

Patrimonio para el Desarrollo en Ecuador

Más de 30 años de Cooperación Española en la recuperación del Patrimonio Histórico y Cultural





Catedral Metropolitana de Quito. Plaza Grande

Más de 30 años de
Cooperación Española
en la preservación del
Patrimonio Cultural en
Ecuador.



©Edición Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)

Embajada de España en Ecuador – Oficina Técnica de Cooperación

Don Carlos Alfonso Abella y de Arístegui, Embajador del Reino de España.

Don Rafael Hermenegildo García Fernández, Coordinador General de la Cooperación Española en Ecuador.

Don José Mercé Gandía, Responsable del Programa de Patrimonio.

Don Mario Fanjul Benítez, Responsable de Comunicación.

Patrimonio para el Desarrollo en Ecuador. Más de 30 años de Cooperación Española en la recuperación del Patrimonio Histórico y Cultural.

Año 2018

Autoría

Textos: José Mercé Gandía.

Revisión: Juan Francisco Escobar.

Fotografía: Christoph Hirtz, Gottfried Hirtz, fotografías de proyecto.

Diseño: Blanca Tenorio.

Impresión: Monsalve Moreno CIA. LTDA.

NIPO papel: 502-18-085-4

NIPO en línea: 502-18-086-X

Catálogo general de publicaciones oficiales de la Administración General del Estado;

<https://publicacionesoficiales.boe.es>

www.aecid-ecuador.ec / www.aecid.es

Esta publicación ha sido posible gracias a la Cooperación Española a través de la Agencia de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). El contenido de la misma no refleja necesariamente la postura de la AECID.

Agradecimientos:

La AECID agradece a todas las personas e instituciones que hicieron posible la elaboración de este libro. A quienes colaboraron a través de información, fotografías, documentos y de sus propias experiencias en la reconstrucción de esta historia de trabajo, en el marco del Programa de Preservación del Patrimonio Cultural para el Desarrollo que lleva a cabo la Cooperación Española en Ecuador.

Patrimonio para el Desarrollo en Ecuador

CONTENIDO

Presentación	Embajador de España	7
	Instituto Metropolitano de Patrimonio	11
Introducción	José Mercé Gandía	15
Capítulo I	La Casa de Benalcázar	25
Capítulo II	El Plan Maestro para las Áreas Históricas de Quito	41
Capítulo III	Rehabilitación integral de la plaza de Santo Domingo	51
Capítulo IV	Restauración y puesta en valor del convento e iglesia de San Francisco de Quito	61
	* Convento e iglesia de San Francisco de Quito: entre el manierismo y el mudéjar	63
	* Restauración arquitectónica de San Francisco: años 1993-2002	74
Capítulo V	Restauración y puesta en valor del santuario de Guápulo en Quito	93
Capítulo VI	Restauración del monumento a la Independencia en Quito	101
Capítulo VII	Escuelas taller de Ecuador	109
	* Escuela Taller Quito	112
	* Escuela Taller San Andrés	138
	* Escuela Taller Puruhá	143
	* Escuela Taller Pile	143
	* Escuela Taller Cuenca	149
Capítulo VIII	Restauración integral de la antigua catedral de Cuenca	161
Capítulo IX	Puesta en valor del Convento Máximo de San Agustín en Quito	199
Capítulo X	Proyecto de recuperación y salvaguardia del patrimonio sonoro de Quito	215
	* Recuperación y salvaguardia del patrimonio sonoro de Quito: órganos, campanas y códices	221
Capítulo XI	Cooperación descentralizada	233
Referencias		239



Escalinata a la plaza y fachada de la Iglesia de San Francisco

PRESENTACIÓN

Don Carlos Alfonso Abella y de Arístegui

Embajador del Reino de España en Ecuador

La conmemoración de los cuarenta años de la Declaración por la UNESCO de Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad es un hecho de gran relevancia para Ecuador, para España y el mundo. Para Ecuador, porque este aniversario destaca el resultado de un trabajo continuo y perseverante de sus autoridades, instituciones y ciudadanos para conservar y ofrecer a la Humanidad unos monumentos patrimoniales que hacen a la ciudad de Quito única. Para España porque nos sentimos parte de esta ciudad, de su Historia, de su Patrimonio y de sus gentes desde su fundación en 1534 por Sebastián de Benalcázar. Para el mundo porque, como suelo señalar, Quito es una de las grandes capitales del barroco mundial.

Fruto del compromiso de España con Ecuador y su Patrimonio, durante las últimas tres décadas nuestro país ha invertido más de 13 millones de dólares en proyectos dirigidos a la recuperación y conservación del Centro Histórico de Quito. Pero el Programa de Patrimonio para el Desarrollo P>D de la Cooperación Española no sólo impulsó acciones en Quito, sino también en otras ciudades ecuatorianas como Cuenca, sumando una inversión adicional de cerca de 3 millones de dólares. A ello se deben añadir los proyectos de la Cooperación Descentralizada Española, con un especial protagonismo de la Junta de Andalucía. Así, en total, en los últimos treinta años España, desde sus diversas instituciones, ha invertido en proyectos patrimoniales en este bello país lo que actualmente equivaldría a algo más de 40 millones de dólares de los casi 1.000 millones de dólares destinados a Ecuador por la Cooperación Española en ese período.

Este esfuerzo, conjuntamente realizado con las autoridades estatales y municipales ecuatorianas, ha resultado en la restauración y preservación del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito y de su patrimonio sonoro, el Santuario de Nuestra Señora de Guápulo, el Monumento a la Independencia, la recuperación de la Sala capitular y los lienzos de Miguel de Santiago del Convento de San Agustín y en la fecunda obra de las Escuelas Taller organizadas en Quito, además de la rehabilitación de la Catedral vieja de Cuenca.

Sin embargo, en realidad, el trabajo de España en materia de recuperación y conservación del Patrimonio histórico ecuatoriano se remonta a la labor del Instituto de Cultura Hispánica y concretamente a la remodelación de la Casa de Benalcázar en 1967. Así, se puede decir que, verdaderamente, el trabajo de España con las autoridades ecuatorianas en materia de Patrimonio tiene más de medio siglo de historia.



Visita de el Rey de España Don Felipe VI de Borbón y Grecia y la Reina Doña Letizia Ortíz al Convento de San Francisco de Quito



Convento Máximo de San Agustín. Galería oriental Planta baja. Restauración de la Sala Capitulare del Convento

Pero, ¿qué busca España con la rehabilitación del Patrimonio histórico y cultural ecuatoriano? Busca no sólo la recuperación y preservación de este Patrimonio, sino que ello sirva para proporcionar oportunidades de trabajo en los sectores del turismo, la hostelería, la restauración y el comercio. Todo ello de modo que tenga un efecto directo y favorable sobre la productividad y el empleo, y por lo tanto en la economía ecuatoriana. Pero busca también un impacto social positivo al insuflar vida a los centros históricos, y por tanto a su tejido urbano y humano.

En este contexto, se debe destacar la conciencia cultural y voluntad política que ha existido, y existe, por parte de las instituciones y autoridades del Gobierno ecuatoriano y del Municipio de Quito respecto al proceso de recuperación y mantenimiento del rico Patrimonio que posee la ciudad capital. Se trata de la continuación de un proceso que comenzó muchos años atrás y que se reforzó con la Declaración por la UNESCO de Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad el 8 de septiembre de 1978.

Durante las últimas décadas, las autoridades, instituciones y ciudadanos ecuatorianos han demostrado una admirable clarividencia y tesón no sólo respecto a la obtención de la citada Declaración de la UNESCO, sino también respecto al proceso de recuperación y conservación patrimonial que perdura hasta nuestros días.

España se sumó a este bello y estimulante trabajo de restauración del patrimonio cultural de la ciudad de Quito a través de su Embajada en Ecuador y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), participando muy activamente en un significativo número de proyectos compartidos con las autoridades ecuatorianas. Con este propósito, aportamos nuestro esfuerzo técnico y económico a fin de preservar una herencia cultural e histórica común que se esconde en cada rincón del Centro Histórico, en las calles, plazas y monumentos de esta Ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad.

La publicación de este libro titulado “Patrimonio para el Desarrollo P>D. Más de 30 años de Cooperación Española en el Centro Histórico de Quito” no es sólo una gran satisfacción. Es un verdadero orgullo pues reconoce y rinde homenaje a medio siglo de trabajo conjunto de España y Ecuador para conservar y ofrecer a la Humanidad un legado común, y a la vez único. A través de esta publicación, España pretende reseñar una trayectoria compartida con las autoridades ecuatorianas y ratificar nuestro compromiso con el Patrimonio Histórico y Cultural ecuatoriano.



Coro Alto de la Iglesia de San Francisco de Quito

Angélica Patricia Arias Benavides

Directora Ejecutiva

INSTITUTO METROPOLITANO DE PATRIMONIO

Quito es una ciudad receptáculo de maravillosos escenarios y paisajes naturales, culturales, históricos y arqueológicos, que además han sido testigos de relevantes hechos sociales, económicos y políticos; particularidades que conllevaron a que el 8 de septiembre de 1978 la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) la declarasen “Patrimonio Cultural de la Humanidad”.

El Quito de hoy, en su 40° Aniversario como Patrimonio Cultural de la Humanidad, genera espacios públicos de disfrute y diálogo con visión de “Patrimonio Vivo”; habitado y construido por sus propios actores, quienes exigen su derecho a la memoria y a habitar la ciudad.

Estos espacios han sido recuperados mediante programas y proyectos que el Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP) del Municipio de Quito ha desarrollado en respuesta a una línea de gestión institucional del gobierno local, que prioriza el registro, la protección, la promoción, la recuperación y la conservación del Patrimonio Cultural (material e inmaterial) de la ciudad.

Esta visión de ciudad patrimonial, a la vez que moderna y comprometida con el futuro, es plenamente consciente de que el sentido de identidad, no solo se construye al interior del territorio, sino que está ligado con la experiencia de otros territorios, países y ciudades amigas.

De esta forma, dichos proyectos han recibido el permanente apoyo de una eficaz cooperación, la española, que los identifica como propios; no solo por la pertenencia a un acervo cultural común y compartido, sino que motiva el esfuerzo mancomunado de perpetuar y enraizar esa identidad cultural pluralista derivada del mestizaje.

El ejercicio de esta ayuda mutua, mediante la consecución de asistencias técnicas y financieras no reembolsables, ha permitido por un lado, atender varias necesidades de la ciudad, alcanzándose mejorar los índices de calidad de vida de los habitantes de Quito, especialmente de los sectores más vulnerables; y por el otro, aportar en el cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas, específicamente el 11.4 “Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo”.

Hoy celebramos 40 años de la Declaratoria de Quito, como ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad y 30 años de Cooperación Española en Ecuador; pero muchos más de una relación de amistad y cercanía, que ha generado resultados positivos de alto impacto en Quito y su población, los cuales, además, han reforzado su imagen de referente y oferente nacional e internacional de cooperación en materia de gestión y difusión del Patrimonio Cultural; y de destino líder de Sudamérica, con un Centro Histórico considerado como el mejor conservado en América Latina.



Centro Histórico de Quito. Catedral Metropolitana de Quito. Plaza Grande

INTRODUCCIÓN



Cúpulas de la Catedral Metropolitana de Quito

José Mercé Gandía, arquitecto

Esta publicación tiene por objeto conmemorar el aniversario de los cuarenta años de la declaratoria de la Unesco **Quito Patrimonio Cultural de la Humanidad**, que se produjo el día 8 de septiembre del año 1978. El propósito de este libro es el de destacar el trabajo conjunto realizado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y las instituciones de Ecuador en el Centro Histórico de Quito, en relación con la preservación y puesta en valor del importante patrimonio cultural que posee la ciudad. En el conjunto de los trabajos realizados aquí expuestos, también se van a detallar en forma breve otras actuaciones del Gobierno de España en la ciudad de Cuenca, debido a la importancia que estas han tenido para Ecuador, y que fueron realizadas por el Municipio de Cuenca y el **Programa de Preservación del Patrimonio Cultural P>D** de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

La presencia y actuación de la **Cooperación Española** en el campo de la preservación y puesta en valor del Patrimonio Cultural en la ciudad de Quito data de más de treinta años, aunque desde el inicio de las primeras actuaciones, podemos remontarnos a la década del '60 con la rehabilitación integral de la Casa de Benalcázar en el Centro Histórico que culminó en el año 1967. Este libro se ha hecho con la idea de plasmar una breve reseña histórica de las intervenciones realizadas en este campo hasta nuestros días, tratando de resaltar en el texto y la minuciosa selección de fotografías que se incorporan, el rico patrimonio humano y artístico que posee la ciudad, que fue cuna de importantes acontecimientos históricos y culturales que sin duda influyeron en la materialización de un importante legado que hicieron posible la declaratoria de la Unesco.

Con este propósito, es conveniente incorporar a esta breve introducción un resumen de la historia de Ecuador y, especialmente, de la ciudad de Quito. Esta sinopsis fue, escrita por don Jorge Salvador Lara (historiador de la ciudad) y cumple con el fin de situarnos en el contexto histórico y actual escenario donde se llevó a cabo una importante cantidad de actividades relacionadas con el programa de Preservación y Puesta en Valor del Patrimonio Cultural de Quito.

LA REAL AUDIENCIA DE QUITO¹

Jorge Salvador Lara, historiador de la ciudad

La población en el territorio del Ecuador en la época del descubrimiento y conquista por parte de los españoles estaba formada, entre otras, por las culturas Cañaris, Puruhá, Chibchas, Quitus, Chimús y Caras; fundadores estos últimos del floreciente Reino de Quito.

A mediados del siglo XV, el emperador inca Túpac Yupanqui, inició la conquista del actual territorio ecuatoriano entrando por el sur con su hijo y sucesor Huayna Cápac hasta la región de Pasto (al sur de Colombia) después de conquistar Quito. Huayna Cápac dividió el Imperio (año 1525) entre sus dos hijos, asignando el Reino de Quito a Atahualpa, y el de Cuzco o Tahuantinsuyo a Huáscar. Esta decisión originó una guerra fratricida que acabó con la victoria de Atahualpa debilitando el Imperio y facilitando la conquista por parte de los españoles. Sebastián de Benalcázar, con Diego de Almagro, llegó a la ciudad de Quito en el año 1534 fundando allí la nueva ciudad de San Francisco. La conquista fue terminada por Benalcázar que también hizo la primera fundación de Santiago de Guayaquil en 1535, reconstruida dos años más tarde por Francisco de Orellana.

La fundación y población de Quito se constituye quizás en el proceso generador de la nacionalidad ecuatoriana. Tras la heroica resistencia del «Reino de Quito» a los incas del Cuzco, Huayna-Cápac desposa a la princesa Paccha, de la que tiene por hijo a Atahualpa, su predilecto, nacido en tierras quiteñas. Muerto el mayor de los incas, reconoce el derecho del Inca-Shyri Atahualpa a las tierras que fueron de sus abuelos maternos, pero Huáscar, el heredero cuzqueño, sale a disputárselas. Atahualpa vence

en Quipaipán, mas para entonces se produce la irrupción de los españoles comandados por Francisco Pizarro.

En Cajamarca, Atahualpa es reducido a cautiverio, juzgado, condenado y ejecutado. Sus generales Quisquís y Calicuchima resisten, pero también caen. Igual suerte corre Rumiñahui en Quito, donde lo persigue Benalcázar, lugarteniente de Pizarro. Con él, viene Diego de Almagro. Alvarado, otro español, llega desde México a disputarles el territorio y pierde. El 15 de agosto de 1534 nace Santiago, al apuro, en la zona de Riobamba. El 28 de ese mismo mes creáse, de jure, San Francisco de Quito. El 6 de diciembre se funda en realidad. Y el 20 se traza la villa que comienza a crecer, convirtiéndose en imán de atracción y punto de partidas descubridoras y evangelizadoras. Luego vendrá la gesta amazónica de la mano de Francisco de Orellana.

A «seis días del mes de diciembre, año del nacimiento de nuestro Salvador Jesucristo de mil e quinientos e treinta e cuatro años», según dice el acta de instalación del Cabildo, «el muy noble señor Sebastián de Benalcázar», por medio del escribano Gonzalo Díaz, mandó a notificar a los soldados y regidores designados el 28 de agosto en Santiago de Quito, es decir, en Riobamba, que tomasen posesión de sus cargos y ordenó pregonar que todos los españoles que quisiesen residir en San Francisco de Quito asentasen sus nombres como vecinos en el acta que se suscribió. Diego de Tapia y Juan de Ampudia, como alcaldes y como regidores. Alonso Fernández, Juan de Padilla, Rodrigo Núñez y Diego Martín de Utrera y Pedro de Añasco, en acatamiento a lo mandado, integraron por primera vez el cabildo de la villa y, acto seguido, ellos y sus compañeros, en total 204 personas, con Benalcázar, esto es, los primeros vecinos y fundadores de la ciudad, se hicieron inscribir en el acta que le dio vida real a San Francisco de Quito, fundada de jure el 28 de agosto de ese mismo año. Sus nombres constan ahora grabados en los muros de la catedral de cara a la plaza mayor. Catorce



Antiguo Plano de la Ciudad de San Francisco de Quito

días después, es decir, el 20 de diciembre, se hizo la traza de la villa y fueron asignados sendos solares a todos los vecinos.

En los años siguientes, luego de la fundación de la ciudad, el Emperador Carlos V de Alemania y I de España promulga las cédulas reales por las cuales elevó a ciudad la villa de San Francisco de Quito y le otorgó escudo de armas. Ambos documentos fueron expedidos el 14 de

marzo de 1541 en Talavera de la Reina, y despachados de inmediato al Cabildo de la entonces recién fundada puebla que aún no cumplía siete años. A las dos cédulas añadió como regio presente un juego de casullas bordadas en plata para los franciscanos y dos imágenes de la Virgen, una para los dominicos y otra para los mercedarios. El 8 de enero de 1545, Quito es erigido en obispado por el Papa Paulo III, a petición del Emperador. El 14 de febrero

¹ Jorge Salvador Lara, Breve historia contemporánea del Ecuador, España. Fondo de Cultura Económica, 2000.



ES GLORIA DE QUITO
EL DESCUBRIMIENTO
DEL RIO AMAZONAS

REPUBLICA DE LAS BALSAS DE
LA GUAYANA FRANCESA
LA GUAYANA FRANCESA
PROYECTA EL DESARROLLO DE
EL DE LAS BALSAS DE

Centro Histórico de Quito. Catedral Metropolitana. Plaza Grande



Avenida Pedro Vicente Maldonado. Acceso sur al Centro Histórico de Quito

de 1556, con otras dos cédulas reales, concede a Quito el título de «Muy Noble y muy Leal» y le da el estandarte que hasta hoy se iza, con los mismos colores: gules y azur de Asís, la patria de San Francisco. Muerto el Emperador, su hijo Felipe II promueve todavía más a Quito, haciéndole sede audiencial y presidencial.

En 1563, se estableció la Real Audiencia de Quito, dependiente del Virreinato del Perú hasta 1717, año en que pasó a formar parte del Virreinato de Nueva Granada. La región se mantuvo fiel a España hasta el año 1820, momento en que se produjo en Guayaquil un levantamiento patriótico al conocerse los éxitos de San Martín en el Perú. A los sublevados se les unió, enviado por Bolívar, el Mariscal Antonio José de Sucre, que organizó a los rebeldes. Con los refuerzos enviados por

San Martín desde Perú, derrotó al ejército del General español Aymerich en la batalla de Pichincha en 1822. Con esta victoria, Quito quedó incorporada a la Gran Colombia de Bolívar, dividiéndose el territorio quiteño en tres departamentos: Ecuador, Guayas y Azuay. Al disolverse la confederación creada por Bolívar (1830), el Ecuador se declaró independiente, quedando enfrentadas muy pronto las tendencias conservadoras de Quito al pensamiento liberal de Guayaquil.

[...] Durante el siglo XVI, se completó la organización administrativa del Reino de Quito; se establecieron las principales órdenes religiosas (franciscanos, mercedarios, dominicos, agustinos y jesuitas), que comenzaron a construir conventos e iglesias; comenzó la producción económica en haciendas, obrajes y batanes; y se inició



Desfile en la calle Presidente García Moreno en el Centro Histórico de Quito

la vida cultural. En este último campo merecen especial mención, además del ya nombrado fray Jodoco Ricke, su compañero fray Pedro Gosseal, también flamenco (fundadores ambos de la primera escuela franciscana de artes y oficios [...]).

