenciarla en el aspecto de sus edificios. Es este intento de evidenciación lo que le interesa conservar al siglo XXI, y no la función original de los edificios o su “correcta adecuación funcional”. La Villa Savoye no era funcional, pero eso no ha evitado que pase por diversas campañas de restauración y recuperación de su aspecto y elementos... No es posible respetar adecuadamente los valores que le reconocemos a los edificios del Movimiento Moderno si no somos capaces de entender los valores que sus arquitectos le conferían. Pero ambos no se superponen”*

También al respecto Piñón (2006, p.202) menciona que *“la mala conciencia respecto al arte con que los cronistas de la arquitectura moderna afrontaron la nueva arquitectura los llevó a*

explicarla como reflejo inmediato de la estructura social y productiva, tratando así de moderar lo que de artístico había en el nuevo modo de construir la forma o, mejor, de plantear el cometido del arte como traducción directa de determinados valores relativos a la funcionalidad y la técnica constructiva, propósito encomiable – a juicio de los exégetas – precisamente por su carácter claramente moral.”

De esta manera se puede entender que el principal valor de la obra moderna se encuentra en el modo de concebir el “proyecto moderno”, cómo la intención del autor se evidencia en cada decisión en la ejecución del proyecto y cómo sus partes se relacionan entre sí, es decir; la planta que corresponde a un programa tiene una relación directa con la fachada, el sistema constructivo, el contexto y la materia, sólo así y únicamente así se puede comprender lo que hace que una obra se distinga del resto de producciones arquitectónicas.

Así pues, el proyecto moderno no es sino un medio de comunicación para los arquitectos modernos, donde la materialización del mismo es el lenguaje por el cual se nos permite comprender la intención del autor. En palabras de Piñón (2006, p. 122) *“Del mismo modo que no se puede pensar sin palabras, no se puede concebir sin la conciencia sistemática que proporciona la construcción, si por concebir se entiende formar un objeto genuino que, realizado materialmente o no, esté dotado de sentido histórico y consistencia formal”.*

También para el autor *“la construcción es un instrumento para concebir, no una técnica para resolver; no debe determinar solución alguna, sino propiciar decisiones cuyo sentido necesariamente ha de trascenderla; su destino es contribuir decisivamente a la sistematicidad congénita del edificio. La construcción es la condición de la arquitectura, y la tecnicidad es un valor inequívoco de sus productos; cualquier edificio mejora sustancialmente con solo atender a los aspectos constructivos que se han previsto para su realización; el no significa, naturalmente, aplicarle mecánicamente soluciones constructivas elaboradas sin propósito ni objetivos confesables”* (2006, p. 122)

A pesar de la industrialización de los materiales utilizados en la modernidad, se ha podido analizar que existe innegablemente una producción artesanal, no solo en la implementación de los materiales como técnica constructiva sino también en el respeto por expresión artística de los mismos, por ejemplo: el mármol utilizado en el Palacio Municipal posee una expresión artística por sí solo como material, pero es innegable que se necesitó cierto conocimiento artesanal para su colocación respetando su nobleza y particularidad. Así como también es visible la producción artesanal en las carpinterías de los dos edificios que se han analizado, donde por medio de la mano de obra local, experta en la herrería, se lograron fabricar; de la misma manera está presente el trabajo obrero en el tallado visible en todas las puertas de madera.

En concordancia Piñón (2006, p. 128) aclara que *“la arquitectura incorpora al artefacto en que se materializa una serie de valores que dan sentido histórico y cultural a la técnica constructiva; de este modo, si bien la construcción – como proceso de realización material - cuenta con materiales físicos técnicas de producción, la obra – en tanto que resultado de una práctica artística – cuenta con materiales arquitectónicos y criterios de formación”*

Hasta aquí, en primera instancia, y habiendo comprendido en dónde se encuentran los valores de la arquitectura moderna, la siguiente interrogante será ¿Cuáles son los valores a considerar dentro del patrimonio moderno ecuatoriano? A continuación, se analizan los valores del patrimonio moderno en la obra de Gatto Sobral en la ciudad de Cuenca.

Pulla (2019) elabora una ficha de valoración basada en: *“El Proyecto Moderno: Pautas de la investigación”* por Cristina Gastón y Teresa Rovira, el *“Instructivo para fichas de registro e inventario, bienes inmuebles”* elaborado por el INCP y la *“Ficha Mínima de Documentación”* elaborada por el Docomomo. Cabe recalcar que el nivel de fichas de documentación para patrimonio moderno en el Ecuador, abarca únicamente el contenido de fichas de registro, tanto en el material difundido por las entidades estatales como el INPC como en el caso del Docomomo y para comprender sus limitaciones es conveniente diferenciar los conceptos de acuerdo a Preti y Tituana (2017) según el INPC, sobre el contenido de una ficha de registro, inventario y catalogación.

Ficha de Registro	Identifica los bienes culturales materiales e inmateriales referidos al universo cultural del País, establece el estado de conservación de los mismos y la salvaguarda del Patrimonio cultural inmaterial. Es el primer paso dentro del proceso de registro.
Ficha de Inventario	Describe los bienes que tienen una valoración patrimonial y merecen ser conservados y difundidos, los sitúa dentro del universo cultural y detalla el estado de vulnerabilidad y amenaza que los puede afectar de acuerdo a riesgos naturales y antrópicos. Siendo el segundo paso a seguir, aquí ya existe una acción de valoración.
Ficha de Catalogación	Analiza a profundidad los bienes una vez inventariados mediante estudios históricos, iconográficos, arquitectónicos, antropológicos, étnicos, etc, se trata de una documentación científica y metodológica al que todo bien patrimonial debe aspirar. Siendo el tercer paso, esta herramienta permite ejercer una acción de gestión del patrimonio cultural, así como la elaboración de planes de salvaguardia y permite la construcción de políticas públicas para su conservación, preservación y difusión, lo que a su vez posibilita y promueve la investigación académica.

Tabla 9: Contenido de las distintas fichas de identificación patrimonial

Fuente: Preti, Tituana (2017)

Siendo la ficha de catalogación, el nivel al que toda ficha de registro patrimonial debería aspirar es una antesala para la elaboración de una ficha de valoración, la cual establece parámetros para identificar los valores de una obra de carácter patrimonial, en este sentido Pulla (2019) concluye que *“si bien existen varias fichas para la documentación y la valoración de edificaciones en general, so se pueden encontrar unas que cumplan con parámetros de valoración para la arquitectura moderna”* y determina tres ejes de valoración: histórico, social y estético/arquitectónico.

Valor Histórico	Esta información no se puede relevar en campo y se fundamenta en la revisión de archivos documentales de carácter histórico, abarca varias categorías como: sociales, constructivas, urbanas, artísticas, científicas entre otras.
Valor Social	Se refiere a las características del bien que son reconocidas por la comunidad. Es una percepción social. Para relevar esta información hacen falta talleres de concientización y encuestas que permitan registrar la apreciación del usuario sobre el bien patrimonial
Valor Estético / Arquitectónico	Refleja la importancia que tiene el bien sobre el desarrollo del lugar en donde se emplaza, para su documentación hacen falta archivos de información gráfica que permitan analizar datos arquitectónicos del bien como áreas, dimensiones, modelos y relaciones espaciales.