En Ecuador, durante la segunda mitad del siglo XX, el auge de una nueva visión del concepto de preservación del patrimonio cultural emana de una mirada renovada hacia esa problemática que se sustenta en la influencia de las cartas de Atenas de 1931 y de Venecia de 1964, que surgen como consecuencia de la destrucción del patrimonio provocada en la Primera y Segunda Guerra Mundial. El impulso renovado que se da a este tema desde la Unesco hace que la idea de conservar y poner en valor el patrimonio cultural y artístico del Ecuador, en las décadas de 1970 y 1980, se convierta para el país en un importante

desafío. Las acciones de la Dirección de Cultura del Banco Central del Ecuador, entre los años 1977 y 1985, marcan un hito en la generación de nuevas políticas de investigación, apoyadas por algunas intervenciones en el patrimonio cultural ecuatoriano que se ven reafirmadas, a la postre, por la declaratoria de la Unesco que reconoce a esta urbe como «Quito Patrimonio Cultural de la Humanidad», junto a la ciudad de Cracovia, el 8 de septiembre de 1978.

De esta manera, a partir de la aprobación de la Ley de Patrimonio Cultural y la creación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), en 1978, las instituciones gubernamentales buscaron asociarse con países amigos para trabajar en este tema y establecer juntos una mirada adecuada en relación con su puesta en marcha y la planificación para continuar con una ingente tarea. La declaratoria de la Unesco permitió buscar los mecanismos para movilizar recursos locales e internacionales que se destinaron para este fin, aprovechando los aportes técnicos y las experiencias de la cooperación internacional, donde la **Cooperación Española** tuvo —y tiene— un incuestionable protagonismo.

Cooperación Española

Una de las primeras acciones llevadas a cabo en el campo de la recuperación patrimonial por la **Cooperación Española**, representada en la década de 1960 por el Instituto de Cultura Hispánica, fue la remodelación y puesta en valor de la Casa de Sebastián de Benalcázar, en el año 1967. Esta acción aislada en el campo de la preservación del patrimonio cultural se retomará con renovado impulso a partir del año 1983, que es el momento en el que la **Cooperación Española** comienza a trabajar en el programa de Puesta en Valor de la Iglesia y Convento de San Francisco de Quito.

Dentro de este contexto, hechos inesperados —como el sismo del año 1987 en Ecuador, que ocasionó destrozos en el patrimonio cultural edificado de Quito— provocaron una revisión en la planificación y en el ritmo de trazado de la recuperación edilicia de la ciudad histórica. Ese mismo



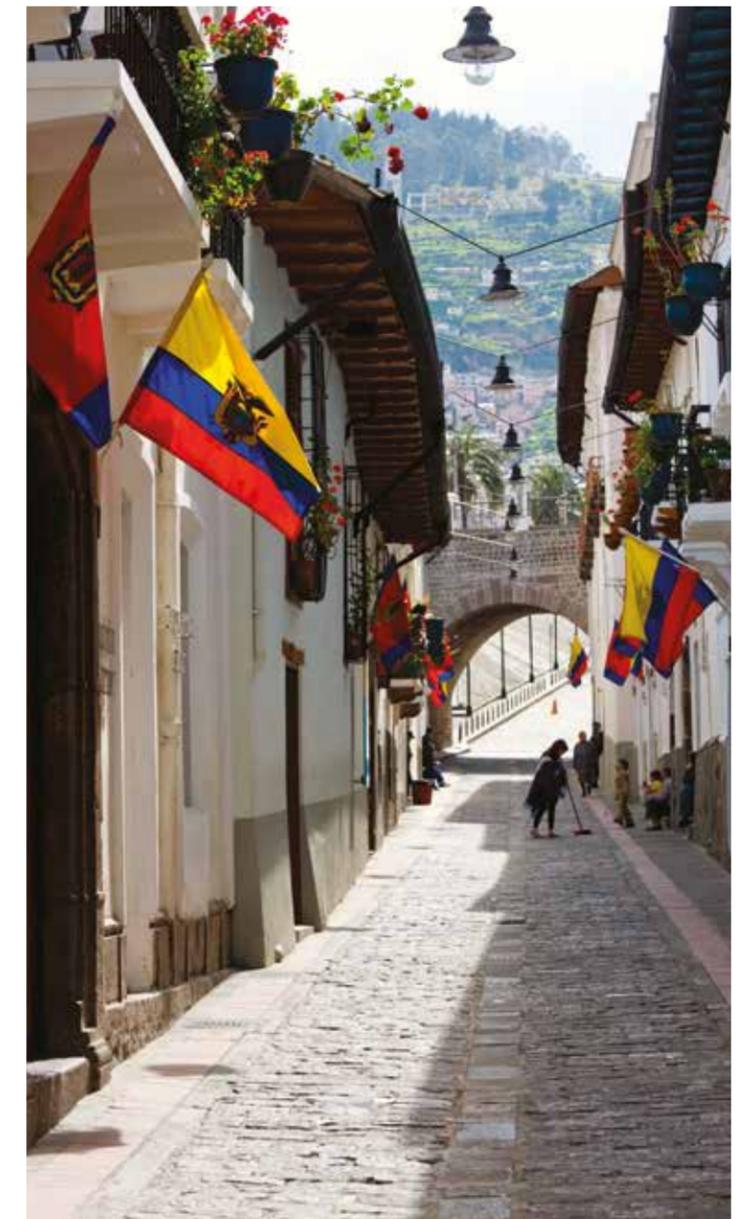
Recoleta de San Diego. Centro Histórico de Quito

año, se produce la creación del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (FONSAL) para hacer frente al siniestro. En este sentido, la ayuda de la cooperación internacional y, en especial, la de la **Cooperación Española**, que supo afrontar con creatividad el desafío que el difícil momento exigía, hace que esta institución se convierta en una protagonista destacada con un programa de recuperación patrimonial que perdura hasta nuestros días.

Teniendo en cuenta el importante antecedente que significó el impacto en Quito de la rehabilitación de la **Casa de Benalcázar** y del **convento e iglesia de San Francisco**, podemos trazar algunas de las líneas de actuación en relación con el trabajo conjunto que más tarde se llevaría a cabo entre las instituciones de Ecuador y la **Cooperación Española** a finales de la década de 1980 y comienzos de 1990. En este convenio, se acuerda trabajar conjuntamente en las siguientes líneas de actuación:

1. Revitalización de centros históricos
2. Restauración de monumentos patrimoniales
3. Escuelas taller y formación especializada

En este aspecto, ha habido además una **cooperación descentralizada** de gran relevancia, en lo que corresponde a la planificación y recuperación del Centro Histórico de Quito, llevada a cabo por la Junta de Andalucía, en convenio con la AECID y la alcaldía de la ciudad. Este compromiso incluía importantes proyectos de planificación estratégica y un relevante trabajo de rehabilitación de varios inmuebles, como los siguientes: la Casa de los Siete Patios, la Casa Ponce, la Casa del Penalillo o el antiguo Hotel Colonial, etc. También le debemos a esta cooperación el haber llevado adelante importantes programas, como Pon a Punto tu Casa, en el Centro Histórico de Quito, y acciones puntuales, como el brindar un gran aporte con varias publicaciones y colecciones de libros, por ejemplo, la *Colección sobre el Centro Histórico o la Guía de arquitectura de Quito*, entre otras producciones editoriales.



Calle La Ronda. Extremo sur del Centro Histórico de Quito



Casa de Benalcázar. Estado final después de la intervención en el año 1967

LA CASA DE BENALCÁZAR



Casa de Benalcázar. Fotografía del interior después de la intervención

Antecedentes

La Casa de Sebastián de Benalcázar en Quito tiene una alta carga de significados y simbolismos que están muy estrechamente vinculados con España desde el año 1534 —fecha de fundación de la ciudad de Quito— hasta nuestros días. El inmueble se encuentra ubicado en el Centro Histórico de Quito, en la esquina nororiental de la intersección de las calles Sebastián de Benalcázar y José Joaquín de Olmedo.

LA CASA DE BENALCÁZAR EN LA CIUDAD DE QUITO²

Cultura Hispánica, editores

Casa de Benalcázar

La Casa de Benalcázar, situada en la confluencia de las calles Olmedo y Benalcázar, de la ciudad de Quito, fue adquirida por el Ilustre Consejo Municipal de esta capital en el año 1964. El día 22 de septiembre de 1966, y mediante Decreto Supremo número 1.053, el

² Instituto de Cultura Hispánica, La casa de Benalcázar en la ciudad de Quito, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, pp. 13-23.

Ilustre Ayuntamiento quiteño fue autorizado a ceder en comodato al Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, por treinta años renovables, el inmueble que fue del fundador de Quito, don Sebastián de Benalcázar.

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid recabó del Ministerio Español de la Vivienda la colaboración del prestigioso arquitecto **don Francisco Pons-Sorolla**, Jefe del Plan de Ordenación de Ciudades de Interés Artístico Nacional, quien se desplazó al Ecuador y, previo un minucioso estudio de la arquitectura colonial, elaboró los planos de remodelación de la Casa de Benalcázar. En un tiempo verdaderamente récord, cinco meses, la prestigiosa firma constructora «Larrea-Vela-Chiriboga» llevó a buen término la tarea de reconstrucción y el día 5 de diciembre de 1967, con asistencia del señor Presidente de la República, totalidad del Gobierno, Cuerpo Diplomático, miembros del Congreso y de las instituciones culturales radicadas en Quito, tuvo lugar su solemne inauguración.

La Casa de Benalcázar es una construcción de dos plantas en la que predomina la piedra y la blancura de la cal, sobre la que resalta la belleza incomparable de la caoba de Esmeraldas, profusamente utilizada. Su patio central está dispuesto a manera de corrala, en un amplio escenario habilitado para representaciones de teatro clásico español. La disposición de esta corrala, de una gran belleza, responde a las existentes en España, y en ella resalta el juego de la cal y la caoba, contrastando con la severa columnata de piedra, de su parte inferior que enmarca una galería cuyo suelo es de losas y huesos.

En la planta baja existe una instalación dispuesta como gran depósito de libros y una espaciosa sala de lectura.

Asimismo, se halla un Museo de Arte Colonial que preside una bellísima imagen —de 1,70 metros de altura— de la Virgen Alada de Quito, por Legarda, que ha sido primorosamente restaurada por el gran artista



Casa de Benalcázar. Fotografía de la planta alta restaurada

ecuatoriano Alfonso Rubio, y donado todo ello por el Embajador, Conde de Urquijo. Por una severa escalera de ladrillo y hierro, se sube a la galería superior, con sus preciosas columnas y vigería de caoba. Desde ella, se ingresa a las dos habitaciones para huéspedes ilustres, al despacho del señor Embajador y al sobrio, pero bellísimo, salón de actos, enriquecido con la primera copia de la famosa pintura quiteña conocida con el nombre de Los caciques de Esmeraldas, obra maestra de Andrés Sánchez Gallque, que posee una entrada por la calle Benalcázar.



Casa de Benalcázar. Fotografía nocturna sobre la calle Benalcázar

El lado derecho [fue] destinado para las oficinas de las secciones masculina y femenina del Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica. Justamente sobre el escenario de la corrala se ha construido la vivienda del conserje, con una primorosa balconada de madera sobre el patio. Especial mención merecen las dos portadas que figuran en las fachadas de este inmueble y que proceden de la antigua Casa de la Inquisición.

La que se ha colocado en la fachada de la calle Olmedo constituye la parte inferior de la primera portada; es de estilo castellano y en ella puede leerse todavía el lema «Misericordia et Justicia». La que figura a la entrada del salón de actos, por la calle Benalcázar, es de estilo colonial, con gran influencia prehispánica en su decoración. Junto a las portadas se hallan dos locales que están reservados a departamentos del Libro Español (el de la calle Olmedo) y Oficina de Turismo y Artesanía (el de la calle Benalcázar).

La Casa de Benalcázar, así reconstruida, está llamada a ser, como lo indicó el Conde de Urquijo, el «Hogar de la quiteñidad», un centro de saber en el que se rendirá cuenta de la gran obra de España en América.

El «solar» de Benalcázar

Tal y como habían llegado a nuestros días, las edificaciones existentes en el viejo solar del Conquistador, situado hoy en esquina a las calles Olmedo o Cuesta del Suspiro y Benalcázar, mostraban tres aspectos bien diferenciados:

1.º Una crujía paralela a las alineaciones de las calles, con muros de espesor superior al metro y altura de dos plantas por la calle Olmedo que se reducían a una por la calle Benalcázar, dada la fuerte diferencia de rasantes en ambas alineaciones. El nivel interior del piso bajo en esta crujía era de 50 centímetros, inferior a la entrada principal por la calle Olmedo, con zaguán de paso al patio, donde las alineaciones de calle tienen su cuota mínima.



Detalle de la Casa de Benalcázar antes de la intervención

Por ello, esta planta solo era utilizable en el frente a Olmedo, con ventanas altas por el interior, hallándose sin vaciar en la zona correspondiente a la calle Benalcázar. La planta superior presentaba organización de balcones con repisas de canecillos de madera y ladrillo cerámico moldeado en su fachada a Olmedo y ventanas con rejas sencillas ancladas en los cercos de huecos en la fachada a



Casa de Benalcázar. Acceso sobre la calle Olmedo



Casa de Benalcázar antes de la intervención. Esquina de las calles Benalcázar y Olmedo

Benalcázar. La cubierta de madera, sencilla y renovada en el siglo pasado, [se exhibe] con fuerte alero de entablado pintado horizontal al modo usual quiteño y también de la misma fecha.

Esta crujía, que se abre al patio interior de carácter hispánico con galerías de desigual anchura y apoyos de columnas de piedra en la planta baja y de madera en la alta, responde por sus características constructivas a obra del siglo XVI, presentando zócalo exterior de piedra en la fachada de Benalcázar con siglas o marcas de canteros en sus sillares. La construcción es pobre, dominando el tapial y las mamposterías de baja calidad con fábrica de ladrillos gruesos, menos abundantes; cargaderos de huecos siempre con vigas de madera a tope; forjados de

madera y pavimentos de cerámica, conservándose varias piezas romboidales y cuadradas.

2.º Una crujía pequeña interior, con dos plantas, cerrando el tercer lado del patio, con niveles de piso más altos que la organización antes citada por elevación de la planta baja sobre el zócalo que se acusa en las columnas de la galería del patio –muy estrecha en esta zona–, cuyas bases ya apoyan sobre dicho zócalo. En la iniciación de esta crujía, se hallaba la escalera bien relacionada con el zaguán y con los peldaños para salvar el zócalo citado. La construcción de esta parte del edificio es de muros de 50 centímetros, en ladrillo macizo de gran tamaño, como es usual en Quito, y de buena ejecución en los arcos que sistemáticamente constituyen los huecos de



Convivencia de estilos arquitectónicos en el interior de la Casa de Benalcázar antes de la intervención



Casa de Benalcázar a principios de la década del '60

paso que relacionan las tres estancias de la planta baja. Esta estructura podría fecharse en la segunda mitad del siglo XVII.

3.º Un conjunto de edificación al fondo del patio (que nunca tuvo galería por ese lado) constituida por añadidos y reformas del siglo pasado y del actual, apoyados en restos de estructuras del siglo XVII, pero todo ello sin conexión arquitectónica con la organización característica de nuestra arquitectura colonial que muestran los elementos antes citados. También, a estos modernos añadidos corresponden las carpinterías de la galería alta del patio que había perdido la antigua, así como los artesonados de viguería vista de pisos.

Proyecto de remodelación

Dada la importancia histórica del solar y el valor emocional de las estructuras coloniales conservadas en él, fue difícil al principio fijar un criterio claro que desde el primer momento fuese guion de la labor a realizar. En este aspecto –como en muchos otros del proceso de la obra– ha sido colaboración esencial la orientación, conocimiento del problema y sensibilidad excepcional del Embajador de España en Quito, el excelentísimo señor Conde de Urquijo, verdadero apasionado promotor de la remodelación realizada por la feliz conjunción de deseos de la Municipalidad de Quito, el Instituto de Cultura Hispánica y la Embajada de España.



Calle Benalcázar. La histórica casa antes de la intervención

Pronto llegamos a la conclusión de que la Casa de Benalcázar, dadas las realidades conservadas, no podía ser el resultado de una restauración simplemente «científica»; tendría que ser, eso sí, la devota conservación, con el mayor rigor técnico, de cuanto existía en la casa española edificada en el solar del Conquistador, pero además tenía que ser **organismo vivo**, permanente prueba de amor y unión cultural del pueblo quiteño con la Madre Patria. No se trata pues, de una «restauración», ni menos de una «reconstrucción», aunque de todo tenga su parte; es esencialmente una «remodelación» en la que todo lo aportado –siempre fiel al espíritu de la arquitectura española del siglo XVI al XVIII– persigue cumplir el fin espiritual que queda expresado.

Por ello, la falta de todo elemento aprovechable en el fondo del patio, donde además aparecía una medianera de casa de tres plantas de altura, nos ha llevado a la creación de una «corrala» en su más sencilla expresión, elemento armónico con la bella proporción del patio y con el tratamiento general de las estructuras vistas de madera. Este escenario dará así motivo a manifestaciones artísticas y culturales españolas que mantendrán contacto con la ciudad.

La presencia de este nuevo elemento de tan entrañable tradición acusa aún más el carácter del patio como eje y centro del programa de utilización del edificio, que reúne, dentro de su pequeña escala, los factores esenciales para la fusión permanente de las relaciones culturales y



Interior estilo republicano de la Casa de Benalcázar antes de la restauración

humanas del Ecuador y España. Así, en la planta baja se aloja un importante archivo y biblioteca de uso público con exposición y difusión del libro español, un **Museo de Arte Colonial** con el simbólico Oratorio presidido por una hermosa «Virgen de Quito», del escultor Legarda, todo ello ofrenda del conde de Urquijo, y la propia «corrala» con sus pequeños servicios y dependencias. En la planta alta, la crujía a la calle Benalcázar la ocupa un salón de actos y conferencias con entrada directa desde la calle y un local también independiente para exhibición y venta de artesanía española. En el chaflán del edificio, queda un despacho para el Embajador de España, relacionado con el salón de actos y con una pequeña sala de juntas, ya en la fachada a Olmedo, donde se sitúa un departamento de huéspedes ilustres con dos habitaciones separadas por vestíbulo abierto a la galería alta del patio, que relaciona todos los locales de la planta, y con salida al balcón sobre la entrada principal. La crujía interior, abierta también sobre sobre la galería del patio y a nivel tres peldaños superior, se destina a oficinas de Cultura Hispánica con sus servicios y pequeño archivo. Por último, ha sido proyectada sobre la «corrala», con acceso desde la galería del patio, una balconada de madera con objeto de cerrar la composición del fondo del patio y alojar la vivienda de la persona encargada de vigilar y conservar el edificio.

La actual «casa de Benalcázar»

Iniciados los estudios en el verano de 1966 para fijar ideas y programas, como queda señalado, y realizado el previo viaje de estudio y toma de datos y planos, quedó terminado el proyecto en diciembre del mismo año, encargándose de la construcción la empresa quiteña «Larrea-Vela-Chiriboga», cuya entusiasta colaboración, calidad técnica y verdadero cariño por lograr una obra de restauración, fuera de sus normales actividades, hay especialmente que destacar aquí. A la vez, se debe rendir el justo tributo de agradecimiento y felicitación al gran arquitecto don Andrés Chiriboga, director de la ejecución

de la obra, y también a los magníficos artesanos y obreros quiteños –inteligentes y sufridos indios, en su mayoría–, dirigidos por su excelente encargado Sigcha, que han hecho posible un resultado que nada tiene que envidiar la calidad de una obra de restauración española.

La obra, en sus estructuras fundamentales, quedaba terminada un año después de firmarse los planos e inaugurada solemnemente el 5 de diciembre de 1967, fecha conmemorativa de la fundación de la ciudad de Quito.

La actual «Casa de Benalcázar» es un austero edificio en que ha sido idea firme el conservar la verdad y pureza de los materiales antiguos y aportados, sin pinturas, decoraciones ni limitaciones, como eran las casas de los hidalgos labradores de la Mancha de las lomas de Úbeda y Baeza, de la noble Extremadura; una casa como quizá le hubiera gustado tener a don Sebastián de Benalcázar en su lejana y añorada España. Puede decirse que sólo cuatro materiales imponen su presencia al espectador: la madera de caoba y nogal de los bosques ecuatorianos, la pureza de la cal en contraste con la nobleza de la piedra y el barro transformado en baldosa cerámica manual, en ladrillo visto o en las grandes tejas de la cubierta.

De madera son todas las estructuras vistas de cubiertas, forjados, balconadas y paramentos de la planta alta y escenario de la «corrala» montado sobre la cámara de resonancia. De cal son todos los paramentos interiores y exteriores de la casa, a excepción de los zócalos de sillería. De piedra son las columnas del patio, conservadas y restauradas; las dos interesantes portadas del edificio, procedentes de la antigua «Casa de la Inquisición» y donadas por el ayuntamiento de Quito para enriquecer la obra; los zócalos exteriores y el paramento del zaguán y el patio, en el que unen a las losas cuadradas, las juntas rellenas de huesos, sistema de gran tradición colonial también utilizado en España.