Tabla 10: Valores patrimoniales aplicados a la obra de Gilberto Gatto Sobral
Fuente: Pulla (2019)

Para definir los valores estéticos/arquitectónicos a considerar, Pulla analiza distintos casos de estudio encontrando relaciones entre el edificio y el lugar dónde se emplaza de acuerdo a cómo éste responde a su contexto, de este modo, a partir de una clasificación arquitectónica la autora sugiere analizar el bien en tres escalas: urbana, arquitectónica y de detalle, a continuación, se detalla en qué consisten cada una de ellas.

Escala Urbana	Orden geométrico de la fachada con las preexistencias Relación volumen del edificio con los volúmenes de las preexistencias
Escala Arquitectónica	Relación fachada con la estructura Relación estructura con la planta Relación fachada con la planta
Escala de Detalle	Relación Constructiva entre las fachadas y la preexistencia Orden de la Fachada sigue un orden constructivo

Tabla 11: Principales escalas de valoración arquitectónica en la obra de Gatto Sobral
Fuente: Pulla (2019)

Por otra parte, Rivera (2019, p.67) realiza una investigación sobre las operaciones formales que utiliza Gatto Sobral en el Campus Universitario de la Universidad Central en sus obras mediante un estudio de sus trayectoria y formación académica, el autor encuentra una fuerte influencia del racionalismo por medio de sus profesores Mauricio Cravotto y Julio Villamajó, y menciona que *“gran parte de la arquitectura de Gatto Sobral es influenciada por la Bauhaus y los enunciados de la ciudad jardín”*, así, establece una serie de principios de diseño presentes en la obra de Sobral y se detallan a continuación:

En relación al sitio	<p>El diseño del edificio considera las características físicas del entorno inmediato. La topografía es de suma importancia, por lo que el emplazamiento aprovecha los desniveles del sitio.</p> <p>El recurso de ventanas corridas y pórticos abiertos se usa para reforzar la relación interior - exterior</p> <p>Utiliza puentes peatonales para no romper la continuidad del edificio, este recurso es evidente en la Casa de la Cultura mediante el puente que comunica los dos predios existentes.</p>
El programa	<p>Posee una gran influencia racionalista al momento de la articulación de los bloques que conforman el proyecto mediante distintas relaciones formales.</p> <p>En la mayoría de casos los volúmenes se presentan como prismas puros, existe un concepto de sutileza y formalidad.</p> <p>El diseño de la planta principal toma en consideración la caracterización de los espacios interiores y exteriores.</p> <p>La altura de los volúmenes tiene una relación directa con su contexto inmediato</p> <p>Utiliza recursos como espacios a doble altura o plantas libres.</p>
La técnica	<p>La racionalidad también se hace presente en el uso de materiales de construcción y acabados, implementando el uso de hormigón armado, piedras naturales, ladrillo, mármol y vidrio.</p> <p>Las columnas en planta libre siempre están revestidas por piedra o mármol dotándolas de una mayor caracterización.</p> <p>Incorpora elementos decorativos en la fachada que también poseen un sentido funcional, <i>“como el uso de marcos salientes de piedra real o simulada, para reforzar los vanos de puertas y ventanas; la labor que hace en los muros a manera de cuadrícula siguiendo la modulación realizada en planta y fachada; los entresijos se encuentran marcados por un elemento decorativo que se prolonga de la losa, con el propósito de proteger a ventanas de la lluvia y servir como goterón”</i></p> <p>Implementa distintas tipologías estructurales que permiten cubrir grandes luces</p> <p>El estudio del soleamiento se evidencia en el uso mayoritario de la luz directa</p> <p>En las fachadas explora distintas expresiones artísticas talladas en muros.</p> <p>Sus obras experimentan una cromática que varía entre blanco, negro, gris y distintas tonos del rojo.</p>

Tabla 12: Principios de diseño en la obra de Gatto Sobral

Fuente: Rivas (2019, p. 67)

A su vez, Rodas (2020) establece una serie de postulados teóricos que analiza en las obras de Gatto Sobral a nivel Nacional de acuerdo a la forma y la función bajo tres conceptos: el sitio, el programa y la técnica, a continuación, se relacionan los mismos en las obras de la ciudad de Cuenca

Postulados de acuerdo a la forma	Palacio Municipal	Casa de la Cultura
La volumetría se constituye en relación a la geometría y topografía del terreno en donde se emplaza	X	X
Los elementos formales sirven como recursos funcionales y de control ambiental sobre el proyecto, ej: Quebrasoles.	X	X
La distribución volumétrica y formal permite espacios de carácter semi-público/privado	X	X
La función tiene una relación directa, proporcional y ordenada con las fachadas.	X	X
Aunque mayoritariamente prevalece la proporción de vacío existe un equilibrio en la relación llenos / vacíos.	X	
La modulación estructural se presenta también en los elementos de composición formal de la edificación.	X	
Prevalece el carácter ortogonal en la composición volumétrica de los bloques que conforman la edificación.	X	X
A nivel de fachada, los elementos de composición formal ayudan a identificar en número de niveles del edificio.	X	X
La planta libre es utilizada como un recurso formal que además relaciona el interior con el exterior.		X
La simetría es un recurso utilizado en la composición formal de los bloques de manera individual aunque el conjunto sea asimétrico.	X	X
Generalmente predomina la horizontalidad en la forma tanto volumétricamente como en los planos que conforman la fachada.	X	X

Los retranqueos entre los planos de fachada son utilizados como un recurso ambiental en el manejo de la luz y también como un recurso formal.	X	X
Los planos libres y líneas simples son protagonistas.	X	X
Los accesos principales y los vestíbulos de ingreso se identifican por medio de tres recursos: planta libre, pórticos de acceso, vestíbulos a doble altura.	X	X
La cromática varía entre tonalidades ocre, rojas, grises y blancas.	X	X
Existen elementos individuales de diseño como pasamanos, puertas de ingreso y otros componentes constructivos.	X	X

Tabla 13: Postulados presentes en la obra de Gatto Sobral de acuerdo a la forma.

Fuente: Rodas (2020)

Postulados de acuerdo a la función	Palacio Municipal	Casa de la Cultura
La funcionalidad se refleja tanto en el emplazamiento como en la estructura organizativa.	X	X
Por medio de espacios abiertos funcionales se logra una convivencia armoniosa entre el interior y el exterior.	X	X
La circulación tanto horizontal como vertical está identificada con claridad dentro de la zonificación.	X	X
La modulación formal arquitectónica responde a la modulación estructural, además permite la distribución del programa de manera clara y organizada en todos los niveles.	X	X
Se utiliza el recurso de planta tipo para los distintos niveles.		

Tabla 14: Postulados presentes en la obra de Gatto Sobral de acuerdo a la función

Fuente: Rodas (2020)

Postulados de acuerdo a lo constructivo	Palacio Municipal	Casa de la Cultura
Los elementos constructivos que conforman el sistema estructural están regidos por una modulación.	X	X
En la planta estructural los ejes se encuentran claramente definidos.	X	X
Diseño y rigurosidad en los detalles constructivos que cumplen con una funcionalidad y formalidad.	X	X
Implementación de sistemas constructivos que permiten soluciones innovadoras como grandes luces y alturas.	X	X
La materialidad como un recurso de diseño noble, mediante la implementación de mármol, piedra tallada y madera.	X	X

Tabla 15: Postulados presentes en la obra de Gatto Sobral de acuerdo a lo constructivo.

Fuente: Rodas (2020)

Tanto el esquema de valoración de Pulla, como los principios de diseño establecidos por Rivera y los postulados teóricos de Rodas, son atributos característicos del proyecto moderno que se identifican con claridad en la Obra de Gatto Sobral, sin embargo, aunque poseen un valor arquitectónico en términos de diseño, no son valores patrimoniales que indiquen un carácter de excepcionalidad, en este sentido, el valor estético no pasa por el reconocimiento de sus atributos. La excepcionalidad entendida como la singularidad de un valor que merece un reconocimiento patrimonial en la obra moderna se sitúa en la relación que existe entre los atributos para evidenciar la intención del autor fundamentada en el proyecto moderno, entendiendo que para la modernidad el valor fundamental de sus obras se centra principalmente en éste área.

Así pues, el valor estético, formal y particular, emerge de la correspondencia entre varios atributos, por ejemplo: la implementación de Quiebrasoles para marcar una linealidad en las carpinterías, es un atributo; el equilibrio en fachada mediante llenos y vacíos también es un atributo, la modulación estructural y formal en relación a los elementos de composición de la fachada es también un atributo, la implementación de elementos formales que identifican el número de pisos y el predominio de la ortogonalidad entre los volúmenes y la información arquitectónica que se extrae del contexto en cuanto a los niveles en altura, son también atributos, cómo estos atributos se fusionan para lograr en su lectura una horizontalidad intencionada

por el autor que a su vez está relacionada con la disposición volumétrica del edificio y que se inserta en un contexto en particular es lo que determina su excepcionalidad.

Dicho de otra manera, el valor de la modernidad no está en la implementación de los preceptos de la modernidad, un edificio que aplica el concepto de planta libre no posee un valor excepcional ni singular por el hecho en sí, como tampoco un edificio que implemente materiales industrializados propios (o no) de la zona como el vidrio y la estructura de hormigón armado se convierte automáticamente en un bien de valor patrimonial, sin embargo, si el sistema constructivo corresponde a las relaciones formales, estructurales y de programa que se evidencian en la concepción integral del proyecto y a su vez intensifica las características formales intencionadas por el autor entonces si se podría hablar de un valor excepcional, en primera instancia a nivel local.

Otro de los valores que se han evidenciado en la protección patrimonio en las últimas décadas es el valor simbólico. Para Muñoz Viñas (2009, p.152) *“El patrimonio es aquello en lo que los grupos o las personas convienen en entender como tal, y sus valores no son ya algo inherente, indiscutible u objetivo, sino algo que las personas proyectan sobre ellos. La patrimonialidad no proviene de los objetos, sino de los sujetos; puede definirse como una energía no física que el sujeto irradia sobre un objeto y que éste refleja. El documento de Nara sobre la autenticidad, de 1994, relaciona directamente el patrimonio cultural con la identidad cultural de los pueblos, cuya diversidad se consideraba un valor en sí mismo. Por ello, la autenticidad que el las teorías clásicas se establece mediante criterios artísticos, históricos o tecnocientíficos se establece ahora “no sobre criterios fijos sino sobre fuentes de información variada que se vinculan no solo a la forma y la sustancia, sino también al uso, la función, la tradición, el entorno y el espíritu” Knowless, 2000”*

De esta manera, finalmente se han podido caracterizar tres ejes principales de valoración que se aplican en el patrimonio moderno y que tipo de información contiene cada uno de ellos. Por un lado el valor histórico identifica la relevancia del bien en relación a su contribución dentro de la historia de la ciudad así como hechos históricos importantes que lo hayan atravesado, para lo cual es necesario una investigación preliminar minuciosa que contemple la mayor parte de los archivos documentales gráficos y arquitectónicos, fotografías históricas, estudios urbanos y testimonios existentes. Por otra parte, el valor simbólico representa la significancia cultural y la apropiación de la comunidad sobre el bien, el mismo se relaciona directamente con la difusión del bien como patrimonio y sus campañas de socialización así como también esta fuertemente ligado al valor histórico. Por último, el valor estético, como proyecto moderno, corresponde a las relaciones particulares entre los atributos de diseño presentes en su obra, solo mediante el análisis de dichas singularidades se permite reconocer en un carácter de excepcionalidad por sobre el resto de producciones arquitectónicas de la época.

3.3 Reconocimiento de los criterios de intervención en el patrimonio moderno de Gatto Sobral en la ciudad de Cuenca.

“Un edificio tiene dos vidas. La que imagina su creador y la vida que tiene. Y no siempre son iguales”. Rem Koolhaas

Uno de los principales hechos que se han relevado a lo largo de esta investigación es que no existe una receta ni un modelo a seguir, y esto es justamente lo más complicado del mundo de la restauración patrimonial; pero también el hecho de que no exista un modelo a seguir es lo que ha permitido que hasta la actualidad se generen debates y constantemente se discutan nuevas ideas, formas y mecanismos para abordar la conservación patrimonial, de hecho esto es lo que la vuelve realmente apasionante.

De hecho, de acuerdo a lo estudiado con Muñoz Viñas, la intención es el principal fundamento de una acción de conservación *“no depende de qué se hace sino cómo se hace”*, al analizar las reflexiones del autor se puede decir que en el mundo real, aunque existan varias directrices que se relacionan entre sí, no existe ni existirá una fórmula para intervenir en la arquitectura patrimonial, así como las intervenciones que se hayan realizado más allá de estar “bien” o “mal”, en un sentido estético, lo correcto sería analizar cuál es la intención que caracteriza a la obra. Así como también, pese a que los autores aquí estudiados han presentado distintas teorías es evidente que ninguna podría existir sin la que la precede, por ende, se puede decir que no hay descubrimientos sino reinterpretaciones, y la interpretación vista como un ejercicio consciente de dar un significado a algo en específico entra en juego con el criterio personal.

Es por eso que al igual que lo ha estudiado Muñoz Viñas (2003), y como lo menciona Rivera (2012) en su estudio sobre el patrimonio moderno en Europa, la subjetividad siempre será la primera herramienta de todo restaurador, solo mediante la interpretación subjetiva, pero con fundamentos coherentes y objetivos que se apliquen a cada obra de manera individual es como se puede llevar a cabo cualquier labor de conservación.

Lo que se ha querido revelar es que por mucho que se discuta, la arquitectura moderna como patrimonio responde y se adapta a todas las herramientas de valoración, criterios de actuación, y propuestas de preservación de cualquier tipo de patrimonio que la anteceda; si bien es cierto, hay cuestiones que por el tipo de arquitectura que ésta representa se deberán considerar, pero es evidente que se relaciona directamente a los valores tanto estéticos como históricos de todo bien de carácter patrimonial.

En los casos de ejemplo analizados en el capítulo uno se han podido destacar varios criterios de actuación, entre los que se podrían subrayar: regeneración, restauración,

conservación, reinterpretación, reconstrucción y en algunos casos inclusive réplicas de mobiliario. Cada una de estas acciones se fundamenta mediante estudios que posibilitan su realización bajo distintos criterios subjetivos y así como objetivos. Sin embargo, lo que tienen todas en común es el principal interés en recuperar la autenticidad de la obra, devolver el bien a su estado original bajo la intención de recuperar los valores formales y arquitectónicos que permitan el reconocimiento del proyecto moderno, esto no significa que los valores históricos y simbólicos no sean considerados ya que sin estos no tendría sentido la labor de intervención.

Un dato curioso en la restauración de los edificios modernos catalogados como monumentos históricos que no se propicia en otras obras de carácter patrimonial, es que varias de estas obras contaban con sus autores originales vivos al momento de su restauración, Capeluto (2009, p.17) menciona que *“resulta significativo observar, que en las ocasiones en que estos arquitectos participaron de las restauraciones, su voluntad fue la de introducir cambios formales y/o constructivos en algunos casos muy radicales. Sin embargo, se impusieron las restricciones de la catalogación y finalmente se aplicaron criterios de intervención más conservadores que apuntaban a la recuperación del estado inicial”*.