Casa de Benalcázar. Estado final. Vista nocturna



El Embajador de España Don Ignacio de Urquijo y Olano, (cuarto de izquierda a derecha), durante el acto de firma de entrega recepción de la 'Casa de Benalcázar' en el Municipio de Quito. Año 1967

De ladrillo cerámico antiguo son los arcos que se conservan en la crujía del siglo XVII y de baldosa cerámica manual, reproduciendo los tipos conservados, los pavimentos de la galería alta del patio, biblioteca-archivo, museo y otros varios locales. Fuera de estos materiales sólo cabe anotar la presencia del hierro forjado en rejas y [en el] barandal de la escalera. En estructuras ocultas de consolidación de muros, atados en zuncho y forjados con cargas importantes, se ha utilizado el hormigón armado y las fábricas de ladrillo. Y no queremos añadir nada más a esta memoria, ya excesiva, porque los planos y fotografías que la acompañan son más expresivos que cualquier descripción.

Conclusiones

Luego de que se llevó a cabo su rehabilitación, esta propiedad fue vivienda del que fuera el mentalizador de su puesta en valor durante los años sesenta: el **Conde de Urquijo**, quién fue embajador de España desde 1958 hasta 1970. Por último, este inmueble también fue sede del **Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica**. Así, la actual Casa de Benalcázar no solo es un sitio de interés histórico por haber sido la residencia del fundador de la ciudad de Quito, sino que, además, ha sido durante las últimas décadas una referencia de España en Quito.



Iglesia de La Compañía, Antigua Universidad y Torre de la Catedral de Quito

EL PLAN MAESTRO PARA LAS ÁREAS HISTÓRICAS DE QUITO



Centro Histórico de Quito, Iglesia del Sagrario. Detalle de fachada



Casa contigua a la Iglesia del Sagrario. Quito

Marco institucional

A partir de las acciones propias emprendidas por el Banco Central del Ecuador sobre el patrimonio material e inmaterial de Quito, entre los años 1977 y 1985, y con el apoyo internacional recibido a través de la declaratoria de la Unesco en el año 1978, la respuesta ecuatoriana en el ámbito político y legal hacia la preservación del patrimonio cultural no se hace esperar. Esta se evidencia en la toma de conciencia de las autoridades de Ecuador sobre la necesidad de dotar de nuevos mecanismos e instrumentos de gestión que promuevan y dinamicen la preservación del patrimonio cultural en el país.

En este escenario, y a raíz del sismo de 1987, nace la **Ley del Fondo de Salvamento para el Patrimonio Cultural**. Los recursos asignados en sus inicios fueron del 3 % en el

precio de las entradas de espectáculos públicos en Quito, y el 10 % del presupuesto inicial del Fondo Nacional de Emergencias (Fonem). Este hecho marcó un hito para la recuperación patrimonial en Ecuador y en la región. Así, la legislación que estuvo vigente por algo más de dos décadas para todo el territorio ecuatoriano consistió, a partir de junio de 1990, en dotar a este organismo —que dependía de los gobiernos municipales— de un porcentaje del 6 % del impuesto a la renta para dedicarlo a la recuperación del patrimonio cultural en las diferentes ciudades del país y especialmente en Quito.

A partir de estos hechos, la concientización de los distintos actores ecuatorianos, y principalmente de sus autoridades, para la recuperación y puesta en valor de su patrimonio cultural acogió acciones como las propuestas de la **Cooperación Española** que ya se habían puesto en



Acceso al Museo de San Francisco de Quito

marcha pocos años atrás (desde el año 1983 en la iglesia de San Francisco), pero que configuraban una infraestructura activa dedicada al tema. Por ese entonces, la decidida acción de los Gobiernos del Ecuador y de España, mediante la firma de un convenio de cooperación entre el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), permitió aunar esfuerzos, experiencias transitadas y conocimientos adquiridos que facilitaron la elaboración conjunta de metodologías de intervención, preparación de profesionales y ejecución de obras en el campo de la conservación del Patrimonial Cultural Edificado y también de los bienes muebles. Estas acciones permitieron construir un espacio

de aprendizaje formativo conjunto, ecuatoriano-español, con una mirada integral sobre el patrimonio a través de un trabajo interdisciplinario.

En este aspecto, es importante destacar la positiva acción realizada por la **Cooperación Española** durante este tiempo a través del Convenio Ecuador-España, que impulsó la **Sociedad Estatal Quinto Centenario del Descubrimiento de América**, con motivo de dicha celebración en el año 1992. Más adelante, con la creación del Programa de Preservación del Patrimonio Cultural y su incorporación a la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), las actuaciones generadas en ciudades como Quito y

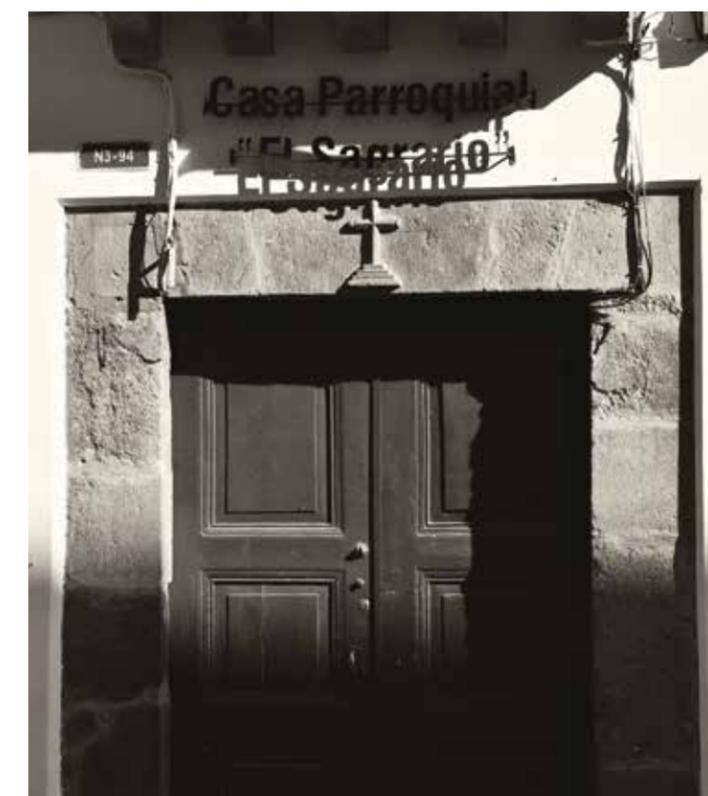
Cuenca fueron esenciales y de un gran impacto generador de sinergias. Otro elemento importante que apuntaló la acción nacional, en relación con la toma de conciencia de la necesidad de recuperación del patrimonio cultural por esos años, fue la instalación de la sede permanente de la Unesco en la ciudad de Quito, en el año 1983.

Marco programático

Revitalización de centros históricos: Plan Maestro de Rehabilitación Integral para las Zonas Históricas de Quito

La Alcaldía Municipal de los años 1988-1992 planteó tres principios fundamentales en su propuesta de desarrollo para el Distrito Metropolitano de Quito que fue anunciada en su plan de gobierno **Profundizar la Democracia, Promover la Descentralización y Motivar la Participación Ciudadana**. Con la idea de disminuir la segregación urbana y territorial y promover la eficiente gobernabilidad en las distintas áreas de su territorio, en esta propuesta se destacó la acción sobre el Centro Histórico de Quito, por su importancia en términos sociales y culturales, sin exclusión de otros lugares de interés histórico inmersos en el área del Distrito Metropolitano. La propuesta se planteó como una respuesta al interés local, nacional e internacional de esos años, suscitada por la problemática que significaba la integración de las áreas históricas en los grandes centros urbanos. En tal virtud, este planteamiento se convirtió en un tema de permanente debate y discusión dentro de las políticas de la época en la región.

Sobre esta realidad, nace en el año 1989 un trabajo conjunto entre la **Cooperación Española** y el Municipio de Quito, a través de su Programa de Preservación de Patrimonio Cultural, y que se prolonga hasta el año 1991. La decisión de las partes hace posible la idea de trabajar en forma conjunta en un plan de acción para el Centro Histórico de Quito. Fue así como se comenzó a trabajar en el **PLAN MAESTRO DE REHABILITACIÓN INTEGRAL PARA LAS ZONAS HISTÓRICAS DE QUITO**.



Casa Parroquial "El Sagrario". Quito

El plan fue planteado y desarrollado en tres fases: **Prediagnóstico, Diagnóstico y Propuesta**.

El estudio previo y la propuesta final fueron ideados como un instrumento de planificación integral, dinámico y participativo, que buscaba devolver a las zonas históricas su unidad y equilibrio, tanto en los aspectos socioeconómico y cultural como en el funcionamiento y calidad urbana. El objetivo central de este plan maestro era proponer una política general de rehabilitación para las zonas históricas de Quito y estructurar un conjunto de propuestas operativas que apuntaran a la superación de los aspectos más acuciantes de la problemática socio urbana.

Con este objetivo, uno de los trabajos que se propusieron fue realizar una investigación sistemática de aspectos sociales,



Monumento a la Independencia. Plaza Grande. Quito



Centro Histórico de Quito. Fachada de la Iglesia del Sagrario



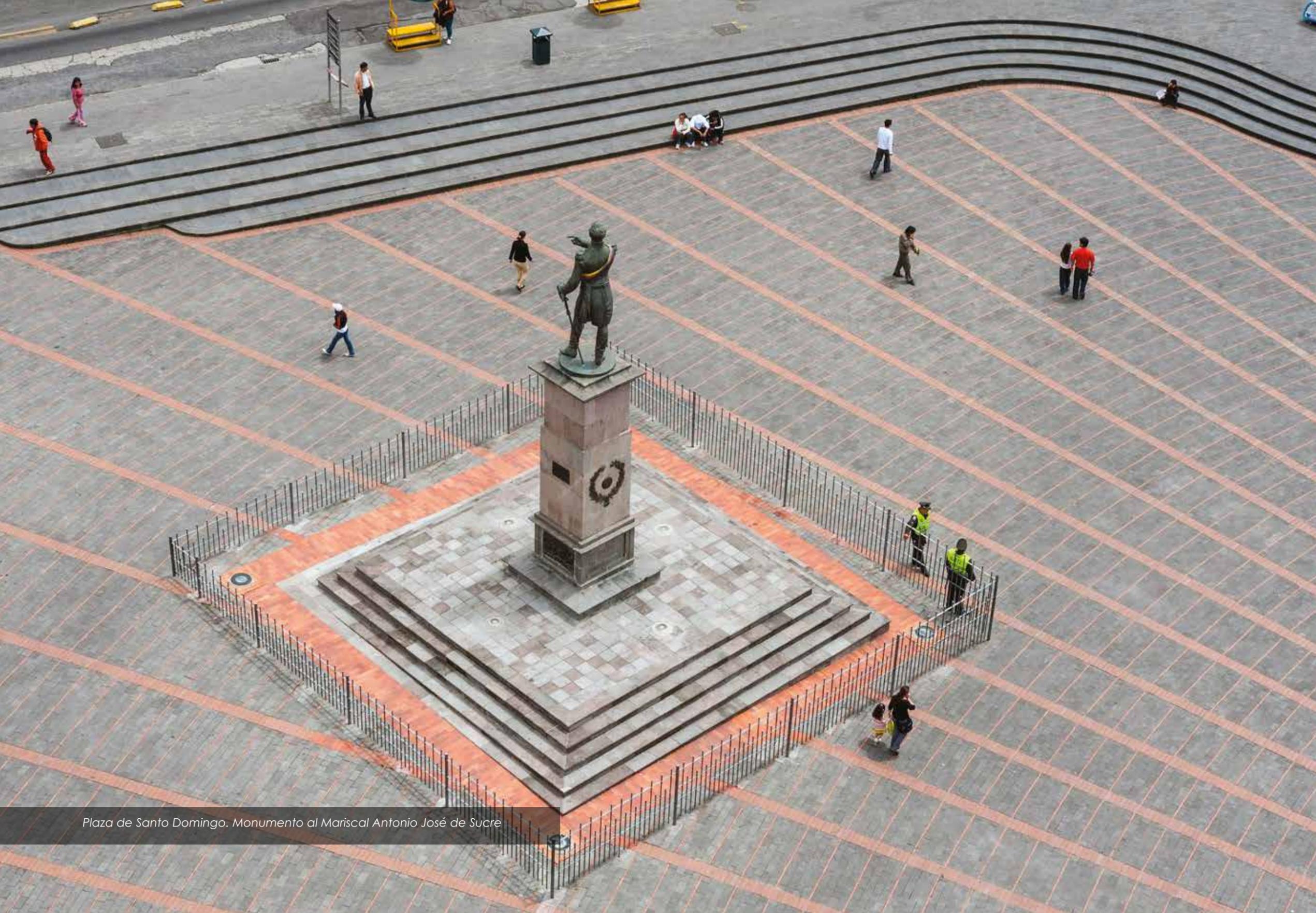
Torre campanario de la Catedral de Quito sobre la calle García Moreno

culturales, arquitectónicos y urbanos, que proporcionaran los insumos requeridos para un conocimiento amplio y objetivo del funcionamiento de las áreas históricas de Quito.

Sin duda el **Plan Maestro de Rehabilitación Integral para las Zonas Históricas de Quito** marca un hito en la planificación para el centro histórico de la ciudad capital. Se trata de un instrumento que se mantiene vigente hasta ahora y se ha constituido en un instrumento fundamental para la planificación de la ciudad y para la determinación de las acciones que más adelante continuaron en la construcción de la política pública.

Además, el plan aportó un punto de partida, que sin duda influyó en el entusiasmo y la voluntad política de las nuevas autoridades locales, quienes, a partir de este trabajo, han tenido siempre en cuenta un enfoque del Centro Histórico de Quito con base en los enunciados y las propuestas que arrojó el plan maestro y que, a lo largo de las siguientes administraciones municipales, ha venido reafirmandose. Es decir, el plan maestro para las áreas históricas de Quito se convirtió en un punto de partida válido en el campo formativo y en la gestión de la conservación del patrimonio cultural edificado de la ciudad histórica, influyendo de forma decidida en los profesionales y técnicos del quehacer de la preservación del patrimonio cultural local.

Su puesta en marcha significó un instrumento fundamental para los componentes mencionados anteriormente y ha permitido que hoy disfrutemos en Quito de un centro histórico vivo, tenido muy en cuenta tanto por sus gobernantes como por la comunidad en general. Además, este espacio se constituyó en un referente en la región para todos los profesionales y ciudades que abordaron esta problemática.



Plaza de Santo Domingo. Monumento al Mariscal Antonio José de Sucre

REHABILITACIÓN INTEGRAL DE LA PLAZA DE SANTO DOMINGO



Plaza de Santo Domingo, Casa de García Moreno y Monumento al Mariscal Antonio José de Sucre

Intervenciones en el Centro Histórico de Quito

La plaza de Santo Domingo se ubica delante del convento e iglesia del mismo nombre en el Centro Histórico de Quito. El conjunto de convento, iglesia y capillas se encuentra en la calle Flores, frente a la *plaza de Santo Domingo*, llamada así por la referida iglesia que la precede.

Este se trata de un proyecto de revitalización en el sector, que se realizó conjuntamente con el Fondo de Salvamento (FONSAL), dependiente del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito. Significó la realización de una obra en uno de los sectores más problemáticos en cuanto a tráfico vehicular en el Centro Histórico de Quito de los años noventa. Se decidió llevar a cabo este trabajo como consecuencia directa de las directrices del plan maestro que, entre sus conclusiones y propuestas, planteaba la intervención en lugares de especial interés que dinamizaran la imagen y el funcionamiento del espacio público en las áreas históricas de Quito, de acuerdo con los nuevos tiempos. La plaza de Santo Domingo, desde sus inicios, significó la gran plaza de acceso sur oriental que tenía la ciudad desde la calle Maldonado. Desempeñó funciones de mercado popular y acceso sur en una ciudad pequeña, pero, para 1990, la plaza de Santo Domingo se había convertido en un nudo de circulación vehicular muy desfasado en cuanto a su diseño para los desafíos de la nueva época, con escasa consonancia con las necesidades peatonales y vehiculares de entonces. El proyecto de intervención en un lugar tan especial significó tratar de mitigar, en parte, el caos vehicular de la zona, tratando de privilegiar el espacio público para los ciudadanos, al recuperar un espacio que estaba al servicio del transporte.

En primer lugar, este espacio se encuentra frente a un conjunto monumental de excepcionales características y belleza que tiene mucho que ver con el nacimiento de la ciudad misma, pues la plaza de Santo Domingo fue —junto con la plaza de San Francisco y la Plaza Grande— una de las tres grandes plazas que articulaban el Centro Histórico de Quito. Por esta razón, su rehabilitación se convirtió en un

importante desafío que intentaba recuperarla y devolverla al ciudadano para su disfrute y protagonismo en la zona.

El nuevo diseño de este sitio contempló no solo lo concerniente a la plaza en sí misma, sino que el proyecto se abordó de manera integral en el espacio, entendiendo como límite de este a las edificaciones privadas que se encontraban ubicadas a su alrededor. Esto es, se contempló el espacio público en su integralidad y además se propuso un estudio arqueológico en el área de la plaza. Además, el plan se ocupó de reordenar las aceras y escalinatas de todo el espacio contemplado como algo integral. Para ello, se proyectó una plaza despojada de elementos decorativos, donde el protagonista sería el peatón-usuario —no el vehículo, como hasta entonces— y se contempló como único elemento decorativo del espacio el desplazamiento del monumento a Juan José de Sucre.

Para la realización material de la obra, se llamó a un concurso de anteproyectos del que fue Ganador el equipo conducido por el Arq. Hernán Burbano. La obra, en sí misma, se la licitó desde el propio Fondo de Salvamento. Su ejecución concluyó en el año 1994.

En este proyecto, además de generar un espacio para la apropiación ciudadana, se trasplantaron algunas de las palmeras de su lugar de origen, lo cual produjo una concentración de estas plantas por detrás de la estatua del mariscal Antonio José de Sucre. Sin embargo, más tarde y por pedido de la población del centro histórico, fue trasladada al centro de la plaza, como antiguamente estaba ubicada.

LA PLAZA DE SANTO DOMINGO³

Evelia Peralta, arquitecta

En las tres últimas décadas, la economía ecuatoriana se vio dinamizada a una velocidad no registrada en su historia anterior; aquel impulso, más bien desorganizado, cambió radicalmente la estructura, la dinámica y la cotidianidad misma de las ciudades del país.

El crecimiento físico acelerado e incontrolado de la ciudad de Quito ha desbordado la capacidad de gestión del Municipio y de las entidades estatales. La migración del campo a ciudades secundarias, y de estas a Quito, es muy elevada, lo que deteriora progresivamente el nivel de vida de la población. A pesar de los cambios físicos y de actividades urbanas, el Centro Histórico se mantiene como eje de atracción y sus funciones preponderantemente administrativas, educativas y comerciales generan una enorme vitalidad callejera.

Las edificaciones que aún subsisten para uso residencial se han subdividido, albergando, en condiciones de hacinamiento, falta de infraestructura y servicios, a una creciente población de la cual el 80 % tiene ingresos menores a los 40 US\$ mensuales.

De otro lado y por la conformación geográfica de Quito, el Centro Histórico es un nudo de tránsito de muy compleja racionalización: el 90 % de las líneas de transporte masivo lo atraviesan.

Se evidencia también la escasez de espacios verdes y áreas recreativas; todo esto ocasiona una grave pérdida de conciencia del valor del Centro Histórico, así como de su cultura y tradiciones. Estos factores, entre otros, han hecho que las edificaciones, los espacios públicos, el

medioambiente, el paisaje y, principalmente, la calidad de vida en el Centro Histórico se encuentren altamente deteriorados.

La toma de conciencia de las autoridades municipales del valor del Centro Histórico de Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad condujo a la decisión política de planificar su desarrollo y realizar acciones emergentes. Es así que la Dirección de Planificación del I. M. Q. (Ilustre Municipio de Quito,) al enfrentar la elaboración del Plan Maestro del C. H. Q., estableció la necesidad de ejecutar acciones integrales de desarrollo social y rehabilitación física, elaborando programas y proyectos dirigidos a actuar sobre fragmentos del tejido social-urbano.

De este tipo son las intervenciones en el barrio de La Tola y en la Av. 24 de Mayo. Por su parte, el Plan Piloto de Rehabilitación de la Plaza de Santo Domingo y su entorno, que involucra al barrio de la Loma Grande, constituye una tercera propuesta dirigida a llevar adelante las políticas integrales del Plan Maestro.

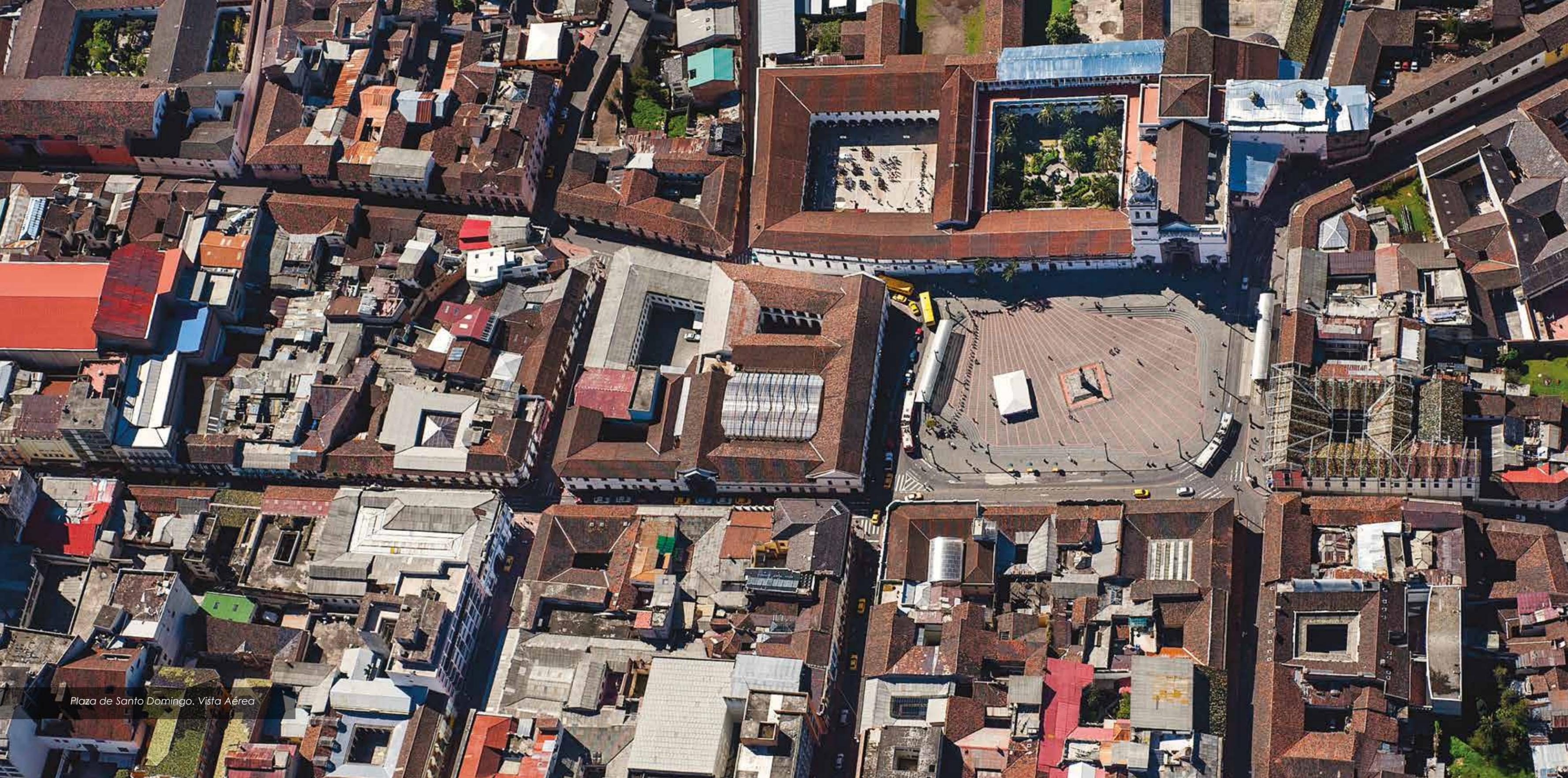
Santo Domingo

Santo Domingo, junto con la Plaza Grande y San Francisco, conforman los tres espacios públicos principales que estructuran la ciudad colonial. A partir del siglo XVI, es la puerta de entrada a Quito desde el sur y al barrio La Loma, a través del arco de Santo Domingo. Además, desde esa época se constituye en un referente comercial, cultural, de encuentro y de distribución. Es asimismo un bien patrimonial que, junto a su entorno, el barrio de La Loma, la calle de La Ronda, posee un profundo valor cultural, histórico y estético y concentra actividades educativas, residenciales, comerciales, hoteleras y turísticas. Con el tiempo, Santo Domingo ha dejado de ser una plaza, convirtiéndose en un nudo de tránsito con una excesiva circulación vehicular que contamina el ambiente



Plaza de Santo Domingo. Avenida Pedro Vicente Maldonado. A la izquierda el Convento de Santo Domingo

³ Evelia Peralta, "Plaza de Santo Domingo", Revista Trama, Quito, junio de 1991.



Plaza de Santo Domingo. Vista Aérea

y deteriora las edificaciones, por lo que el entorno ha perdido su único espacio comunitario. En general, el sector carece de equipamiento urbano, infraestructura y servicios adecuados. La plaza es un centro de actividades informales de una población empobrecida y situada en la marginalidad social.

Propietarios, residentes y usuarios tienen escasas posibilidades para conservar y rehabilitar sus viviendas y establecimientos, con graves efectos en la calidad del ambiente y de la vida. Ante esta realidad, la intervención municipal desarrollará programas que resuelvan el problema de la circulación vehicular y la falta de equipamiento e infraestructura, apoyará la rehabilitación de sus edificios, el mejoramiento de servicios turísticos, brindará espacios de desarrollo comunitario e integrará el problema social a través de **programas de capacitación y empleo**, de fortalecimiento barrial, comercialización y asistencia social. Además, investigará el patrimonio arqueológico y desarrollará programas de concientización, educación ambiental y turística, procurando equilibrar la conservación y el desarrollo, y buscar consenso entre los diferentes intereses de habitantes y usuarios.

Conclusión

Estos y otros proyectos que la Dirección de Planificación del I. M. Q. está promoviendo responden a una política general en la que los problemas urbanos incluyen aspectos ambientales, sociales, políticos, económicos y culturales. La intervención municipal, en consecuencia, es asumida de modo multilateral integrando proyectos y programas específicos para obtener no únicamente cambios físicos o de infraestructura, sino fundamentalmente una mejor calidad de vida.

Para conseguir estos objetivos el Municipio ha formulado una metodología de coordinación con entidades estatales y privadas para poder ejecutar las soluciones que están

fuera de su ámbito de acción. A la vez, la población es informada, consultada e invitada a participar en los programas y proyectos implementados en el Plan General y en el Plan Piloto, buscando que cada ciudadano se transforme en el mejor garante de la continuidad de los proyectos y la política municipal. Los proyectos de Santo Domingo y su entorno, la Av. 24 de Mayo y La Tola, se convertirán en tres ejes de irradiación y desarrollo para todo el Centro Histórico de Quito. [...]

[...] Los criterios básicos están definidos en un marco mayor, la planificación del Distrito Metropolitano de Quito y un subsistema de este, el **Plan Maestro de Rehabilitación Integral de las Áreas Históricas de Quito**. En la fase de pre-diagnóstico del proceso de planificación de las áreas históricas, entre las que se encuentra el casco central denominado comúnmente Centro Histórico de Quito, y en consonancia con la decisión de promover acciones a corto, mediano y largo plazo que actúen sobre el estado de deterioro existente, fueron definidas líneas de acción prioritarias y obras emergentes. La plaza de Santo Domingo y su entorno, que incluye a La Ronda, fueron consideradas como zonas de alto valor histórico, urbano y arquitectónico que por su estado de agudo deterioro requería una acción prioritaria.

El instrumento elaborado para guiar las intervenciones en la plaza y su entorno es el **Plan Piloto de rehabilitación de la Plaza de Santo Domingo** (incluye 'La Ronda' y la 'Loma Grande'). Contiene un conjunto de programas que le dan un carácter integral y contemplan la preservación y conservación del patrimonio arquitectónico; la rehabilitación del espacio plaza y su entorno inmediato; la valorización del espacio urbano y la redefinición de sus funciones; la racionalización de la circulación y el transporte; la rehabilitación de la infraestructura turística; la protección del medioambiente; la rehabilitación de los espacios barriales; el fortalecimiento barrial y

la rehabilitación edilicia de la vivienda a través de la asesoría técnica y la gestión del crédito, del equipamiento y el desarrollo social. Con ello, el plan involucra acciones de rehabilitación física y desarrollo social, planificación técnica y participación comunitaria, basándose en la coordinación interinstitucional y comunitaria para su materialización. Se apoya, a la vez, en el equilibrio entre el desarrollo del turismo y el fortalecimiento de los valores culturales propios. La definición de los límites de la actuación del plan se basó en la consideración de la pertenencia de la plaza y su entorno a la trama urbana como parte de un sistema de espacios públicos. A la vez, la plaza, por consideraciones histórico-sociales y espaciales, no podría ser tratada sin tener en cuenta su estrecha relación con el barrio de la Loma Grande, enlazados ambos, plaza y barrio, a través del arco de Santo Domingo. [...]

La propuesta del plan piloto (plaza de santo domingo)

[...] La calle Rocafuerte, de circulación vehicular y peatonal, es un eje articulador de espacios y actividades de índole colectiva; es la de más intenso movimiento y posee aún testimonios de la importancia de las obras arquitectónicas que fueron abriendo caminos en el proceso de su urbanización. Conecta con la plaza de Santo Domingo, que es el espacio próximo más significativo. Constituye, desde el barrio y trasponiendo el arco de Santo Domingo, su puerta de entrada y un lugar de encuentro de gran vitalidad compartido con una amplísima gama de usuarios. Este carácter de la plaza de puerta de entrada y lugar de encuentro social, cultural e histórico fue uno de los parámetros que el Municipio de Quito fijó para su diseño, con motivo del concurso nacional llamado a ese efecto. El proyecto ganador, perteneciente al Arq. Alfredo Román, establece un equilibrio entre los monumentos religiosos y civiles más representativos que contiene: el convento y la iglesia de Santo Domingo, el colegio de los Sagrados Corazones y el monumento a Sucre, a la vez que

los valoriza por su ubicación, el tratamiento de niveles, y el tratamiento radical de la superficie del piso de la plaza. El proyecto se inscribe en la propuesta de circulación y transporte para el Centro Histórico, la que permite, al racionalizar el sistema, la recuperación del espacio-plaza para el peatón, sin eliminar la circulación vehicular.

El mobiliario urbano incluye bancas, luminarias, señalización y rotulación, estructuras modulares desmontables, paradas de buses, puestos de información y servicios higiénicos. El diseño del todo y sus partes responde a premisas de ratificar el carácter contemporáneo de la intervención.



RESTAURACIÓN
Y PUESTA EN
VALOR DEL
CONVENTO E
IGLESIA DE
SAN FRANCISCO
DE QUITO

CONVENTO E IGLESIA DE SAN FRANCISCO DE QUITO: ENTRE EL MANIERISMO Y EL MUDÉJAR

Ramón Gutiérrez, arquitecto

El experto Ramón Gutiérrez se refiere en estos términos al trabajo de restauración realizado durante los años 1983-1993 en el convento de San Francisco⁴:

El convento de San Francisco de Quito es sin duda una de las obras emblemáticas de la arquitectura hispanoamericana. Por ello, fue tempranamente elegido como sede de un ambicioso proyecto de recuperación patrimonial con el apoyo de la Cooperación Española. Por su carácter pionero en la capacitación de los artesanos indígenas en Sudamérica, bajo la dirección de fray Jodoco Rique, se trata de un punto de referencia crucial para el proceso de transculturación en la arquitectura y en las artes. También encarna el punto de confluencia y síntesis de las diversas manifestaciones culturales y técnicas que habían desarrollado los españoles en el momento de la conquista. San Francisco integra el pensamiento manierista de los tratadistas europeos, como **Sebastián Serlio** o **Vignola** y, a la vez, la sutileza de los artesanos mudéjares de la carpintería de blanco.

El Libro de Serlio, que perteneciera a Sebastián Dávila (1578-1585), maestro mayor de obras de Quito, testimonia en sus páginas y dibujos la confluencia de estos saberes que se incorporan articuladamente en un proceso de síntesis perfecta. La necesidad hace que, en Quito, el cantero español sea también un carpintero de lacerías, mostrando la integración de los oficios. Esta condición, que para algunos historiadores del arte es

anacrónica, es para nosotros la muestra de la perfecta sincronía con el proceso de integración cultural que se daba en América. De ese tratado de Serlio, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Bogotá, surgieron no solamente las columnas zunchadas de las fachadas del templo sino también la magnífica escalinata de su atrio: un diseño de bramante de escalera cóncava-convexa que nunca se realizó en Europa y que, sin embargo, se habría de construir en América.

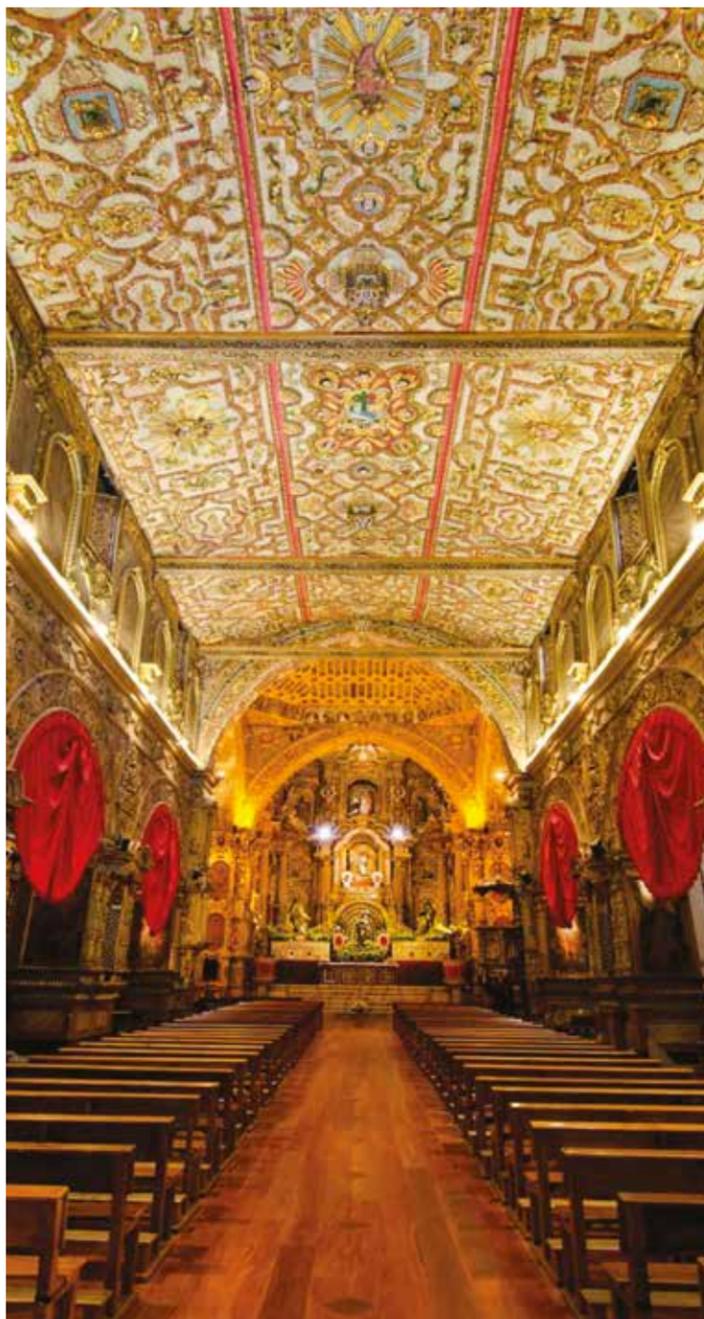
Ese proceso de integración de las formas y las técnicas se proyecta en el conjunto franciscano a través del tiempo, actuando, a la vez, como una avanzada en las iniciativas tecnológicas, como bien lo demuestran en el siglo XVIII las bóvedas de la capilla de Cantuña. Si el interior de San Francisco no muestra la unidad espacial que caracteriza al templo de la Compañía de Jesús, ello se debe en parte a la necesidad que hubo en el siglo XVIII de renovar el artesanado de la nave principal. En cambio, es evidente que la ubicación escénica de la fachada del templo franciscano de Quito no tiene parangón, por su majestuosidad, con ninguna obra religiosa de la América del Sur.

Uno de los temas claves del carácter patrimonial de San Francisco es el impacto de presencia urbana que se genera en su entorno. Ello se debe no solamente a la enorme dimensión del convento con sus claustros sino a su antiguo atrio-cementerio, que permite resolver dos niveles topográficos, y a la notable plaza, que le sirve de escenario al despliegue de sus iglesias y a la portería del convento. La vitalidad del Centro Histórico de Quito está directamente relacionada con las actividades que se concentran en el entorno de la plaza de San Francisco, un complemento próximo y espectacular de la Plaza Mayor, donde se localizan la catedral y el palacio de Gobierno.



Fray Jodoco Rique bautizando a indígenas. Detalle de pintura

4 Ramón, Gutiérrez, Quito: el gran convento de San Francisco, Madrid, Ediciones El Viso, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, AECl, 2003, pp. 13-15.



Iglesia de San Francisco de Quito. Nave Central engalanada para una festividad

En la arquitectura del siglo XVI y XVII, podemos verificar en general, tanto en las parroquias de indios como de españoles, la adopción de la tipología de la iglesia de nave única con capilla mayor separada por arco apuntado, cubierta de madera con sistema de par y nudillo y, con frecuencia, armadura de lacería autónoma en el presbiterio. Esto señala un programa que tiene las ventajas de su facilidad de construcción, su capacidad funcional y su fácil aprehensión. Este modelo, que se aplica en los templos desde la Nueva Granada a las estribaciones bolivianas del Virreinato del Perú, respondió a la fragmentación de los espacios que encontramos en San Francisco de Quito, donde la autonomía de las techumbres de las naves, del crucero y del presbiterio está claramente acusada. La carpintería de raíz mudéjar se proyectará también a los alfarjes de los claustros conventuales o residencias civiles, pues aún en el siglo XVIII vemos renovarse antiguas estructuras con los mismos procesos constructivos. Esta reposición se debe a la destrucción originada por los temblores, pero la carencia de madera conspiró contra un uso más frecuente y persistente del sistema.

El retorno de los artesanos: aprendiendo con la historia

Uno de los temas interesantes que podemos vincular a San Francisco de Quito es la presencia de los talleres artesanales y las escuelas de oficios fundadas por los franciscanos en el siglo XVI. La Cooperación Española tuvo en cuenta esta experiencia y formuló programas similares de carácter pedagógico y aprendizaje para los trabajos de restauración que se llevaron a cabo en el conjunto conventual. Así, pintores, escultores, carpinteros, herreros y canteros, conformaron un conjunto de artesanos adiestrados que superaron en algún momento los dos centenares de trabajadores.

Se ha señalado la confluencia entre las modalidades operativas de los gremios artesanales medievales y



Iglesia de San Francisco. Decorado barroco del artesanado en la Nave Central

las tradiciones islámicas e inclusive prehispanicas en la organización del trabajo. En el Imperio incaico, conocemos las disposiciones tutelares para agrupar parcialidades indígenas según oficios y la vinculación de parentesco y caracterización de diversos grupos étnicos con una especialización laboral. Es, de todos modos, evidente la preocupación inicial de los conquistadores españoles por ordenar las formas de producción, sobre todo en aquellas áreas en donde la propia estructura del Imperio incaico era endeble o inexistente.

Para ello, debemos atender que, en el caso americano, las estructuras gremiales siempre estuvieron vinculadas a asentamientos urbanos y si bien surgen inicialmente del poder político (que mantiene sus mecanismos de control), muy pronto se articularon (a través de las cofradías) a las estructuras de la Iglesia. A pesar de las medidas restrictivas para el paso de artesanos a América

durante el siglo XVI, fue evidente que mediante engaños o encubiertos en otros oficios de acompañamiento fueron muchos los que lograron burlar las disposiciones. Si bien los gremios tendieron a organizar su forma de capacitación y jerarquización interna, los ayuntamientos o cabildos urbanos mantuvieron una cierta función de tutela sobre la producción y el papel de arbitraje en pleitos y mensuras que afectaban a la traza o el loteo urbano.