Y es que la autenticidad ha sido uno de los principios más estudiados y debatidos del patrimonio. Muñoz Viñas (2003) la define en cuatro momentos: la autenticidad como estado original de la obra, la autenticidad como estado prístino (apegado a la filosofía de Viollet le Duc en la búsqueda de un origen ideal que pudo o no haber existido), la autenticidad como estado pretendido (estado que el artista pretende se perciba de la obra, se aplica más a la pintura), y por último la autenticidad como estado actual (precedida por la filosofía de Ruskin).

Para el autor *“todas estas concepciones son distintas entre sí, pero tienen algo común: en todos los casos se asume la existencia de un estado real, auténtico de los objetos, y por ende la posibilidad de la existencia de estados no reales o falsos... Sin embargo, el único concepto de verdad que puede ser considerado real e incontestablemente verdadero es el estado presente. Cualquier otra definición de estado autentico o, mejor, del estado históricamente auténtico de un objetivo, coincidirá tan sólo con lo que una o varias personas opinen o imaginen que debería ser su estado real, su estado autentico, su Estado de Verdad, su protoestado”* (2003, p.85)

Sumando a lo anterior, Rivas (2009) analiza una de las controversias más usuales de la teoría de la conservación, un principio en el que intervienen el valor de la antigüedad y la autenticidad: la pátina del tiempo; para él, quienes están a favor de su conservación, desde una postura “conservacionista”, la conciben como una característica inofensiva y hasta incluso favorecedora sin considerar el daño que está pueda causar sobre la imagen desestimando la autenticidad expresada históricamente por Boito puesto a que su presencia imposibilita conocer con precisión la intención real del artista.

Rivera expone que *“esta espinosa y enrevesada cuestión, cuyo debate nunca parece llegar más allá de las preferencias personales, como es habitual en las polémicas de la restauración, sencillamente se ha volatizado en presencia del patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno, cuyos parámetros blancos continuos, imagen relucientemente “moderna” (es decir “actual”) y las alegorías maquinistas resultarían inevitablemente negadas por una restauración cabalmente “conservativa””* (2012, p.218)

De hecho, Capeluto (2009, p.16) contrapone la imagen idealizada de la obra y las huellas del tiempo y mencionando que *“Hoy, la imagen de un edificio moderno con las huellas del paso del tiempo, se contradice con esa imagen esperable, prístina, unitaria: de eterna juventud. Hay una necesidad de recuperar la imagen de la fotografía de momento del edificio recién acabado, de perfección, como si la historia no hubiese pasado a través de él, ni a su alrededor. Cualquier signo del paso del tiempo se entiende como una degradación del concepto y la forma originales, y no como un valor positivo para la percepción del edificio desde la perspectiva histórica... más allá del dilema estético, la pátina representa una amenaza para estos sistemas constructivos pudiendo poner en riesgo la identidad del edificio”*

Entonces, se puede afirmar, que en las intervenciones del patrimonio moderno, la pátina, como testimonio del tiempo, no siempre es conservada, a diferencia del patrimonio histórico donde bajo las teorías clásicas muchas veces este estado de la obra es uno de los mayores portadores de valor, ya sea: histórico, como la declaración de un suceso en particular (La Casa Mariana Teruggi, La Plata - Argentina); estético como parte de la concepción material de la obra (las obras en el museo subacuático de arte por Jason de Caires Taylor en Cancún - México); o simbólico como parte de una aprehensión cultural (Puente del Amor en París).

En el mismo sentido, otro de los grandes debates que de aquí se desprenden es la reconstrucción, criterio que se ha caracterizado por una connotación negativa en la historia de la restauración, en palabras de Rivera (2012, p.218) *“Las reconstrucciones arquitectónicas,... parecían haber sido eliminadas del horizonte de la restauración... Tras la conflictiva discusión en torno a la reconstrucción del Campanile de San Marcos de Venecia en 1903, la recuperación total de edificios antiguos fue anatematizada, al menos “oficialmente”, por la teoría de la restauración. Pero las consecuencias de la II Guerra Mundial alteraron de la raíz la situación y se produjo un nuevo acuerdo en todo a la necesidad de recuperar desde cero edificios históricos significativos. Italia, Inglaterra, Polonia, Austria y sobre todo Alemania emprendieron la recuperación de gran parte de sus tejidos urbanos o grandes monumentos destruidos. Viena, Múnich, Dresde, Varsovia fueron parcialmente reconstruidas...”*

Para las teorías conservacionistas la reconstrucción ha sido catalogada bajo el muy conocido sobrenombre “falso histórico” de hecho *“el renovado triunfo y consolidación de enfoque*

conservativo con la Carta de Venecia acabó llevándola a una nueva condena explícita de las reconstrucciones como insidioso “falso storico”, y a menudo estas resultaron incluso legalmente prohibidas (la Carta de Cracovia de 2000 sólo las admite en circunstancias excepcionales, algo tan injustificable y gratuito que casi viene a ser peor que su abierta condena) ” Rivera (2009, p.219)

Uno de los casos más emblemáticos de reconstrucción es el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe en Barcelona, *“tanto por la repercusión internacional y el carácter de modelo que ha adquirido la reconstrucción misma como por la importancia incomparable del edificio original para la arquitectura y la historiografía del Movimiento Moderno. Puesto a que la reconstrucción del pabellón supuso una reflexión conceptual llena de audacia acerca de los valores del edificio no tanto como objeto histórico ya desaparecido sino como “patrimonio arquitectónico inmaterial”, y puesto que la réplica interpretativa que se construyó logró revivir elementos del se habían perdido y que nunca pudieron ser correctamente transmitidos”* Op. cit. Se podría decir que ésta es una postura que rememora a Viollet Le Duc, con la sutil diferencia que en este caso no era necesario situarse en los zapatos del artista para llevar la obra a un estado excepcional que pudo o no haber existido, el registro documental original detallaba con rigor la intencionalidad de Mies y cómo debía materializarse el proyecto.

Este importante suceso motivado por la recuperación de la historia de las ciudades y la arquitectura moderna marcó un cambio en la teoría de la restauración aceptando la restitución de los valores artísticos de las obras. Además se ha de recalcar que a diferencia del patrimonio que antecede a la modernidad, muchas de estas obras contaban con toso los registros documentales para llevar a cabo su reconstrucción como fue el caso mencionado anteriormente y esta particularidad abre un nuevo abanico de soluciones.