Aunque el caso de los franciscanos en Quito —y también el de Tlatelolco (México)— fue pionero, el funcionamiento de los gremios de artesanos en locales eclesíasticos y la dinámica actitud de las cofradías señalan ya en el siglo XVI la indudable articulación de estas corporaciones con la vida religiosa. La potenciación que genera el barroco de las actividades lúdicas y festivas introduce a gremios y cofradías en un papel protagonista

en la vida urbana del siglo XVIII. La construcción de los retablos en las ocasiones festivas y la participación en desfiles y procesiones ocupan un preeminente en los desvelos gremiales. Las funciones asistenciales de las hermandades indicarán otra faceta importantísima de la proyección social de los gremios artesanales. A mediados del siglo XVII, funcionaban en San Francisco no menos de cinco cofradías, con sus respectivas capillas y retablos que engalanaban el espacio interior del templo y aportaban a la dinámica vital de su accionar religioso, sobre todo en las fiestas patronales y en la Semana Santa.

En el siglo XVII, funcionaba en la capilla de Cantuña la cofradía de San Lucas que agrupaba a los pintores y escultores. Ello ratifica la presencia de la corporación gremial próxima a las actividades del conjunto franciscano y también explica la ponderada obra del maestro Caspicara en la capilla. Por otra parte, las cofradías también tuvieron un carácter más integrador que los gremios, pues estos últimos solían dividirse según la procedencia étnica. Así, fue frecuente que los gremios de españoles no atendiesen a quienes no tuvieran «limpieza de sangre» o no fuesen «cristianos viejos». Inclusive, las ordenanzas del virrey de Toledo para el Virreinato del Perú disponían aranceles diferenciados para maestros españoles e indígenas.

Los mecanismos de transmisión de conocimientos, desde aquella época inicial de los talleres franciscanos, mantuvieron la cadena de capacitación de aprendices, oficiales y maestros. El aprendizaje para entalladores y escultores era de unos seis años para llegar a oficiales y, luego, se requería una práctica de dos o tres años para la maestría. El pago del aprendizaje lo efectuaba el maestro, generalmente facilitando alojamiento, comida y vestido. En cambio, cuando se trataba de oficiales, aparecía una remuneración económica más precisa. Estos aspectos del contenido de la enseñanza son esenciales, pues en la transmisión pragmática del oficio es donde se asegura la



Retablo de Sta. Lucía. Convento de San Francisco. Primer Claustro

persistencia de los modos de construir y los secretos del arte.

Los maestros tomaban con frecuencia oficiales y aprendices en atención a la evolución de sus propias obras o a los encargos que les llegaban. La oferta era, pues, arbitraria y guiada por el mercado, sin tener el



Museo Fray Pedro Gocial. Convento de San Francisco

gremio otro contralor que el de los justos aranceles y el respeto por los niveles jerárquicos de los maestros. Quedaba, entonces, al gremio el controlar la capacitación y la habilitación profesional mediante «la carta de examen», cuyas pruebas eran definidas de acuerdo con el nivel y con un grado de complejidad adecuado. El gremio fue así, desde el siglo XVII, el mecanismo más eficaz de formación profesional y el engranaje de transmisión de los conocimientos del oficio, asegurando la transferencia de los modos operativos y las técnicas constructivas.

San Francisco de Quito como centro de acción evangelizadora y de organización social

Podemos, en muchas ciudades del Virreinato del Perú, identificar la continuidad de un modelo de programa político y urbano vinculado a las modalidades transferidas para la evangelización y a las formas de

producción comunes en España y América. Creemos que ello permitió ingresar al campo de la producción formal de la arquitectura con el respaldo de esas persistencias estructurales.

Antes, quisiéramos, sin embargo, aclarar que el proceso de transculturación entre España y América no es lineal ni unidireccional. Que los tiempos del centro no son los mismos que los de la periferia y que la realidad receptiva americana modifica muchas de las lecturas hechas desde la atalaya eurocéntrica en la metrópoli. Esto explica la necesidad que tendrán muchos artesanos españoles en desarrollar argumentos de que no habían tenido exigencia de potenciarse en un medio urbano más estructurado y con especialidades acotadas. Veremos así canteros hacer de carpinteros y viceversa, entalladores que abarcan todas las gamas posibles de su oficio y ensambladores que son llamados «profesores de arquitectura», por la



Altar Mayor, artesanado del crucero y acceso a las capillas laterales de la Iglesia de San Francisco de Quito

simple razón de que saben dibujar. De la misma manera, hay artesanos analfabetos que sin embargo dominan maravillosamente su oficio, buenos pintores que no saben siquiera firmar, en fin una realidad social multifacética que testimonia un crisol social, étnico y cultural que va formando una nueva realidad americana.

Por ello, lo mudéjar es una parte de esta transferencia, incorporada ya a las formas de producción hispanas y que es recibida acriticamente, en un comienzo, como parte de las técnicas trasladadas y luego como materia de estudio y evolución, tal como lo demuestra el tratado de fray Andrés San Miguel en México o las innovaciones constructivas introducidas por los carpinteros quiteños. En Perú, Bolivia y Ecuador, lo mudéjar coexiste en el tiempo y en las propias obras con las expresiones del gótico tardío o del Renacimiento, sin intentar calificar por sí mismo el perfil dominante de ellas. Como bien señala el padre san Cristóbal al analizar los ejemplos limeños, hasta las secuencias estilísticas europeas se trastocan en sus tiempos y se manejan libremente códigos formales que las «ortodoxias» peninsulares no se hubieran permitido.

Lo que sin duda seducía en las ciudades de la Península, donde artesanos y maestros de diversa formación hacían estructuras paralelas estilísticamente, en América se superponían en una misma obra. La pluralidad estilística de Quito nos obvia tener que señalar la heterogeneidad de las fuentes y los condicionamientos de los procesos, no solamente por la variación histórica de los elementos culturales sino también por la disponibilidad de materiales y la calidad de las respuestas técnicas frente a los sismos. Insistimos en estos aspectos, pues las cronologías de la región andina americana tienen más que ver con las reposiciones edilicias originadas por los sismos que con los veleidosos vaivenes de los estilos europeos. De aquí que las cronologías presenten los asincronismos que para algunos investigadores son descalificadores de la producción arquitectónica regional.



Hombres labrando la tierra con herramientas americanas. El Sol, como una de las escasas concesiones a la decoración europea en el Sotocoro de San Francisco de Quito

En las persistencias, sin dudas, tienen que ver las lentas formas de trasmisión del conocimiento dentro de un sistema empirista como el de los gremios. La evolución es fruto de las innovaciones locales (creación de la quincha para la construcción, por ejemplo) o de los mecanismos de ensayo-error-corrección (que suelen ser lentos) antes que de la lectura apasionada de los tratados o de la discusión de las teorías arquitectónicas del Viejo Continente.

La incorporación masiva de pintura mural en el siglo XVII y en sus sucesivas adiciones posteriores variaron sustancialmente las calidades de los espacios, en algunos casos enfatizando los aspectos estructurales de las techumbres de madera y en otros alterando sustancialmente su valoración. Así, durante el siglo XVIII, tanto en Ecuador como en Nueva Granada, fue habitual la adición de elementos de madera policromados que irían alterando los paños de los muros y las cubiertas con una decoración superpuesta. Las valoraciones de los espacios fueron de esta manera cambiando, según el gusto y la tendencia barroca, para conmovir los sentidos, como forma central de la persuasión.

San Francisco en el siglo XVII: un punto de referencia para la restauración

La descripción que realiza el padre fray Fernando de Cózar en 1647, probablemente destinada a Gil González Dávila y su Teatro eclesiástico de la primitiva Iglesia de las Indias, sería luego aprovechada en la crónica franciscana del Perú de Córdoba y Salinas. Allí, se nos narra con detalle el estado «de los grandiosos edificios de este convento de Quito». La narración confirma el carácter de cementerio del atrio y deslinda el alcance del barrio, ya que indica que el emperador Carlos V cedió a los indios tierras en extensión de una legua desde el convento hasta el cerro que llamaron de Pichincha. La importancia de la biblioteca conventual, la magnificencia de la sillería del coro y las lacerías mudéjares son ponderadas en esta crónica resaltando los efectos de riqueza y expresividad artística. Los cuatro claustros del convento ocupaban una extensa área urbana y albergaban numerosas funciones, desde enfermerías y boticas hasta zonas destinadas a la enseñanza y huertas de cultivo.

A diferencia de otros conventos franciscanos —como el de Lima— que han sido mutilados por la apertura de avenidas o demoliciones, San Francisco de Quito presentaba, en el momento en que la Cooperación



San Francisco de Quito. Pintura Mural. Galería Alta

Española comenzó a trabajar en él, solamente las huellas y los cambios introducidos por los sucesivos terremotos, particularmente los de los siglos XVIII (año 1755) y XIX (año 1868) y, más recientemente, el de 1987. De todos modos, fue evidente que la tarea de mantenimiento, restauración y, sobre todo, el cubrir una demanda variada de rescate patrimonial de bienes muebles y pintura mural, además de las restauraciones de grandes superficies cubiertas, fue un desafío de gran calibre. Los trabajos, que llevan muchos años, fueron encarados



Convento de San Francisco de Quito. Pintura y escultura del siglo XVIII. Museo Fray Pedro Gocial

con notable fervor por los profesionales que tuvieron sucesivamente a su cargo la Oficina Técnica de la Agencia de Cooperación, por ejemplo, el arquitecto José Ramón Duralde, en sus inicios; o los expertos Rafael Fontes y José Mercé, posteriormente, siempre acompañados por el trabajo del arquitecto ecuatoriano Diego Santander.

San Francisco de Quito y unas reflexiones en torno a la identidad

La importancia del patrimonio cultural radica en la íntima valoración que realizan del él quienes lo registran como parte de su identidad, lo usan y lo disfrutan. Decíamos al comienzo que San Francisco de Quito es una obra emblemática y que la valoramos de esta manera en la medida en que sus manifestaciones trascienden esta relación y la colocan en una posición de gran reconocimiento en las manifestaciones arquitectónicas, artísticas y urbanas del patrimonio continental.

Su recuperación implicaba, por lo tanto, no solamente una perpetuación de estos valores a través de la preservación sino también el reforzamiento de los rasgos de identidad cultural que estas obras tienen para los ecuatorianos, para los habitantes de la región andina y, más aún, para quienes entienden las manifestaciones de nuestros países como un horizonte más extenso en lo patrimonial y en lo artístico. La identidad es un elemento dinámico que las sociedades van construyendo y, por ende, no se trata de un modelo congelado sino de un proceso de afirmación y adaptación permanente. Esto significa reconocer ciertas características intrínsecas de este proceso de afirmación cultural. En este sentido, la recuperación del patrimonio es parte de esta acción contemporánea.

Por un lado, la identidad implica de por sí un sentido de pertenencia, es decir, de referencia compartida. En sociedades múltiples, como las nuestras, donde el



Nave Central de la Iglesia de San Francisco. Vista desde el Altar Mayor hacia el Coro Alto

mestizaje biológico y el cultural constituyen elementos sólidos y enriquecedores, la identidad no podría dejar de ser pluralista, es decir, capaz de ser abarcante y representativa. Esta circunstancia no es contradictoria con un espíritu globalizador, pues las múltiples identidades potencian la identidad continental y, por nuestra propia configuración histórica, mantenemos elementos singulares de nuestra cultura, homogeneizados por idiomas, pensamientos y creencias. Muchos de nosotros nos sentimos identificados con obras como San Francisco, más allá de nuestra proximidad o lejanía geográfica y, a la vez, nos consideramos partícipes de historias compartidas.

La pertenencia y el personalismo son, pues, condiciones internas de la identidad, pero, en la misma medida en que ella se va configurando dinámicamente, es preciso acordarle dos nuevas dimensiones: por una parte, la participación que convierte al sujeto en operador activo de la construcción de la identidad; y por otra, la personalización que transforma al individuo en un ser social que se proyecta a la comunidad.

El rescate realizado por la Cooperación Española, una tarea codo a codo con los profesionales ecuatorianos, retoma una forma de participación dinámica que ayuda a dar mayor vigencia a esta proyección social de la obra patrimonial. La participación es una de las claves esenciales en este proceso de afirmación cultural y social. Es allí donde las múltiples identidades se destilan en proyectos comunes que permiten superar las diferencias y crean nuevas formas de encuentro y acción. La capacitación y formación de artesanos locales que se volcaron al rescate de su patrimonio testifica esta cualidad de una cooperación concebida no meramente como una ayuda económica sino como una tarea compartida.

La identidad tiene así sus claves de comunicación en un patrimonio tangible y no tangible que expresa

la memoria acumulada por las sociedades y que se renueva no solamente en la contemplación de la obra histórica sino en su utilización dinámica del presente. San Francisco de Quito resume, en definitiva, dos aspectos esenciales que fortalecen el íntimo espíritu de la cooperación: el primero, la valoración compartida de un patrimonio iberoamericano forjado en ese proceso de síntesis cultural y espiritual; y el segundo, la capacidad de entender que esa arquitectura y sus manifestaciones patrimoniales son portadoras de identidad en cuanto son reconocidas y utilizadas por la continuidad para la que fue realizada.

El aporte español, ayer como hoy, ayuda a mantener estos símbolos de identidad compartida, a la vez que potencia la capacitación de recursos humanos que aseguran un legado cultural que es patrimonio de la humanidad. Entender este patrimonio como un todo que articula arquitectura con pintura, escultura, mobiliario u ornamentos, y estos elementos, a su vez, como portadores de valores simbólicos, de expresión de mitos y de creencias, es justamente uno de los aciertos que expresa este proyecto de actuación mancomunada.

En resumen, este proceso conlleva un largo pero fructífero camino que asegura la persistencia de una memoria y que habilita una reflexión. Luego, a través de este ejercicio reflexivo, es posible capitalizar experiencias en aciertos y en errores, pero siempre consolidando un punto de partida que implica el reconocimiento de la identidad común y el desafío de compartir su rescate.

RESTAURACIÓN ARQUITECTÓNICA DE SAN FRANCISCO: AÑOS 1993-2002

José Mercé Gandía y José Gallegos, arquitectos

Estado inicial

La trascendencia histórica del monumento, el valor arquitectónico que posee el conjunto y los bienes muebles y culturales que este atesora fueron los principales puntos de interés alrededor de los cuales se trabajó en un proyecto integral de restauración. El objetivo de su ejecución era que esta labor, además, contribuyera a la difusión de la riqueza cultural que el convento posee, a través de una exposición museográfica planificada que enseñara al visitante, de forma coherente y ordenada, su gran riqueza cultural y patrimonial.

El conjunto de San Francisco, con un importantísimo contenido de bienes culturales, se encontraba en un precario estado de conservación que demandaba una intervención generalizada de carácter urgente. Los diferentes terremotos que afectaron a la ciudad de Quito, especialmente los producidos en los años de 1755 y 1868, son responsables de gran parte de las pérdidas sufridas a lo largo de su larga historia. Así, como consecuencia del primer sismo, se destaca la pérdida de la armadura mudéjar de la nave mayor. Luego, en el inicio de los trabajos en el año 1983, se detectó que una de las armaduras más notables, la del coro, presentaba graves problemas por el desplazamiento de varios de sus paneles y muy especialmente de su almizate, que se hallaba claramente hundido, todo ello a causa de los movimientos y desperfectos de los pares y del resto de los elementos estructurales de la armadura.

Por otra parte, el ataque por insectos xilófagos a la armadura del coro era, sin embargo, menor que el que



Iglesia de San Francisco. Torre campanario. Detalle exterior

soportaba la estructura de la nave mayor, sustituida en el siglo XVIII. El artesonado barroco de la nave mayor — un simple entablado en forma de artesa con decoración sobrepuesta— colgaba de una estructura de madera que pudo ser de la antigua cubierta mediante correas de cuero que, secas y frágiles, apenas podían sostener el peso de la cubierta de tejas. Las torres del templo —esbeltas, según los testimonios fotográficos y las vistas urbanas pintadas antes de 1868— fueron rebajadas después del terremoto de ese año, pues el movimiento las afectó gravemente.

En 1987, después de un nuevo terremoto producido durante ese año, se pudo constatar que el interior de la torre presentaba grandes fisuras de trayectoria vertical, que muy posiblemente correspondían a las antiguas del año de 1868. De la misma forma, otras reparaciones llevadas a cabo con criterios de conservación poco ortodoxos también afectaron al templo. Por ejemplo, las linternas de la nave de la epístola habían sido suprimidas para evitar reparaciones más costosas, perdiéndose sus volúmenes en el exterior y las sensaciones espaciales y lumínicas que se producían en el interior. Asimismo, de acuerdo con las descripciones de su época, desapareció una gran parte de la decoración barroca que cubría por completo el templo con molduras y paneles dorados entre los lienzos y retablos hasta ocultar totalmente los parámetros de la iglesia. En algunas zonas, fue sustituida por maderas doradas, torpemente reutilizadas como rellenos, y en otras, como en las embocaduras de algunos vanos, por buenas copias contemporáneas de madera tallada y policromada.

Sin embargo, y a pesar del mal estado de conservación de la mayoría de las obras, aún se podían apreciar en los restos originales la exuberancia de aquella fastuosa decoración. Todos los retablos, los lienzos y la decoración de madera precisaban una intervención para su limpieza. También era preciso consolidar cuanto antes las imágenes de madera policromada, los marcos y molduras doradas y las pinturas murales. Se trataba de hacer intervenciones que aseguraran su conservación e hicieran posible su adecuada valoración. El púlpito, la repintada sillería, los retablos



Iglesia de San Francisco. Retablo lateral del crucero. Detalle

de la capilla de Santa Marta y de Villacís, exponentes del máximo nivel artístico ecuatoriano, también reclamaban una importante tarea de restauración. Uno de los mayores peligros radicaba en el estado de las redes eléctricas del templo: eran completamente obsoletas. Esta complicada situación elevaba el riesgo de un incendio que habría sido de consecuencias devastadoras para el monumento, especialmente por la alta inflamabilidad de los materiales decorativos de la iglesia, así como también por la falta de medios de precaución para hacerle frente. Por ejemplo, tanto las naves de la iglesia como la sacristía contenían bienes invaluable que incluían las pinturas de Miguel de Santiago, situadas sobre la cajonería, o una Virgen de Bernardo de Legarda, bajo el retablo del testero sur, pero estos espacios carecían del más mínimo equipamiento de seguridad. A esta condición también se le sumaba el estado de las cubiertas que era otra zona de riesgo evidente.

En resumen, el convento franciscano presentaba un estado de conservación de total riesgo, en relación con la categoría del tesoro artístico que contenía. Es así que una gran parte de él se acumulaba amontonado en las galerías de la planta baja del segundo claustro. Con cierto optimismo, esas tres galerías eran llamadas «el museo», pero no tenían siquiera las condiciones adecuadas de un depósito. No obstante, aquellos cientos de obras —en pésimo estado de conservación, en la mayoría de los casos— eran parte de una las mejores colecciones de arte del Ecuador y de toda América. El claustro mayor conservaba sus cuatro galerías en relativo buen estado. Las pinturas de Miguel de Santiago que adornaban el zaguán y sus marcos precisaban una importante restauración. Lo mismo sucedía con el bello falso techo de madera policromada, la portada de piedra del acceso exterior al convento y también la del espacio del zaguán a la portería.

Nada de la decoración original que tuvieron los demás locales del claustro principal quedaba a la vista en 1983. Algunas pinturas modernas imitaban antiguos murales decorativos en el locutorio y, en el lado opuesto, la crujía que albergó el *De profundis* y el mejor refectorio de Quito



Virgen de Quito. Escultura de Bernardo de Legarda del siglo XVIII

había sido demolida décadas atrás para reedificarla en hormigón, es decir, en estos espacios nos enfrentábamos a una situación completamente irreversible. La situación era la siguiente: una moderna artesa cubría la nueva estructura del techo en el *De profundis*. El refectorio —con sus vigas de hormigón que se encastraban en el marco del gran lienzo que presidía el local— y las grandes ventanas del testero, claramente desproporcionadas, conformaban el gran y despersonalizado espacio.

Las esquinas del claustro principal mantenían sus retablos renacentistas del siglo XVI (los más antiguos del convento), pero con serios problemas de conservación. La gran escalera con decoración chinesca precisaba también la restauración de sus sillares y de su artesa, además de una intervención a la enorme pintura al óleo dedicada a la genealogía de la orden franciscana que ocupaba la totalidad del mayor de sus paramentos. En la planta alta del primer claustro, había un bello tríptico en el desembarco de la escalera con una preciosa pintura de la Virgen que, una vez restaurada, fue robada por desconocidos que cortaron la antigua tela. En este sentido, la falta de seguridad de las piezas era uno de los problemas más serios que afectaba a los bienes culturales en el momento de comenzar con los trabajos de restauración.

En cuanto a la arquitectura, las cubiertas del claustro principal se encontraban sin impermeabilización, situación que exigía una restauración completa, pues las diferentes cubiertas de teja que la componían presentaban goteras.

Gran parte de las artesas que cubrían las galerías superiores del claustro eran modernas, con una rigidez que delataba su reciente factura y el abandono de las técnicas antiguas en su restauración. En el segundo claustro, construido en el siglo XVII, también se habían sustituido forjados enteros que, en algunos casos, fueron cambiados por otros de hormigón, como los de la crujía norte. No obstante, en el lado oeste, en la planta baja, la obra se mantenía con sus abombamientos e irregular textura. Un largo fragmento de artesa original, que reveló ser soporte de bellas pinturas murales que posteriormente se pudieron rescatar, se



San Francisco de Quito. Gran pintura de la Orden Franciscana restaurada in situ

encontraba en muy mal estado de conservación. En fin, esas y otras exploraciones nos develarían otros ejemplos de la decoración original del edificio, como techos de madera con sus vigerías bellamente decoradas y milagrosamente conservadas, pero ocultas bajo falsos techados de cañizo.

Entre los locales de la planta baja que tenían su acceso desde el claustro principal, solo los que correspondían



Primer claustro de San Francisco de Quito. Planta baja. Detalle de zaquizamí

al lado norte parecían mantener artesas originales. En general, los paramentos habían sido decorados con pinturas murales en sucesivas ocasiones (debido a cambios de época y moda). Sin embargo, al retirar las capas de cal que ocultaban las pinturas, se comenzó a descubrir el pasado esplendor de dichos locales que más tarde conformarían las cuatro primeras salas de museo. Hay que señalar que en este espacio no quedaban carpinterías originales en casi ninguna de las estancias.

En el segundo claustro, todas las salas del lado este habían sido transformadas y subdivididas para albergar una emisora de radio y un dispensario médico gratuito. Desde este lugar, los padres franciscanos realizaban una importante labor social en el casco histórico de Quito desde hacía años. En las últimas décadas, la comunidad franciscana había decidido acondicionar y mejorar la habitabilidad del convento, creando nuevas celdas para la comunidad y sustituyendo las viejas estructuras y acabados por otros

más modernos y fuera de contexto. Estas «remodelaciones» habían contribuido a la desaparición de elementos esenciales de su arquitectura. Asimismo, una importante parte de los bienes muebles de esta área necesitaba que se llevaran a cabo urgentes trabajos de restauración.

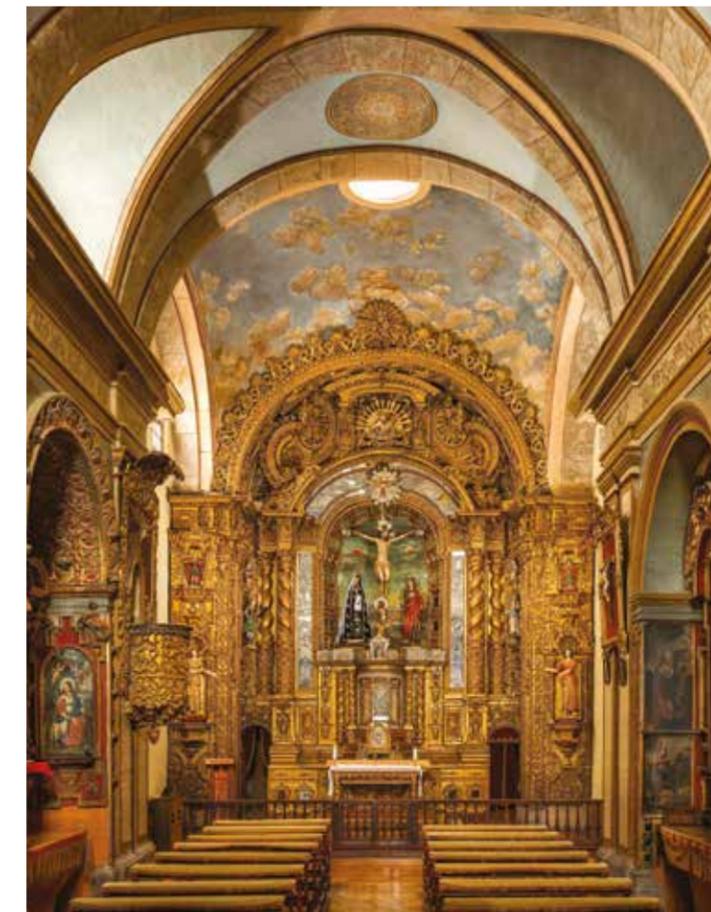
Debido a la magnitud y complejidad de los trabajos detectados en un primer diagnóstico de las patologías en la edificación y en sus bienes muebles, se planteó la ejecución del proyecto de restauración en varias etapas. La primera consistió en la estructuración general del proyecto. Con este propósito, se recopiló toda la información documental disponible y necesaria para establecer las estrategias más convenientes para enfrentar de forma adecuada la intervención. Todas estas tareas comenzaron a realizarse de forma modesta y con la complicación añadida de trabajar en un edificio vivo, por lo que hubo que realizar las actividades cuidando de interferir lo menos posible en la vida conventual. Como antecedente, en marzo de 1987, un fuerte sismo afectó a la ciudad de Quito. Este ocasionó daños de consideración en la arquitectura del convento. Por tal motivo, fue necesaria una actuación adicional emergente para solucionarlos, lo que produjo un giro en la intervención del monumento.

En los dos claustros principales, el terremoto del año 1987 daría lugar a daños de consideración, aunque no irreversibles. Grietas en arcos y muros, especialmente en el ángulo nororiental (el más sensible por su mayor altura), exigirían refuerzos de madera antes de su consolidación. Sobre el acceso al coro, las fisuras afectaban a muros de tapial y a una torrecilla campanario. En el sector norte, sobre el segundo claustro, el sismo derribó algunos ladrillos sobre la cubierta que cubría la galería provocando algunos daños. Los ladrillos provenían del edificio moderno que la policía había levantado sobre un antiguo claustro del siglo XVII. Todas las cubiertas del sector norte se hundieron. Días antes, de forma providencial, la importante biblioteca del convento, que en el siglo XVII había sido descrita como «la mejor del Perú» y que ocupaba ese lugar, había sido embalada y trasladada a otro local, por lo que resultó ilesa del efecto sísmico.

En cuanto a las sucesivas ampliaciones efectuadas en el convento a lo largo del tiempo, podemos decir que los claustros situados al oeste, en niveles sucesivamente más altos (debido al desnivel propio del terreno donde se asientan), eran de gran interés arquitectónico y, como todos, a excepción del principal, constan de tres lados y se adosan a la parte posterior de otro más antiguo. Esto quiere decir que estas estructuras fueron adosándose a otras, a lo largo de los años, a medida que las necesidades del convento así lo exigían. Por otro lado, las antiguas cocinas del convento servían de comedor habitual a la comunidad. Estas fueron luego restauradas junto con otras dependencias cercanas, donde se instalarían la oficina del proyecto y el almacén de materiales de restauración.

En el claustro principal, un jardín de parterres con palmeras tenía por eje de simetría una fuente de alabastro reparada de manera inadecuada. Aunque el ajardinamiento no respondía al carácter original de este espacio, sino más bien a una visión decimonónica de la jardinería, la propuesta optó por mantenerla, mejorándola y eliminando algunos elementos que provocaban una fuerte distorsión visual del espacio. En este sentido, podemos decir que se optó por incorporar un seto bajo de arrayanes, remarcando los parterres afrancesados, y se intervino en todos los caminos de piedra que presentaban daños visibles. Este trabajo lo llevo a cabo el taller de jardinería de la Escuela Taller San Andrés, que, durante todo el tiempo que duró la intervención, se encargaría de dar el mantenimiento técnico a ese y a otros espacios con vegetación, por ejemplo, al segundo claustro y al claustro de la huerta. Estos sectores se potenciaron cuidando a las especies vegetales ya existentes.

La capilla de Cantuña —templo popular que se encuentra en la esquina suroccidental de la fachada y paralelo a la iglesia de San Francisco, pero separado de ella por la capilla de San Buenaventura, ahora llamada de San Carlos por la congregación religiosa a la que hoy pertenece— incluía un extraordinario contenido artístico, con la mejor imaginería del conjunto franciscano repartida en sus retablos mayor y laterales.



Convento de San Francisco de Quito. Capilla de Cantuña

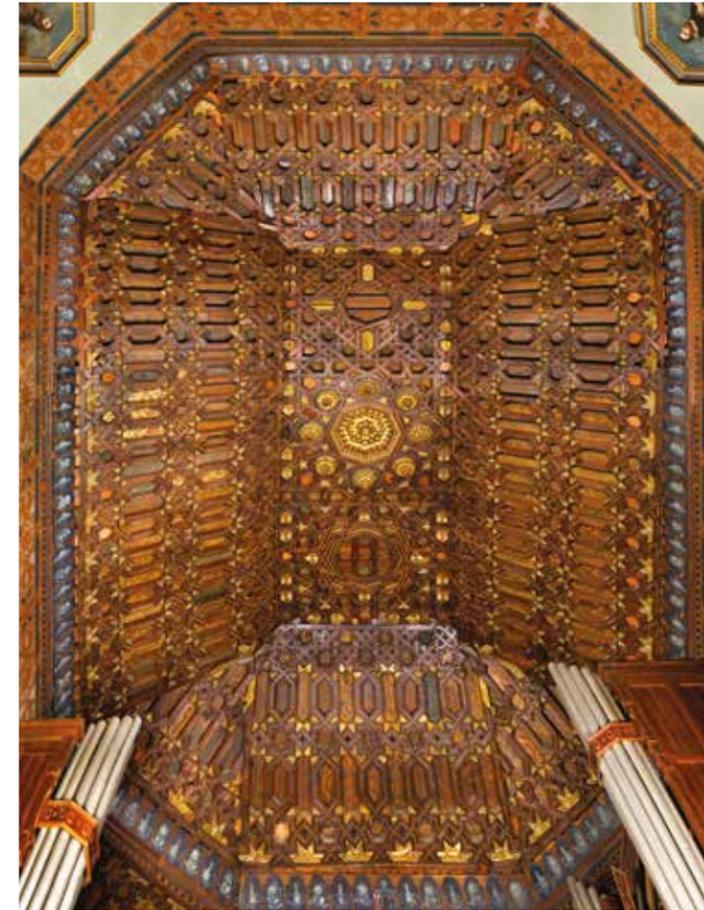
Aunque el estado de conservación era aceptable, el terremoto de 1987 obligó a atender la emergencia, pues algunos de los refuerzos de ladrillo (machones), que hacían de soporte de la cubierta y que cabalgaban sobre las claves de los arcos fajones, se agrietaron, afectando a toda la bóveda del templo y dañando además algunos sectores de las pinturas murales del interior. Fuera del recinto del convento, el pretil que le antecede y que constituye su basamento sobre la plaza, con su escalinata de planta circular, fue otro elemento que debía ser recuperado y restaurado. De la misma manera, también se restauraron



San Francisco de Quito. Claustro principal



Plaza y Fachada de la Iglesia de San Francisco



Artesonado mudéjar del Coro Alto de la Iglesia de San Francisco de Quito



Pintura de San Francisco de Asís con los Terciaris Franciscanos

la sillería y un sector de las covachuelas que se vuelcan a la plaza.

El trabajo, que exigía una actuación integral en el convento, abarcaba también el estudio y conservación de la antigua biblioteca, la catalogación y la restauración de los libros corales de pergamino, así como de los ornamentos litúrgicos y la orfebrería. Entonces, se comenzó a realizar también un inventario y una catalogación pormenorizada de todas las obras de arte. Luego, se procedió con la realización de un estudio arqueológico completo del conjunto y uno

histórico en profundidad, aunque ya existían antecedentes que proporcionaron una primera y valiosa información inicial. Faltaba además un levantamiento preciso de planos del conjunto. En tal virtud, se procedió a hacerlo. Otra tarea pendiente fue la de relocalizar dentro del convento aquellas actividades que se realizaban en espacios que habrían de transformarse para recuperar la distribución original del edificio y para ser incorporadas al área de exposición del futuro museo. Los alcances del proyecto priorizaron una exigencia racional de aprovechamiento y valorización de los espacios del propio edificio.



Sancho Rey de Castilla. Pintura de Andrés Sánchez Gallque. Museo Fray Pedro Gocial

Estado final

Desde 1983, fecha de inicio del proyecto, y después de un exhaustivo registro de datos para el levantamiento de planos y la elaboración de la propuesta global de intervención arquitectónica del convento e iglesia, se actuó sobre varios sectores del monumento: claustro principal, claustro del museo, claustro de la sacristía, claustro de servicios, sala del *De profundis* y diferentes ambientes en el templo mayor y en la capilla de Cantuña. Además, se realizaron restauraciones menores, pero consideradas inaplazables.

En estas circunstancias, varias obras fueron ejecutadas a consecuencia del sismo de marzo de 1987, principalmente las de reforzamiento estructural en la cubierta de la capilla de Cantuña; la consolidación de fisuras de las dos torres y de las bóvedas de la nave lateral norte de la iglesia; los reforzamientos estructurales puntuales a nivel superior, en la crujía norte del claustro de servicios; y otras intervenciones de menos escala. Esto permite afirmar que, si bien el convento de San Francisco no presentó daños espectaculares por tal motivo, sí fue el primer monumento que se recuperó como consecuencia de ese daño, pues contaba con un grupo propio para la ejecución inmediata de las tareas de rescate.

Como obras puntuales dignas de destacar, cabe mencionar la restauración del zaguán de acceso al convento, donde, además de las portadas de piedra, rejas de hierro y nuevo piso de piedra en espina de pez (recuperada su forma original, tras conocerse la impronta por las excavaciones arqueológicas), se restauraron quince lienzos de la escuela de Miguel de Santiago y el techo barroco plano, uno de los más antiguos del convento. De este modo, este primer espacio sirvió como anuncio del escenario que venía a continuación. Así, se mejoraron la portería y el locutorio. La primera estancia se adecuó para el uso conjunto del convento y de la actividad museística propuesta, mientras que el segundo se destinó para que los religiosos desarrollaran actividades inherentes a su función.



Convento de San Francisco de Quito. Museo Fray Pedro Gocial

En el claustro principal, se aprecia el arreglo del piso y los muros de las cuatro galerías bajas, los caminos y los jardines del patio, así como la conservación de los retablos y zaquizamíes de las cuatro esquinas. Las cubiertas de las crujías norte, oriental y occidental se restauraron íntegramente. En la escalera principal, se intervinieron los tres grandes lienzos que adornan sus paramentos. También se ejecutaron adecuaciones menores en la sala *De profundis*. En el conjunto, se destaca la habilitación de toda la crujía norte baja. En ella, se dispuso, en cuatro salas de exposición, la primera muestra provisional del museo, en mayo de 1993.

Es importante resaltar la restauración del artesonado mudéjar del coro del templo mayor, conjuntamente con el reforzamiento estructural (del artesonado y de la cubierta) e impermeabilización de la cubierta de teja que protege este espacio.

En los últimos diez años, se hizo un trabajo especial y laborioso al intervenir en el segundo claustro o del museo, pues en sus galerías, durante algunos años, estuvo guardada en condiciones inadecuadas una buena parte de la reserva de obras de arte y la biblioteca. En casi la mitad del patio, se habían instalado los talleres de carpintería. El área restante servía de depósito de materiales. Asimismo, en los galpones que se construyeron en la huerta, se reubicaron los talleres para proceder a recuperar los jardines, pisos y bordillos.



San Francisco de Quito. Decorado del Sotocoro. Detalle

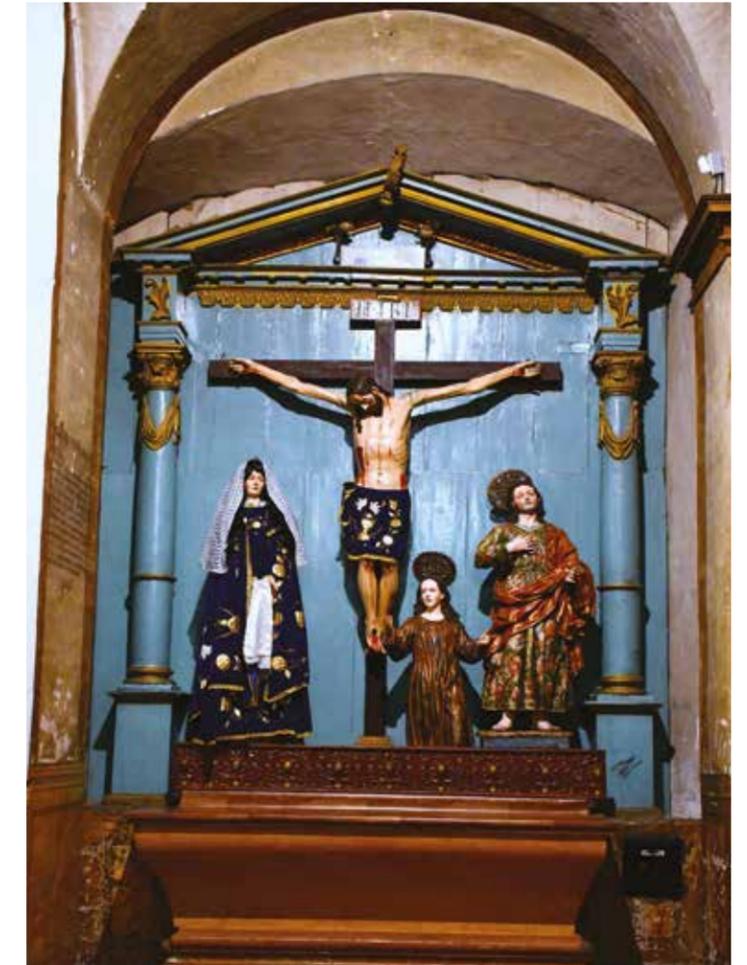
Igualmente, se realizó una obra de restauración completa de las cubiertas, muros, carpinterías y pisos de las cuatro crujías. En octubre de 1995, se finalizó la rehabilitación de las galerías bajas de la crujía occidental, inaugurando tres salas de exposición. Así se cumplió con la segunda etapa de la puesta en pie del museo.

Años después y concluida la restauración de las dos salas adicionales en la crujía occidental y de las salas de las crujías norte y oriental, a mediados del año 2001, se procedió al montaje e instalación integral del museo. En este punto es importante señalar que en la crujía occidental se realizó, además, un buen trabajo de saneamiento de humedades y se ejecutó también la construcción del patio inglés.

En abril de 2002, se entregó el Museo de Arte Religioso Fray Pedro Gocial, en el que se materializó la idea de integrar las salas del museo con la magnífica presencia del convento. Allí, se expusieron alrededor de trescientas obras y se adoptó un criterio temático en la presentación de la muestra, con la siguiente secuencia: Origen de la comunidad franciscana; Influencia europea, que se resaltó con los pasos de la Pasión; Inicios del Barroco; y, como figura representativa, Miguel de Santiago y su obra sobre la doctrina cristiana. La sala del Barroco presenta obras en alabastro de gran belleza. Asimismo, se dedicó toda una galería a la exposición de artes menores como miniaturas y muebles. Finalmente, se expuso el esplendor de la Escuela Quiteña con la obra de los mejores representantes de la época: Bernardo Rodríguez, Manuel Samaniego, Bernardo Legarda y Caspicara. La idea rectora en cuanto al montaje del museo fue la de mantener y respetar su ámbito y naturaleza, ya que el edificio es a su vez un convento y en sí mismo una obra de arte.

Criterios de intervención

La consideración fundamental de la intervención fue el rescate del ambiente original del edificio y el cuidado en mantener su esencia primera y auténtica. Esto implicó el máximo respeto al monumento. Por lo tanto, se cuidó de que las adecuaciones y renovaciones no alteraran su unidad



Iglesia de San Francisco de Quito. Calvario de la escuela quiteña

y se lo liberó, con la máxima prudencia, de todo aquello que lo desvirtuara. Dentro de este espíritu, se consideró importante la conservación de «añadidos» que constituirían aportes para el edificio y la instalación de nuevos elementos formales que formaran parte del monumento de manera natural, no exigida y no complementaria. De esta manera, se consiguió que estas actuaciones fueran mínimas, fácilmente identificables y, de ser factible, reversibles en la práctica.