Por otra parte, en la modernidad, las cualidades técnicas y tecnológicas en las que se desarrollaron sus obras involucró una serie de acontecimientos que hoy en día merecen ser considerados en sus estudios preliminares, por ejemplo: el uso y experimentación de nuevos materiales así como tradicionales, las soluciones constructivas a las demandas formales de acuerdo a su composición (grandes luces, grandes ventanales, detalles constructivos de carpintería y detalles formales), las nuevas normativas en relación a los nuevos estándares constructivos, proyectos inconclusos y con ello elevados costos de mantenimiento y reparación, todos estos condicionantes se convierten de una u otra manera en grandes desafíos al momento de su intervención, puesto que:

“Todo ello trajo como consecuencia importantes pérdidas materiales y cambios desde los primeros años de vía de los edificios, lo cual crea un dilema para preservar la autenticidad a través de la conservación d los materiales originales de la obra. En este sentido, los diferentes

“criterios de intervención elegidos varían desde restaurar y mantener, o reproducir, el detalle original, aumentando su mantenimiento, pasando por mejorar el rendimiento del detalle original sin alterar su aspecto, hasta el extremo del reemplazo total – sin consideraciones sobre los materiales, espesores, colores, etc. – ocasionando un gran impacto en el concepto original de la obra” Capeluto (2009, p.13)

A partir de esto, otro de los desafíos actuales es el hecho de que en algunas obras la única opción es sustituir los materiales con las ofertas más similares que existan en el mercado, mientras en otras es necesario recurrir a la producción artesanal de elementos constructivos que fueron producidos de manera industrial pero que al día de hoy no se fabrican más, también están los casos en donde los materiales actuales tienen que ser modificados en su apariencia para lograr un efecto como el “original”, *“de hecho, actualmente, en la restauración del Movimiento Moderno en particular- y en la del siglo XX en general – la imposibilidad de retener en un alto grado la materialidad original de estas obras estableció una cierta vía libre para la introducción de grandes alteraciones y la aplicación de métodos de intervención irreversibles o sin el suficiente conocimiento de su comportamiento a medio o largo plazo”*. Capeluto (2009, p.10)

Sumando a lo anterior, el autor también menciona que *“el rápido desarrollo de nuevos materiales y también su rápida sustitución a lo largo del siglo XX, propició la discontinuidad en la producción la discontinuidad en la producción y la extinción de muchas de las industrias originales. Esto representa un importante obstáculo a la hora de abordar la restauración, debido a la falta de materiales “iguales” a los originales para el reemplazo en las intervenciones”* (2009, p.10)

Sin embargo, aunque parezca que estos retos a los que los profesionales de la restauración y conservación se enfrentan hoy en día puedan llegar a dificultar el trabajo o en algunos casos imposibilitarlo, en realidad impulsan la búsqueda de nuevas soluciones y por otro lado también promueven prácticas artesanales que han desvanecido en el tiempo que resultan indispensables en el ámbito técnico de las intervenciones.

En este contexto, existe otro principios que se relaciona a la práctica constructiva de la restauración del patrimonio en general y que también se respeta en el Patrimonio Moderno es la reversibilidad, entendida como un acto de responsabilidad frente al bien que garantiza principalmente su preservación en el tiempo y posibilita futuras acciones de conservación, *“es necesario priorizar los métodos de intervención reversibles como camino hacia la conservación de la originalidad material, pues si concebimos la conservación como un proceso, y no como un acto acabado en sí mismo, lo que hoy no tiene solución le podrá tener mañana”* Capeluto (2009, p.18)

A partir de todo lo antes mencionado, en las obras de Gatto Sobral resulta un tanto confuso encontrar y delimitar principios y criterios de actuación en los trabajos de intervención que se han realizado hasta la fecha. En el caso del Palacio Municipal, la reversibilidad más que un concepto aplicado, se puede llevar a cabo por que las intervenciones no han sido a mayor escala ni han comprometido al edificio estructuralmente, la autenticidad no es un fundamento puesto a que todavía no posee los lineamientos de valoración por lo que ¿Cuál de todos sus estados de autenticidad habría se habrían respetado en estas intervenciones?

Tanto en la Casa de la Cultura como en el Palacio Municipal, es urgente e indispensable llevar a cabo una campaña de restauración que inicie por una correcta investigación documental de archivos históricos y gráficos que posibiliten el análisis y el reconocimiento de sus valores como patrimonio. Además, y como siguiente paso, urge también emprender un proyecto de conservación integral bajo los criterios que se aplican hoy en día al patrimonio moderno y que aquí se han expuesto, de manera que se visibilicen dos obras que son parte del testimonio del desarrollo urbano, histórico y social de la ciudad.

En el caso de la ciudad de Cuenca, es fundamental comprender cómo la arquitectura moderna se presenta frente a una sociedad conservadora, los valores que existen en el método de fusión cultural donde Gilberto Gatto Sobral busca la integración al contexto y sus prácticas artesanales. Este nuevo modo de concebir trae consigo soluciones constructivas y características de diseño que hoy en día sirven como un documento de estudio sobre la evolución en la práctica de la historia de la ciudad, así como en el modo de vida desde una perspectiva simbólica en la que el proyecto arquitectónico gira en torno al usuario, en ambos casos, los edificios son pensados desde hacía una necesidad colectiva.

El estudio documental previo, de carácter exhaustivo, así como el registro documental durante las acciones de conservación que detalle con rigurosidad los criterios implementados, los fundamentos y los trabajos realizados posibilitan mejores soluciones en prácticas futuras y nuevas investigaciones sobre un bien patrimonial en pro de su preservación en el tiempo además de no duplicar esfuerzos y permitir que el ciclo de su conservación pueda inclusive llegar a una etapa de monitoreo y mantenimiento.

Conclusiones y Recomendaciones

La revisión de las teorías clásicas de la restauración y la teoría contemporánea de la restauración elaborada por Salvador Muñoz Viñas ha permitido analizar la evolución en las prácticas de conservación desde el patrimonio histórico hasta el patrimonio moderno y contemporáneo. La subjetividad en la que se fundamenta la construcción de Muñoz Viñas expone los problemas a los que se enfrenta en la práctica cualquier profesional de la restauración y permite comprender cómo cada obra responde a factores específicos y posibilita rescatar valores propios de acuerdo al contexto en el se insertan; en cualquier acción de conservación, ya sea: restauración, consolidación, reconstrucción, nueva intervención, etc, la intencionalidad de cada proyecto se desarrolla de manera independiente. Merece también recalcar una vez más, que para que esta teoría exista, son necesarias y relevantes todas las anteriores, no se trata de desestimar lo que precede, sino de aprender de aquello.

En esta investigación, el estudio de estas teorías ha posibilitado situar a la arquitectura moderna desde una perspectiva patrimonial; como se ha demostrado, el enfoque sobre la misma y todos los esfuerzos por documentarla y destacarla, han sido realizados desde la mirada del valor arquitectónico como proyecto, más no como patrimonio cultural material, la diferencia se sitúa en que como proyecto arquitectónico se limita a ser un documento de estudio, mientras como patrimonio interviene un valor testimonial que pasa por lo histórico y simbólico, involucrando en su valoración a la aprehensión cultural que contribuye a su conservación.

Ha quedado claro que el patrimonio moderno de la ciudad de Cuenca y del Ecuador se muestra ante una gran necesidad de reconocimiento como tal, el caso de las obras de Gatto Sobral o del Hotel Quito han permitido visualizar el estado actual de la conservación de esta arquitectura, gran parte de la producción de arquitectura moderna se encuentra vulnerada y esto la expone constantemente a malas prácticas arquitectónicas, intervenciones sin argumentos, proyectos de especulación inmobiliaria, demoliciones y hasta incluso su desaparición.

Uno de los principales problemas de reconocimiento se sitúa en las políticas para la identificación de valoración desde los entes reguladores que velan por su protección, tanto a nivel local como nacional, los registros han demostrado una carencia en la calidad de información que proporcionan, sumando a que las instituciones funcionan de manera aislada y desarticulada, por ende, no existe una red de protección. Sin embargo, también se debe reconocer que la labor en cuanto a la identificación de bienes patrimoniales y la elaboración de estos archivos de registro es el primer paso para su reconocimiento y valoración por lo que tanto el INPC, a nivel nacional; así como el Departamento de Áreas Históricas del Municipio de Cuenca, a nivel local, han iniciado un camino dentro del proceso de la conservación, por lo que se recomienda revisar las definiciones que permiten la catalogación de los bienes en distintos grupos bajo una correcta identificación y posteriormente implementar también políticas y fichas de valoración para el Patrimonio Moderno.