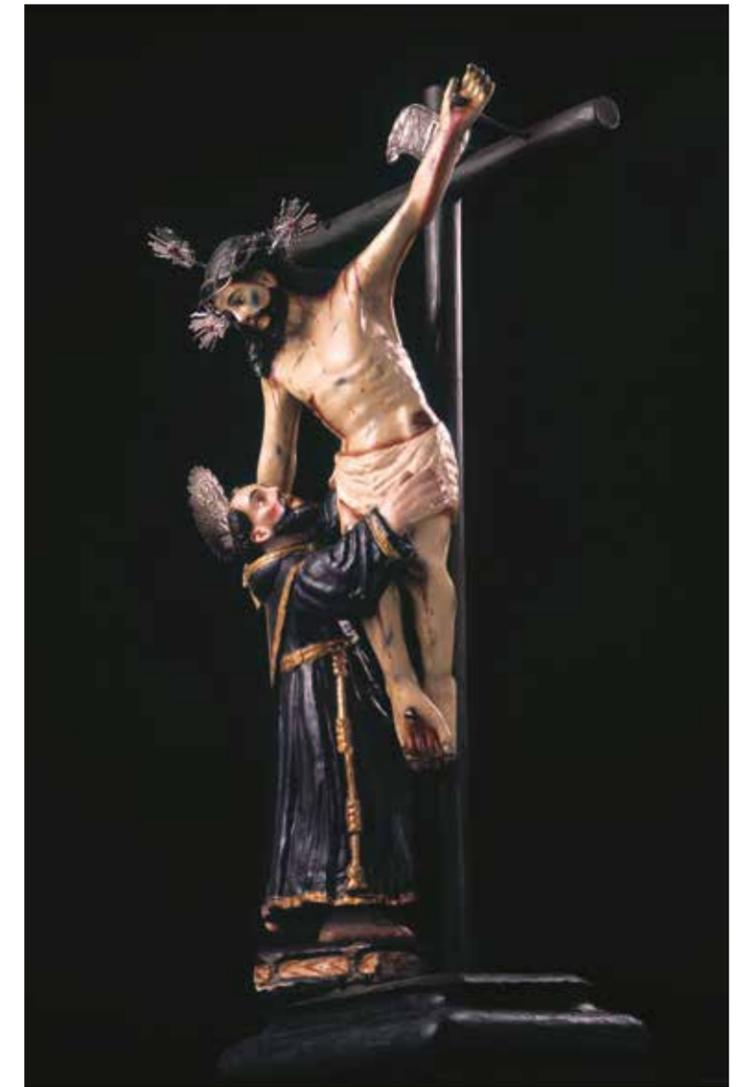


Adán y Eva en una de las pinturas que decoran el Sotocoro de la Iglesia de San Francisco

En el campo estrictamente técnico, el conocimiento del edificio en sus distintos aspectos fue una premisa fundamental. Los relevamientos, la documentación de daños y patologías y el análisis y evaluación del aspecto físico fueron la información indispensable en el planteamiento de las soluciones. Conforme a estos criterios generales, articulados a cualquier intervención, las obras ejecutadas en los dos claustros más antiguos se enfocaron principalmente en buscar la recuperación de los espacios originales y su relación entre ellos, con el propósito de instalar allí la mayor superficie de salas de exposición del museo.

Lo más destacado de esta intervención fue la recuperación de la continuidad espacial y visual de las galerías bajas de los dos claustros, eliminando tabiquería y cerramientos de madera que impedían tal fin. Esta solución de unidad permite la fácil lectura arquitectónica del edificio, dividiendo esos espacios mediante elementos transparentes y de seguridad, como son rejas de hierro y puertas de vidrio, y colocándolos donde marcan la división constructiva del edificio. De esta forma, se nos permite, a la vez, disponer funcionalmente su nuevo planteamiento como museo. Igualmente, la colocación de grandes ventanales de vidrio, en los espacios que dejan los pilares a lo largo de las tres galerías bajas del claustro del museo, integra estas piezas al patio y dignifican esos espacios en los que se exponen con seguridad lienzos de gran tamaño.

El tratamiento del conjunto de elementos del zaguán, como se mencionó anteriormente, anuncia bien la idea de intervención que se mantuvo en el conjunto. La liberación del añadido que corta el espacio de la portería y que permitió su ampliación, aunque pequeño aún, se destinó a la coexistencia momentánea de las actividades de atención al público por parte de los religiosos y de sitio de concentración de los visitantes del museo. El locutorio, espacio anexo a este ambiente, se reservó para el uso exclusivo de la comunidad religiosa y, a decir de los estudios históricos, este fue originalmente destinado a capilla abierta. De hecho, en él se siguen dando actividades de tal naturaleza.



Museo de San Francisco de Quito. Escultura de San Francisco con Cristo en la Cruz

Las galerías y jardines, por otro lado, fueron intervenidos guardando la línea de un tratamiento cuidadoso que resaltara el conjunto; así lo evidencian las juntas de piso y lápidas, los bordes y los setos. La restauración de los cuatro retablos esquineros, los más antiguos del convento, y los zaquizamíes que cubren las esquinas representan un



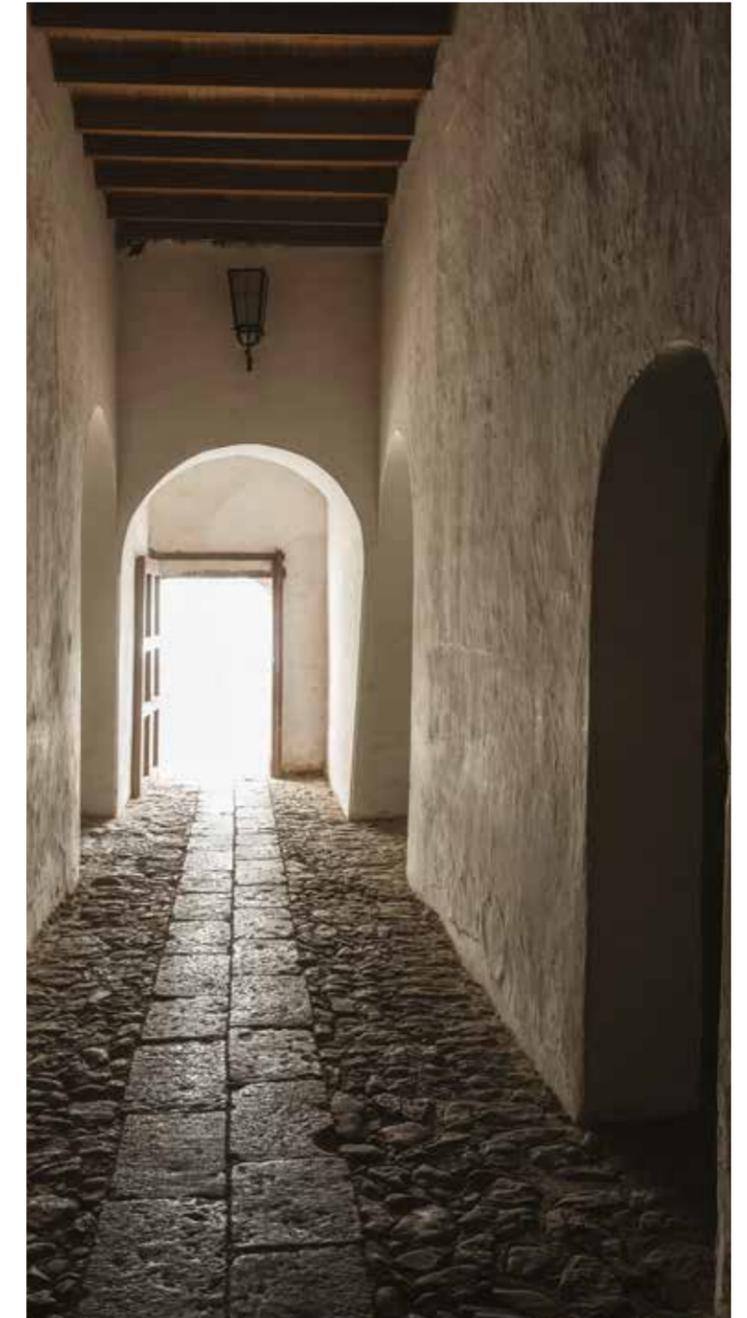
Convento de San Francisco. Primer claustro

trabajo de primer orden en la conservación de los bienes muebles. En la escalera principal, se recuperó también un antiguo vano, señalándolo sin abrirlo, como evidencia de que su construcción fue posterior. En uno de sus paramentos, se aloja el lienzo más grande de la colección franciscana. Su recuperación fue una tarea ejecutada durante seis meses por una docena de restauradores *in situ*, pues sus dimensiones y construcción original (en partes) lo impedían.

La sala *De profundis* estaba alterada por la incorporación de elementos constructivos deslucidos. Su liberación, puesta en práctica fácilmente, le devolvió su riqueza original, con tan buenos resultados que su ambiente ha sido usado para reuniones ceremoniales como la entrega del Premio Toledo 1994, al que se hizo merecedor el Proyecto de Restauración y Puesta en Valor del Convento e Iglesia de San Francisco y los proyectos del santuario de Guápulo y del monasterio de Santa Clara, entre otros acontecimientos.

Para terminar, es necesario resaltar la obra de restauración del artesanado del coro y la cubierta. Esta tarea tuvo como principio fundamental de intervención la actuación *in situ*, es decir, la realización del trabajo sin desmontar sus estructuras, consolidando sus elementos de maderas y liberando e independizando el artesanado y la cubierta, para luego reforzarlas con anclajes metálicos. Este tipo de actuación posibilitó el tratamiento de cada una de las piezas. Para este propósito, se desmontó únicamente la tablazón de recubrimiento, a la que se identificó previamente para no alterar en ninguna medida la composición de la lacería mudéjar de este artesanado.

Asimismo, el uso de los materiales guardó afinidad con los de la construcción original. En este sentido, se usaron ladrillos, adobes, madera, piedra y tejas árabes. A manera de aclaración para posteriores intervenciones, en el caso del uso de nuevos materiales, como vidrios y rejas en elementos arquitectónicos diversos, su identificación y su retiro podrán llevarse a cabo en la mayoría de las ocasiones, si es que en el futuro surgen mejores soluciones para resolver los mismos problemas.



Convento de San Francisco. Pasillo posterior que facilita la comunicación entre los claustros del Convento



RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL SANTUARIO DE GUÁPULO EN QUITO

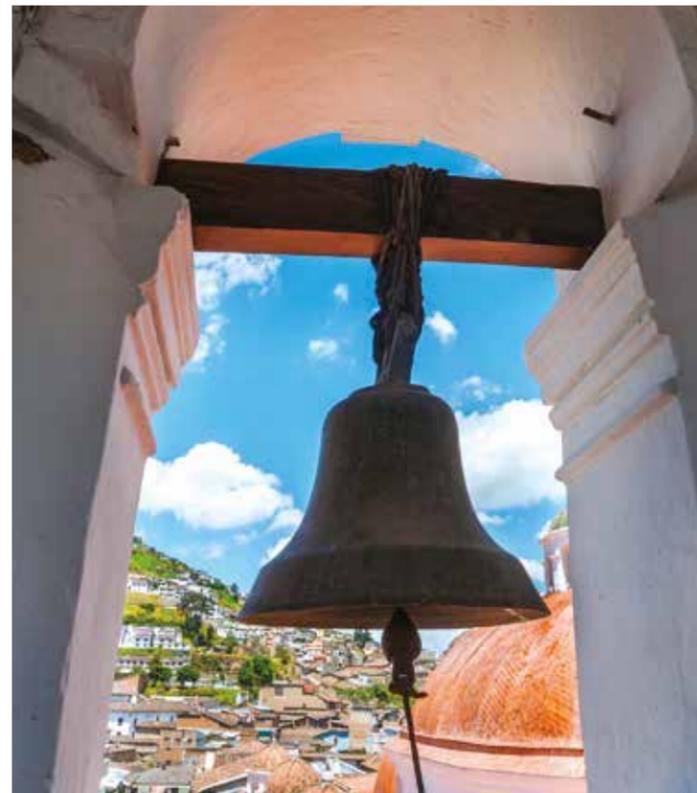


Cúpulas. Torre campanario del Monasterio de Santa Clara

Antecedentes: años 1987-1994

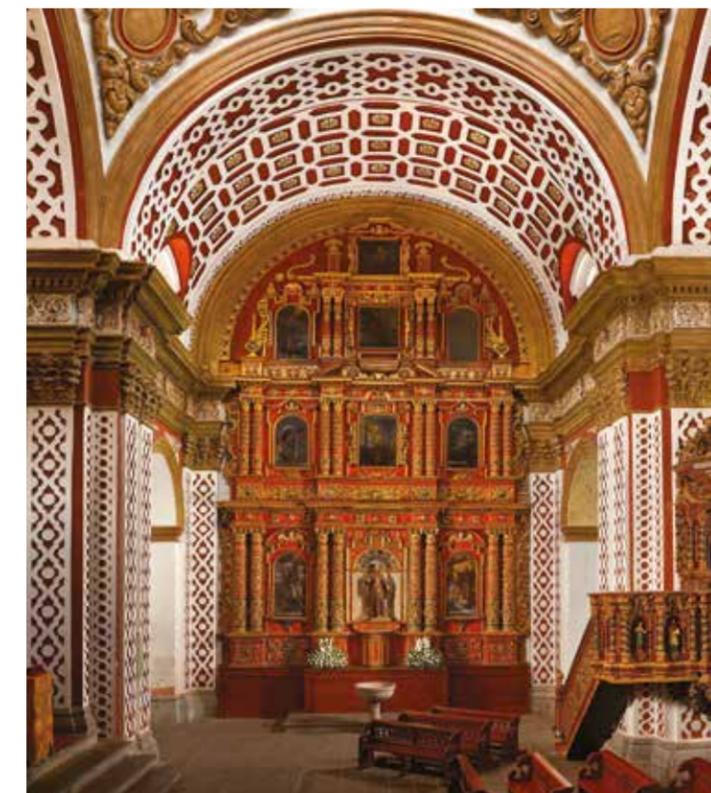
La destrucción que sufrió el patrimonio cultural edificado de Quito en el sismo de 1987 amplió el ámbito de actuación del Programa de Patrimonio de la **Cooperación Española**, que por ese entonces estaba trabajando en el convento de San Francisco. Fue así como la actuación se amplió al santuario de Guápulo, al monasterio de Santa Clara y a otros monumentos afectados por el sismo. En general, se trató de abordar trabajos emergentes que habían sido producidos por el terremoto, como fue el caso del monasterio de Santa Clara, donde se reconstruyó la torre campanario, seriamente dañada, y se abordaron trabajos emergentes en la iglesia.

Fue a partir de este momento que se puso en marcha un plan de trabajo para la restauración de los daños acaecidos en la iglesia de Guápulo, gravemente afectada por el sismo. Sus consecuencias se evidenciaban especialmente en la espadaña de la fachada, en la bóveda y en la cúpula del crucero. Así, en el contexto del trabajo de intervención, se planteó también la recuperación de significativas piezas escultóricas de la Escuela Quiteña existentes en la iglesia, con la idea de instalar un pequeño museo de arte religioso en el lugar. Dentro de esta perspectiva, al igual que se estaba haciendo en San Francisco, el visitante podría entonces apreciar algunas obras importantes del arte de la Escuela Quiteña en este templo. Entre otras tareas, también se abordó la recuperación de algunas pinturas, por ejemplo, la del cuadro de la *Procesión de la Virgen de Guápulo*,



Torre campanario de la Iglesia de Santa Clara

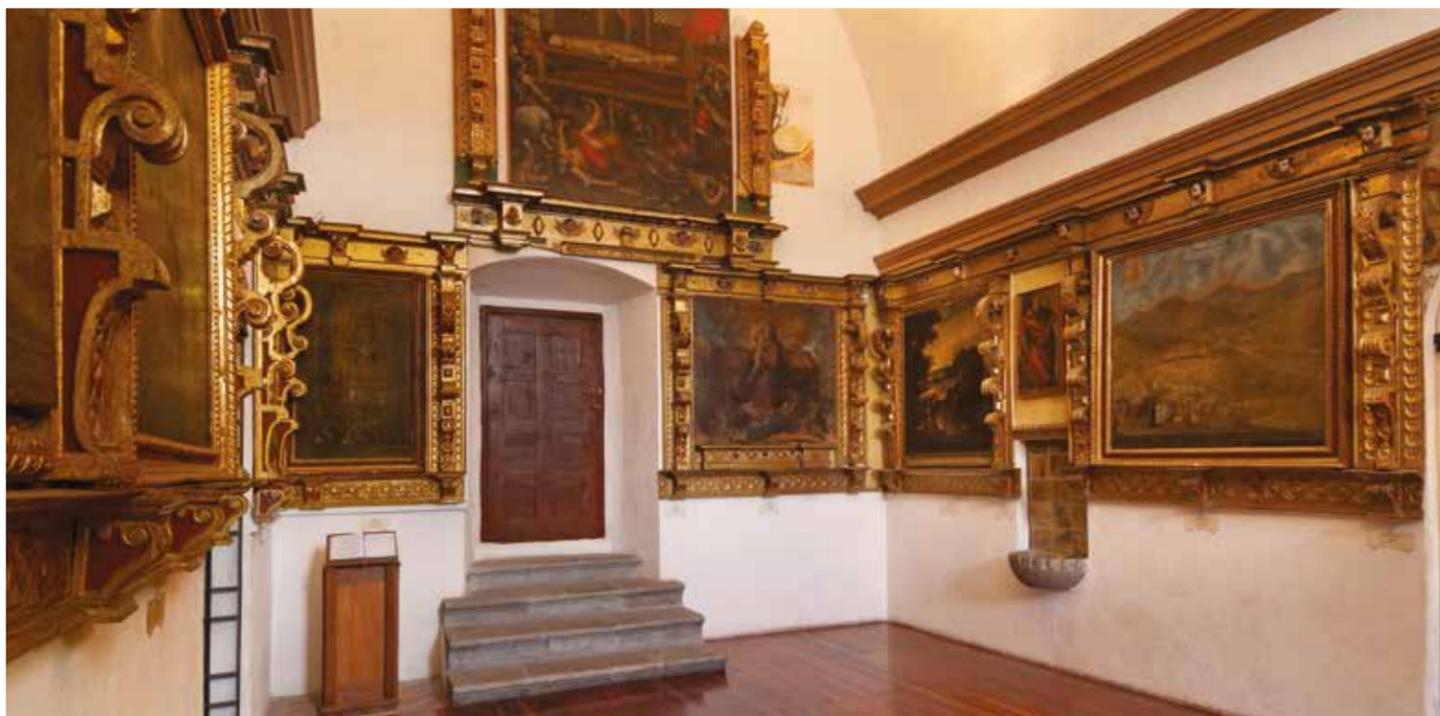
del siglo XVIII. Esta obra, por otro lado, testimonia que Miguel de Santiago fue quizá uno de los primeros grandes pintores de la Escuela Quiteña en poner de relieve, con gran minuciosidad y detalle, la particular orografía donde se asienta la ciudad del Quito colonial. Sin duda, en su trabajo, el pintor refleja un paisaje humano que expresa la importancia de la religiosidad de la época y la aborda con gran maestría como tema central en su obra.



Retablo lateral y Púlpito en la Iglesia de Guápulo

El barrio de Guápulo

La calle principal del sector de Guápulo ha adquirido muchos nombres, por ejemplo, «Camino de Orellana» o «Ruta de los Conquistadores», pues por allí pasó la famosa expedición de Francisco de Orellana hacia el oriente ecuatoriano que, más tarde, daría el nombre al río Amazonas, a partir de la famosa leyenda sobre la existencia de una tribu de guerreras. Las voces más antiguas hablan del sector de Guápulo como un lugar sagrado. Con la llegada de los españoles y el advenimiento de la nueva religión y las nuevas creencias, sucede la aparición de la Virgen María en el mismo lugar donde se encuentra hoy la iglesia. El acontecimiento, que fue atestiguado por muchos fieles, produjo que el templo se



Museo de la Iglesia de Guápulo

construyera en este lugar. Fue en el siglo XVII (1696) cuando la imagen se presentó en ese sitio, posada sobre una nube sobre la hondonada de Guápulo, camino a las tierras bajas o valles del Sol (Tumbaco, Cumbayá, Yaruquí, etc.).

El sitio está asociado al de un lugar sagrado donde nacen los días y donde la línea del astro dios guía a los caminantes hacia el ingreso a la gran ciudad de San Francisco de Quito. El camino de esta zona está lleno de curvas que se desarrollan en una fuerte pendiente y que dan cobijo a leyendas que son motivo de peregrinaje popular. De esta manera, cada año en el mes mariano y basándose en la fe popular, los fieles rinden homenaje a la Virgen. Sobre este respecto, hay antecedentes que hablan también de un santuario relacionado con la devoción a Nuestra Señora de Guadalupe.