Es innegable el trabajo realizado por los organismos de carácter independiente que han permitido el relevamiento y la difusión de amplia documentación que posibilita estos trabajos de investigación, sobre todo desde la academia. Todas las investigaciones aquí revisadas y que han sido parte de distintos proyectos académicos, han sido un punto de partida y un disparador para nuevos cuestionamientos, por lo que es importante continuar con la labor investigativa desde este campo con el fin de promover la conservación del patrimonio moderno que se ha comenzado a visibilizar en las últimas décadas.

Además de la creación de nuevo material documental, es de suma importancia insistir en su divulgación, comprendiendo que la información que no se difunde, se anula, ya que también se ha de reconocer que la mayor problemática al momento de la realización de este trabajo fue el déficit en cuanto a los archivos documentales sobre todo originales, que contuvieran información relacionada al tema, lo cual ha resultado paradójico considerando que en la conservación del patrimonio moderno internacional la cantidad y la calidad de los archivos documentales no ha sido una carencia.

Dentro de esta investigación se propuso encontrar los valores patrimoniales presentes en la obra de Gatto Sobral y visibilizarlos, encontrando que el principal valor de su obra no yace en los preceptos ni principios de diseño, sino es la calidad arquitectónica en la ejecución del “proyecto moderno” lo que la identifica, esto se revela bajo el análisis de los atributos de diseño y cómo estos se relacionan para lograr una intencionalidad que se distingue de manera singular en la mayoría de sus obras, identificando valores como: el vínculo entre la modernidad y la tradición cultural, la expresión formal de los materiales, la relación entre el programa y el edificio como composición en dos y tres dimensiones, la incorporación de sistemas constructivos de carácter industrial en relación con producción local de los grandes oficios artesanales de la zona, entre otros.

La modernidad al Ecuador, llega desde una necesidad urbana y de desarrollo, al igual que en muchos países de Latinoamérica, en primera instancia se presenta como una imposición, lo que ha generado varios debates y también se ve reflejado en la desvalorización de esta arquitectura. Sin embargo, parte de la visión que caracteriza a esta investigación, ha sido analizar el patrimonio moderno en Cuenca no bajo el lente de la imposición sino como una producción local. Es decir, se ha revisado cómo la historia ha sido contada desde afuera hacia cada contexto, pero nunca al revés. En este caso, pese a que Gatto Sobral, sea un arquitecto nacido en Uruguay y habiendo estudiado en su país, toda su práctica profesional se desarrolla en Ecuador, él se desarrolla profesionalmente dentro del país y deja su huella en varias ciudades por medio de los planes urbanos, ciudades universitarias y distintas edificaciones además de ser uno de los precursores de las primeras escuelas de arquitectura del País, porque su historia merece ser considerada bajo la mirada del contexto en el que se desenvuelve.

Este trabajo ha demostrado que tanto el Palacio Municipal como la Casa de la Cultura, son dos obras que deben ser consideradas como muestra del patrimonio moderno local y ecuatoriano y merecen ser conservadas, la falta de difusión y de reconocimiento las ha desacreditado dentro de esta categoría, exponiéndolas desde su creación a modificaciones que en ambos casos han afectado a sus valores formales y simbólicos.

Finalmente, situar a estas obras como patrimonio ha permitido aplicar en ellas los fundamentos del patrimonio y relacionarlos tanto con las teorías clásicas como la teoría contemporánea, así como con otras obras de patrimonio moderno con el fin de reconocer sus valores estéticos, históricos y simbólicos. Además se han podido establecer los posibles principios de restauración y criterios que podrían aplicarse su intervención, donde al igual que en el patrimonio histórico la autenticidad y la reversibilidad juegan un papel importante para su correcta preservación.

Bibliografía Capítulo 1

1.1

- Brandi, C. (2002). Teoría de la Restauración. (M. Toajas, Trans.). Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1963).
- Jokilehto, J (1986) A history of architectural conservation. The contribution of English, French, German and Italian thought towards an international approach to the conservation of cultural property. [Tesis de doctorado, Universidad de York]. Repositorio Institucional ICCROM.
- Meraz, F. (2019). Cesare Brandi (1906 - 1968): su concepto de restauración y el dilema de la arquitectura. *Conversaciones con.*, (7), 143 – 158. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/conversaciones/article/view/14819>
- Riegl, A. (1987). El culto moderno a los monumentos. (A. Pérez, Trans). Visor Distribuciones, S. A. (Trabajo original publicado en 1903)
- Rouhi, J. (Diciembre, 2016). Development of the Theories of Cultural Heritage Conservation in Europe. A Survey of 19th and 20th Century Theories. [Presentación en papel]. 4th National & 2nd International Conference on Applied Research in Civil Engineering, Architecture and Urban Managment. Tehran, Irán.
- Ruskin, J. (1944). Las siete lámparas de la arquitectura. (C. De Burgos, Trans). El Ateneo, Buenos Aires. (Trabajo original publicado en 1849)
- Santabárbara, C. (2019). Cesare Brandi y el arte moderno: teoría, estética y restauración. Una dialéctica tormentosa. *Conversaciones con.*, (7), 230 – 247. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/conversaciones/article/view/14828>
- Muñoz Viñas, S. (2007). Pertinencia de la Teoría del Restauero. Interim Meeting on Conservation Training. Jornada Internacional “A 100 anni della nascita di Cesare Brandi”. Roig P. Et al (eds). Universidad de Politécnica Valencia. (123 - 133)
- Santos, J. (2016). El sentido de las cosas. Una conversación con Avaro Siza. Cuatro Cuadernos. Madrid.
- Viñas, S (2014). Subjetividad y restauración. El argumento cambiante. *Tarea* (1), 75 – 88. Universidad de San Martin
- Viñas, S (2004). Teoría contemporánea de la Restauración. Síntesis. España. ISBN: M-377942010

1.2

Casa Tugendhat

- Hammer, I. (2005). La casa Tugendhat, investigación de materiales y superficies en el contexto de la conservación de la materialidad del monumento. ¿Renovarse o morir? Experiencias, apuestas y paradojas de la intervención en la arquitectura del Movimiento Moderno. (25 - 34). ISBN 9788461218912
- Hammer, I. (2011). La casa Tugendhat: entre la tradición artesanal y la innovación tecnológica. Revista ph. (80). Instituto Andaluz del patrimonio histórico. (102 - 115)
- OMNIA projekt. (2022) Página Web Oficial. <http://www.omniaprojekt.cz/>
- OMNIA projekt. (2022) Página Web Oficial. <http://www.omniaprojekt.cz/>

Casa de los Maestros:

- Aryse (2014). La Casa de los Maestros de Walter Gropius en Dessau restauradas/reinterpretadas. Recuperado de: <https://www.aryse.org/las-casas-de-los-maestros-de-walter-gropius-en-dessau-restauradas-reinterpretadas/>
- Bauhaus. (2020). Página Web Oficial. Recuperado de: <https://www.bauhaus-dessau.de/en/architecture/bauhaus-buildings-in-dessau/new-masters-houses.html> BFM Bruno Fioretti Márquez (2020). Neue Meisterhäuser Bauhaus Dessau Berlín. Pagina web oficial. Recuperado de: <https://bfm.berlin/neue-meisterhaeuser-bauhaus-dessau-2014/#>
- Barba, J. (2014). Minimalista reinterpretación de las casas de W, Gropius por BFM. Metalocus. Madrid, España. Recuperado de: <https://www.metalocus.es/es/noticias/minimalista-reinterpretacion-de-las-casas-de-w-gropius-por-bfm>
- Fioretti, B. (2022). Neue Meisterhaeuser Bauhaus Dessau. Página web oficial Grupo BFM. <https://bfm.berlin/neue-meisterhaeuser-bauhaus-dessau-2014/>
- Gutierrez, J. Bechis, S Conversación (2017). Construir en lo construido, como moverse sin romper porcelana. Publicación teática de arquitectura FAPyD – UNIR (6) ISSN 23626097 (24 -37)
- Heilmeyer, F. (2014). Gropiu´s Ghost Bauhaus Reinterpreted not reconstructed in Dessau. Uncube, revista digital. <https://www.uncubemagazine.com/blog/13113621>

Casa del Arroyo:

- Amancio Williams archivo documental (2022). Página web oficial. <https://www.amanciowilliams.com/archivo/casa-sobre-el-arroyo-en-mar-del-plata>
- Campos, D. (25 de junio de 2021). El regreso de la Casa sobre el arroyo. Revista Clarín. https://www.clarin.com/revista-enie/regreso-casa-arroyo_0_FiLeA5X8w.html

- Di Loro, G., Williams, C., Marrazo, M., Clinckspoor, H., Ramella, N. (5 de julio de 2021). La Casa sobre el Arroyo, hoy. Sociedad Central de Arquitectos. <https://www.youtube.com/watch?v=WXLzO-qIXnk>
- Diario La Capital. (04 de octubre 2022). Casa sobre el arroyo: la restauración avanzó 85% y finalizará en diciembre. Mar del Plata. <https://www.lacapitalmdp.com/casa-sobre-el-arroyo-la-restauracion-avanzo-85-y-finalizaria-en-diciembre/>
- Museo Casa sobre el Arroyo. (2022). Página web oficial. <https://www.mardelplata.gob.ar/museocasasobreelarroyo>
- Página web oficial del gobierno de argentina, ministerio de obras públicas. (19 de noviembre de 2021). En Mar del Plata, el Ministerio de Obras Publicas lleva adelante la restauración de la emblemática Casa sobre el Arroyo. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/en-mar-del-plata-el-ministerio-de-obras-publicas-lleva-adelante-la-restauracion-de-la>
- Revista Central (2022). La casa del puente, restauración y puesta en valor “Museo Municipal Casa sobre el arroyo”. <https://www.facebook.com/museocasasobreelarroyo%20/photos/pcb.1677914035911218/1677913909244564/>
- Revista Central (2022). La restauración y puesta en valor de la Casa sobre el Arroyo. <https://revistacentral.com.ar/la-restauracion-y-puesta-en-valor-de-la-casa-sobre-el-arroyo/>
- Williams, A. (1943). [Carta de Amancio Williams a su hermano Mario]. Documento del archivo documental de Amancio Williams. Citado de Revista COAM en 2009.
- Quiroga, C. (2021). Delfina Gálvez Bunge y la Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata: visibilizando el patrimonio de las arquitectas modernas. Revista Científica de la Universidad de Belgrano. (4).

1.3 y 1.4

- Arango, S (2017). Las influencias en arquitectura. Tres premisas y una conclusión. II Jornadas Internacionales de Historia del Arte y Arquitectura (HISTAA): Modernidad y Vanguardia en América Latina 1930 – 1970. 81 – 93
- Briceño, R. (2020). La modernidad Mestiza de América Latina. Espacio Abierto 29 (1). 24 – 46
- Calduch, J. (2009). El declive de la arquitectura moderna: deterioro, obsolescencia, ruina. Palapa. 11(09). 29 – 43. ISSN: 1870-7483
- Del Pino, I., Carrión, F., et al. (2021). Arquitectura Latinoamericana contemporánea: identidad, solaridad y austeridad. Seminario de Arquitectura Latinoamericana. (17). FLACSO Ecuador. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Esteban – Maluenda, A. (2017). Latinoamérica en la historiografía moderna. II Jornadas Internacionales de Historia del Arte y Arquitectura (HISTAA): Modernidad y Vanguardia en América Latina 1930 – 1970. 44 – 76.

- Frampton, K. (2005). Historia crítica de la arquitectura. (J. Sainz, Trans). Editorial Gustavo Gilli, SA, Barcelona, España. (Trabajo original publicado en 1981)
- Lara, F. (2017). Towards a Theory of Space for the Americas. II Jornadas Internacionales de Historia del Arte y Arquitectura (HISTAA): Modernidad y Vanguardia en América Latina 1930 – 1970. 29 – 41.
- Lara, F. (2022). Tesoros Invisibles: Cómo la ocupación de América en el siglo XVI influyó el surgimiento de la arquitectura como disciplina. ARQ. (110). 28 – 35. Santiago, Chile.
- Palomares, M. (2018). DOCOMOMO. Arquitectura moderna y patrimonio. Loggia (31), 8 - 21. <https://doi.org/10.4995/loggia.2018.7968>.
- Rivera, D. (2012). Dios está en los detalles. General de Ediciones de Arquitectura
- Rivera, D. (2014). El patrimonio arquitectónico del Movimiento Moderno en Hispanoamérica. Cuadernos Hispanoamericanos. (766). 47 – 62. ISSN 0011250X.

Bibliografía Capítulo 2

- Anquieta, R. (11 de julio de 2021). El hotel Quito: un patrimonio cultural desprotegido y violentado. Diario La Barra Espaciadora. <https://www.labarraespaciadora.com/culturas/el-hotel-quito-un-patrimonio-cultural-desprotegido-y-violentado/>
- Colegio de arquitectos del Ecuador Pichincha, Museo archivo de arquitectura del Ecuador, Núñez, A. (2021). Hotel Quito la joya de los Andes. https://issuu.com/caepichincha/docs/expo_virtual_hotel_quito
- Colegio de arquitectos del Ecuador Pichincha. (04 de diciembre de 2020). Una modificación arbitraria a la ficha técnica del Hotel Quito lo pone en riesgo. <https://cae.org.ec/pronunciamento-hotel-quito/>
- Colegio de arquitectos del Ecuador Pichincha. (17 de marzo de 2021). Hotel Quito: Patrimonio en Peligro. <https://cae.org.ec/hotel-quito-patrimonio-en-peligro/> Prólogo de la Arquitectura Moderna en Ecuador
- Auquilla, M., Sinchi, I. (2020). Herramientas de valoración y documentación de la arquitectura moderna en relación al contexto construido. Revista DAYA (8). (197 - 220)
- Borrero, A. (2018). Transformaciones y modernización en Cuenca, 1920 – 1950. HISTAA Historia del Arte y Arquitectura. Universidad de Cuenca. 245 - 269.
- Carta de Cracovia. (2020). Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido. Conferencia Internacional de Cracovia. UNESCO.
- Cavanna, M. (2011). Arquitectura Moderna en el Ecuador. Blog. <http://arquitecturaecuatoriana.blogspot.com/2011/12/gilberto-gatto-sobral.html>
- Colegio de arquitectos del Ecuador Pichincha. [Fundación telefónica Movistar]. Lo tangible de lo intangible – Arquitecto Gatto Sobral. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AdY-aPITb0M&t=230s>
- Comité Internacional de Documentación de Edificios, Sitios y Barrios del Movimiento Moderno Ecuador (21 de junio de 2022). Página Web Oficial. <http://www.docomomo.ec/>
- Compte, F. (2007). Francesco Maccaferri y los inicios de la arquitectura moderna en Guayaquil. Arquitectura y Urbanismo. Vol. XXVIII (3). (14-17)
- Compte, F. (2017). Guayaquil 1897 – 1950. Entre la utopía y el desencanto. II Jornadas Internacionales de Historia del Arte y Arquitectura (HISTAA): Modernidad y Vanguardia en América Latina 1930 – 1970. (146 – 175).
- Compte, F. (2018). Emergencia de la arquitectura moderna en Guayaquil. VIII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la arquitectura y la ciudad. Córdoba, Argentina.

- Compte, F. (2020). Modernos sin modernidad. Arquitectura de Guayaquil 1930 – 1948. [Tesis de Doctorado publicada]. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.
- Diaz, M, comunicación personal, abril de 2017.
- Docomo Ecuador (2023). Página Web oficial. <http://www.docomomo.ec/>
- GAD Municipal de Cuenca (2010). Ordenanza que determina y regula el uso y ocupación del suelo en el área de El Ejido (Área de influencia y zona tampón del centro histórico).https://www.cuenca.gob.ec/index.php/ordenanzas?q=index.php/ordenanzas&keys=&field_fecha_publicacion_value%5Bmin%5D=&field_fecha_publicacion_value%5Bmax%5D=&page=4
- GAD Municipal de Cuenca (2010). Ordenanza para la gestión y conservación de las áreas históricas y patrimoniales del cantón cuenca. Cuenca, Ecuador.
- Hermida, A. (2017). Reflexiones sobre arquitectura moderna: la forma como respuesta al lugar, al programa t a la construcción. II Jornadas Internacionales de Historia del Arte y Arquitectura (HISTAA): Modernidad y Vanguardia en América Latina 1930 – 1970. 44 – 76.
- INPC (2011). Instructivo para fichas de registro e Inventario Bienes Inmuebles. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador.
- Jaramillo, D. (2016). Cuenca, una modernidad a contramano. Universidad verdad. Volumen (69). Universidad del Azuay. 147-164.
- Mayoral (2009). Desde los años 50 hasta el gobierno de Rafael Correa. Revista Nueva Sociedad. <https://nuso.org/articulo/desde-los-anos-50-hasta-el-gobierno-de-rafael-correa/>
- Mogrovejo, V. (octubre de 2008). Gilberto Gatto Sobral: El Palacio Municipal (1953) y la Casa de la Cultura (1954) en Cuenca – Ecuador. [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador
- Luna, C., Rosero, V. (2019). Futuros posibles para la residencia estudiantil de la UCE: Una aproximación metodológica para su rehabilitación. Arquitectas del Sur. Vol. 37. (55). (20 - 37). <https://revistas.ubiobio.cl/index.php/AS/article/view/3606>
- Prieto, O. (2021). Arquitectura Moderna en Loja, Ecuador: Estudio de caso la residencia Valdivieso, primer proyecto de arquitectura moderna en la ciudad. Anales de Investigación en Arquitectura, 11 (2). <https://doi.org/10.18861/ania.2021.11.2.3162>
- Martínez, P. (2019). César Burbano Moscoso: entre la tradición pictórica y la irrupción de la arquitectura moderna en Cuenca a mediados del siglo XX. Revista Islas, 61 (194), 145– 159.
- MInchala, M. (2019). Identificación y documentación de obras arquitectónicas modernas en el sector norte del Centro Histórico de Cuenca. [Tesis de grado no publicada]. Universidad del Azuay. Cuenca, Ecuador.

- Monard, S. (2015). Arquitectura Moderna de Quito en el contexto de la XI Conferencia Interamericana. [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España.
- Muy, N (2009). Influencia del arquitecto Gilberto Gatto Sobral en la concepción urbana moderna de la ciudad de Cuenca. [Tesis de maestría no publicada]. Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador.
- (Octubre, 2021) Movimiento Moderno y Patrimonio en el Hábitat Contemporáneo. Trama Ediciones. Quito Ecuador. <https://tramaediciones publica.la/reader/movimiento-moderno-y-patrimonio-en-el-habitat-contemporaneo?location=4>
- Tabárez, N. (2015). Las huellas endebles de Le Corbusier: A 50 años de su muerte, un repaso al viaje que el célebre arquitecto hizo a Uruguay en 1929. El observador. <https://www.elobservador.com.uy/nota/las-huellas-endebls-de-le-corbusier-201592500>
- Taller de Conservación (2017). Universidad de Cuenca. Proyecto Arquitectónico Urbano de Conservación Edificio Casa de la Cultura. Cuenca, Ecuador.
- UNESCO (2023) Página Web Oficial. <https://es.unesco.org/themes/patrimonio-mundial>
<http://ide.cuenca.gob.ec/geoportal-web/index.jsf>
- Viteri, A. (1990). Gilberto Gatto Sobral: un aporte a la arquitectura ecuatoriana. *Arquitectura y Sociedad* (7), 34 – 37
- Villagómez, J., Casado, G., Bonilla, M. (2020). Gilberto Gatto Sobral en la educación: Tres escalas: 1946, 1953 y 1956. *Miradas Plurales y Diversas: La Arquitectura moderna en el Ecuador*. Quito, Ecuador
- Piñón, H. (2011). Teoría del Proyecto. Escritos y Conferencias. Helio Piñón Org. https://helio-pinon.org/escritos_y_conferencias/det-teoria_del_proyecto_i58447
- Portilla, J, comunicación persona, 1 de noviembre de 2016.
- Rivera, M., Moyano, G. (2002). Arquitectura de las líneas rectas: Influencia del Movimiento Moderno en la Arquitectura de Cuenca 1950 – 1965. [Tesis de grado no publicada] Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador.

Bibliografía Capítulo 3

- Auquilla, A. (2019). Herramientas de valoración y documentación de la arquitectura moderna en Cuenca. [Tesis de grado no publicada] Universidad del Azuay. Cuenca, Ecuador.
- Capeluto, M. (2009). Criterios de Intervención para la Restauración de Arquitectura del Movimiento Moderno, Paradojas y contradicciones entre el concepto de autenticidad y la materialidad.
- INPC (2020). Estudio de la influencia de la modernidad en Ecuador, a través de la obra de Gilberto Gatto Sobral. Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Preti, P., Tituana, K. (2017). Metodología de documentación digital de patrimonio aplicado a la arquitectura con características modernas en la ciudad de Cuenca. [Tesis de grado no publicada] Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador.
- Rivas. (2019). Arquitectura moderna en el Ecuador, campus Universidad Central del Ecuador y la influencia de Gilberto Gatto Sobral. [Tesis de maestría no publicada] Universidad de Cuenca. Cuenca, Ecuador.
- Rivera, D. (2012). Dios está en los detalles. General de Ediciones de Arquitectura
- Muñoz Viñas, S. (2007). Pertinencia de la Teoría del Restauo. Interim Meeting on Conservation Training. Jornada Internacional "A 100 anni della nascita di Cesare Brandi". Roig P. Et al (eds). Universidad de Politécnica Valencia. (123 - 133)
- UNESCO (2019). Directrices para la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial. (Barahona, O. trad). (obra original publicada en 2008)