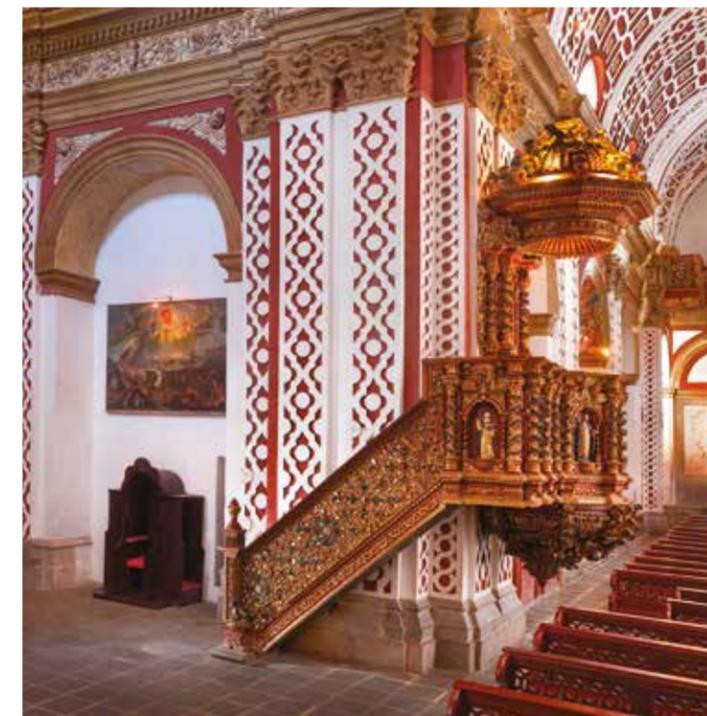
La iglesia presenta una planta en forma de cruz latina de 70 m de largo y su construcción corresponde al siglo XVII. Su única cúpula, que se encuentra sobre el crucero, tiene linterna y descansa en cuatro arcos torales. La cubierta abovedada con transeptos y el coro se levantan sobre la bóveda de crucería. Resulta muy interesante la decoración interior realizada en yesería mudéjar, así como también sus columnas y pilastras. Su expresión arquitectónica es única entre las iglesias de estilo barroco quiteño. Por otra parte, la corriente manierista de su pared frontal tallada en piedra contrasta bellamente con el resto de la construcción. También está la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe que corona la fachada, cuya construcción se resuelve en dos cuerpos. El plano superior presenta pilastras de lado y lado, con marco del frontis triangular que está ubicado antes de la espadaña y de su campanario.



Procesión a Quito. Obra de Miguel de Santiago

Una cornisa horizontal divide la parte superior (que ocupa la bóveda) de la inferior. Adentro, el retablo barroco plano de diseño espectacular —hecho por las manos de Juan Bautista Menacho— está empotrado. Esta característica lo hace único en la ciudad, pues la mayoría de sus contemporáneos están asentados en sólidos pedestales. Una balaustrada calada le aporta el esplendor de entonces, junto con medias tallas de perfil y un nicho de espejos y pan de oro que son el eje del estilo del retablo.

Entre los siglos XVI y XVIII, se incrementaron los ornamentos en toda la iglesia. Estos fueron colocados por las manos de artistas españoles como Diego de Robles (siglo XVI), Miguel de Santiago (siglo XVII), Nicolás Javier Gorívar (siglo XVII) y Menacho y Gauloto (siglos XVII y XVIII). Antiguas pinturas —como la de la aparición de la Virgen de la Nube y otras que recuerdan las innumerables procesiones que llegaban desde Quito al lugar para celebrar las fiestas del 8 de



Iglesia de Guápulo. Detalle del Púlpito

septiembre— cuelgan de sus muros. Tiempo después, en los siglos XIX y XX, varios terremotos y un incendio afectaron seriamente sus instalaciones. Paredes y obras de arte sufrieron daños y hasta la cúpula se desplomó, estructura que el arquitecto Juan Pablo Sanz la había reconstruido en 1876 conservando el mismo estilo.

El retablo principal lo construyeron Miguel Ángel y Leonardo Tejada en 1935, basándose en el modelo pictórico pintado en lienzo por Miguel de Santiago, en el siglo XVII. Esta tela fue específicamente elaborada para el santuario de Nuestra Señora de Guápulo. Ahora bien, con respecto al retablo principal, cinco cuerpos ordenados hacen simetría separada para que el nicho principal de la Virgen, en cuerpo de doble altura, se erija imponente sobre este monumento donde todo gira en su honor.

Pulpito y retablo lateral de la iglesia

Son doce nichos de medias tallas los que se distribuyen y juegan, en contraste con el maravilloso púlpito que, con esculturas en pan de oro y láminas de oro en la madera, hace de esta recoleta franciscana un sitio de especial religiosidad y un interesante conjunto de arte religioso.

Finalmente, el río Machángara, las laderas de la pata de Guápulo, la quebrada de El Batán y el Camino de Orellana, que desciende hasta los 2690 m de altura, completan el entorno del conjunto. Entre los vecinos, el espacio tiene fama de lugar santo e histórico y consideran que se encuentra astrológicamente bien ubicado para dar paso al dios Sol y rendir homenaje a la Luna en las limpias noches del verano quiteño; época en la que su color y tamaño aumentan por los solsticios.



Plaza de Guápulo, conjunto franciscano y fachada de la Iglesia



Iglesia de Guápulo, Altar Mayor y Cúpula de la Nave



Plaza Grande, Palacio de Carondelet y Monumento a la Independencia de Ecuador

RESTAURACIÓN DEL MONUMENTO A LA INDEPENDENCIA EN QUITO

Antecedentes

El **monumento a la Independencia**, conocido también como **monumento a los Héroes del 10 de Agosto de 1809**, es un conjunto escultórico ubicado en la ciudad de Quito que se encuentra emplazado en el centro de la Plaza Grande, como su elemento protagónico más importante. Fue inaugurado en 1906 por el entonces presidente Gral. Eloy Alfaro Delgado para conmemorar el llamado «primer grito de independencia hispanoamericana». Constituye uno de los íconos más importantes del centro histórico de la ciudad y del país, además de ser un importante sitio de concentración política por encontrarse frente al Palacio de Carondelet, sede del Gobierno ecuatoriano.

Quito fue la primera ciudad latinoamericana en declarar su desobediencia al poder español que se había instaurado en América, estableciendo su propia junta de gobierno autónoma. Este hecho se produjo el 10 de agosto de 1809, fecha en la que un grupo de hombres criollos se tomaron el palacio real y depusieron al conde Ruiz de Castilla de sus funciones como presidente de la Real Audiencia de Quito. Acto seguido, fue convocada una junta de gobierno con cabeza en Juan Pío Montúfar, marqués de Selva Alegre, y conformada por varios diputados que representaban a varios sectores de la ciudad. Se dice que los patriotas escogieron esa fecha por el asalto del 10 de agosto de 1792 al Palacio de las Tullerías por parte del pueblo de París, en el marco de la Revolución francesa, en la que muchos de ellos se inspiraban.

Las autoridades coloniales cercanas a Quito, desde el primer momento, consideraron que la «Junta Soberana» era una sublevación independentista. Por tanto, se apresuraron a reprimirla a sangre y fuego. A ningún funcionario español de la época le convencieron las declaraciones de fidelidad al rey Fernando VII. Al mismo tiempo, únicamente las ciudades más cercanas, como Ibarra, Ambato y Riobamba, se sumaron al movimiento quiteño, mientras que Guayaquil se mantuvo leal al rey. Es así que sus autoridades pidieron al virrey del Perú el bloqueo de la costa ecuatoriana para

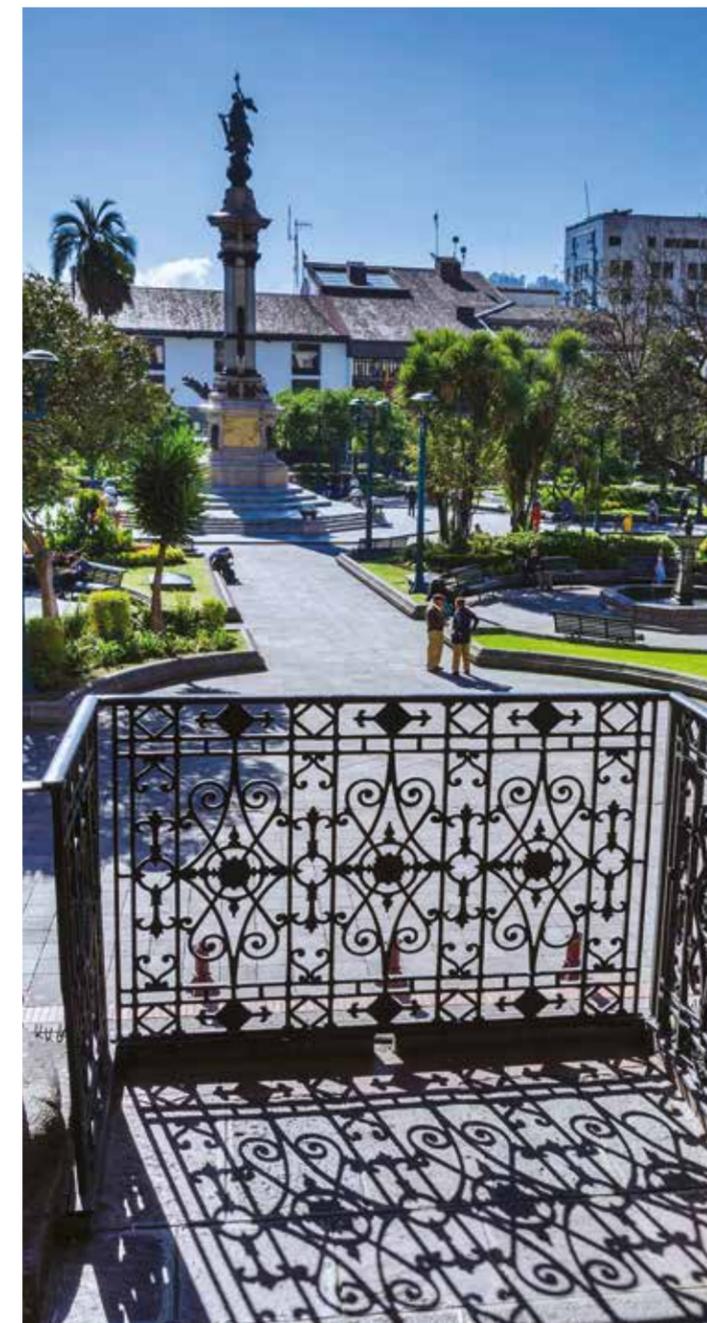


Monumento a la Independencia de Ecuador. Vista nocturna

asfixiar a Quito. Luego, desde Bogotá y Lima, los virreyes españoles despacharon con suma urgencia tropas para sofocar a la proclamada «Junta Soberana».

Finalmente, aislada y bloqueada, el 24 de octubre de 1809, la junta devolvió el mando al conde Ruiz de Castilla, negociando con él que no se tomarían represalias y permitiendo el ingreso a la ciudad a las tropas coloniales de Lima y Bogotá, sin oponer resistencia. En total, fue una fuerza militar de 3500 hombres la que sitió a Quito, por lo que Ruiz de Castilla simplemente disolvió la junta y reestableció solemnemente la Real Audiencia de Quito. Luego, persiguió y encarceló a los cabecillas de la revolución del 10 de agosto, obligando a los otros miembros a huir. Con la ciudad ocupada por el ejército colonial de Arredondo, Ruiz de Castilla ordenó a la Audiencia el inicio de procesos penales contra todos los patriotas, quienes fueron detenidos, especialmente aquellos que no tenían títulos nobiliarios.

A pesar de ello, el 2 de agosto de 1810, se produjo un motín popular, conocido como Motín del 2 de Agosto de 1810, con la intención de liberar a los presos. En este respecto, historiadores, como Pedro Fermín Cevallos, creen que tras el motín estuvieron Morales y Salinas, que tramaron su liberación para evitar el protagonismo de la familia Montúfar, puesto que Carlos Montúfar estaba camino a Quito en calidad de comisionado regio. Otros, como Quiroga, desconocían del intento, por lo que sus hijas que lo visitaban se vieron envueltas en la refriega. Los quiteños atacaron dos cuarteles y una prisión: el cuartel Real de Lima, en la actual calle Espejo; el de Santa Fe, en la calle de las Siete Cruces (actual García Moreno); y una casa conocida como El Presidio, donde estaban detenidos los presos del pueblo. Los soldados respondieron asesinando a los presos en los calabozos del piso alto y luego salieron a la calle de las Siete Cruces a enfrentarse con la turba. Durante la tarde, se produjeron choques en los barrios de San Blas, San Sebastián y San Roque. La represalia ordenada por Ruiz de Castilla y Arredondo dejó entre doscientos y trescientos muertos y, por los menos, medio millón de pesos en pérdidas.



Monumento a la Independencia de Ecuador desde el Palacio de Carondelet

En el año 1888, ya en la época republicana de Ecuador, se inicia el plan de levantar un monumento conmemorativo a la revolución del 10 de agosto y al posterior asesinato de los próceres quiteños. Es el doctor José María Plácido Caamaño, entonces presidente de la República, quien emite el decreto que autorizaba su diseño y ejecución. El monumento se emplazaría en el centro de la Plaza Grande de la ciudad, frente al Palacio de Carondelet, donde hasta ese momento se encontraba una alegoría del descubrimiento de América, con la reina Isabel la Católica sosteniendo un ancla de barco en sus mano izquierda y una cruz en la derecha. En abril de 1894, el presidente Luis Cordero Crespo encarga el diseño de la obra al artista italiano Juan Bautista Minghetti, que había llegado a Ecuador con las misiones salesianas. No obstante, tras la guerra civil y la llegada al poder del grupo político de los liberales, en 1895 se determina la salida del país de los salesianos y se detiene el desarrollo del proyecto de Minghetti.

Diseño definitivo y ejecución

En 1898, y por iniciativa del presidente liberal Eloy Alfaro Delgado, se retoma la idea del proyecto de un monumento conmemorativo a los próceres de la Independencia. Se decide que los gastos del proyecto correrán a cargo del pueblo ecuatoriano y se crea un fondo especial del 1 % sobre las rentas de todas las municipalidades durante un quinquenio. El 10 de agosto del mismo año se colocaría la primera piedra de la base sobre la que más tarde se erigiría la escultura. Tras cinco años, y ya habiéndose acumulado un fondo importante, el llamado *Comité 10 de Agosto*, que se había formado para encargarse de concretar la construcción del monumento, resolvió buscar en Europa a los artistas más idóneos para darle forma, pues se consideraba que en Ecuador no se podía realizar una obra escultórica de esa magnitud. Así, por medio del cónsul de Ecuador en París, se contactó a los mejores estatuarios. Se logró entonces interesar a quince afamados escultores, entre ellos a Frederic A. Bartholdi, el autor de la estatua de La Libertad de Nueva York.

Los quince autores presentaron bocetos y la propuesta de realizarla en un plazo de entre un año y medio y tres años, a un costo de entre 102 mil y 315 mil francos. Sin embargo, otra propuesta que se presentó en paralelo: la del quiteño Francisco Durini Cáceres, a nombre de la compañía *L. Durini & Hijo*. En su oferta, se incluía el trabajo de artistas italianos y el apego a la idea original de Minghetti. Esta proposición es la que convencería más y lograría el contrato que se firmó en 1904.

Así, un proceso de propuestas, contrapropuestas y aprobaciones empezó a desarrollarse por medio de cartas y fotografías entre Quito y varias ciudades italianas donde se encontraban varios de los artistas involucrados. Las piezas se moldearon en yeso y, tras sus aprobaciones, se las fundía en bronce. Su transportación a Quito se hizo desde el puerto de Génova a través de la ruta de Magallanes (el Canal de Panamá todavía no existía). Tras varios trasbordos, las partes llegaron a Guayaquil y luego a Quito, con traslados que incluyeron el transporte en tren y en el lomo de animales de carga. Las piezas estuvieron en Quito dentro del plazo que vencía el 20 de junio de 1906. No obstante, el proceso de montaje en la plaza no estuvo exento de contratiempos: piezas faltantes, otras que no encajaban y otros problemas que debieron ser solventados sobre la marcha. De todas formas, en medio del estrés general y del acercamiento de la fecha de inauguración, el 10 de agosto de 1906, se pintaron las casas de la plaza y se arreglaron los jardines y las calles aledañas para presentar oficialmente el monumento al pueblo ecuatoriano.

Gesto del Gobierno de España

En el año 1992, en un gesto de buena voluntad por parte del Gobierno de España con motivo de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, el Programa de Preservación del Patrimonio Cultural, que estaba trabajando en el convento e iglesia de San Francisco de Quito, se hizo cargo de la restauración integral del monumento conmemorativo de la Independencia. Este trabajo se realizó con técnicos especializados en el



Monumento a la Independencia de Ecuador. Plaza Grande

mantenimiento y recuperación de metal y mármol (ambos materiales son los que predominan en el monumento). Para la ejecución de la obra, se utilizó la misma mano de obra que estaba trabajando en la iglesia y convento de San Francisco. La tarea se llevó a cabo a través de un trabajo interdisciplinario de arquitectos, historiadores y técnicos restauradores, lo cual enriqueció el resultado final de la restauración del monumento.

El monumento a la Independencia

Inspirada en las columnas honorarias de los romanos, como la Columna de Trajano, esta obra es muy similar a otros monumentos modernos como la Columna de la Victoria de Berlín o el Ángel de la Independencia de Ciudad de México. La altura del monumento es de 17,40 m y está orientado hacia el nororiente, por donde cada mañana sale el Sol, detrás de la milenaria colina del Itchimbía.

Su base está conformada por dos plataformas y dos conjuntos escultóricos. Todo el monumento está ubicado sobre una plataforma de piedra con una forma octogonal, con tres escalones por cada lado y rodeada por ocho esferas que representan al mundo y que están unidas entre sí por pesadas cadenas. Sobre esta primera plataforma se ubica otra, también octogonal y con tres escalones más. Sobre los escalones de la segunda plataforma, se encuentran dos esculturas conocidas como el león y el conjunto ibérico. El pedestal y la columna del monumento se levantan sobre esta segunda plataforma.

Las culturas de la antigüedad relacionaban al león con el poder y la realeza. En este sentido, esta escultura de un león herido representa la vencida Corona española que se aleja para dar paso a la libertad de la nueva nación. El conjunto ibérico está conformado por dos estandartes y un cañón, tres rifles y una cruz, que representan los valores y el poder derrotado de la monarquía hispánica. El pedestal está hecho de piedra tallada en estilo neoclásico. Sobre este pedestal, se ubica la escultura de un cóndor, que es el ave por excelencia de la región de los Andes. Este rompe las

cadenas con su pico, representando a Quito que se libera de España.

La gran columna de estilo neoclásico está conformada por cuatro columnas corintias de piedra, entre las que se encuentran tallados de palmas. La columna remata en una pequeña base con forma de cruz sobre la que se asienta la escultura de la dama de la Independencia, que es la escultura principal. Esta figura completa el monumento y se convierte en el punto focal del conjunto. Representa a Libertas, la diosa guerrera romana de la libertad. Dicha efigie sostiene con la mano izquierda el fascio (haz de varas en forma de cilindro que está amarrado con una correa alrededor de un hacha), símbolo que, en la Roma antigua, significaba la autoridad y la idea de que la libertad se conquistaba con las armas. De la misma manera, en la mano derecha, porta la tea, que simboliza la luz y la razón de América.



Escuela Taller Quito. Taller de tallado en madera

ESCUELAS TALLER DE ECUADOR

José Mercé Gandía, arquitecto

Hablar de las escuelas taller de Ecuador es remitirnos a uno de los programas de la **Cooperación Española** que más éxito ha tenido en este país durante más de veinte años. Instaladas desde 1991, como instrumento para cubrir algunas de las necesidades detectadas en el **Plan Maestro de Rehabilitación Integral para las Zonas Históricas de Quito** (llevado a cabo por el Municipio de Quito y la **Cooperación Española**), estos institutos tenían como objetivo *promover el empleo juvenil y la capacitación* en las áreas históricas de la ciudad. El modelo de **aprender a trabajar trabajando**, que propuso este innovador proyecto de formación y patrimonio en la escena ecuatoriana, no solo contribuyó a la formación de muchas personas (hombres y mujeres) en los oficios tradicionales de la construcción y la restauración, sino que además sirvió para que muchos de los jóvenes desempleados en situación de riesgo y pobreza en Quito y Cuenca que se formaron en ellas se integraran en ese momento al tejido social y productivo de Ecuador. Este interesante proyecto se extendió además hacia otras zonas del país como la Sierra central y la provincia de Manabí, a través de la **Escuela Taller Puruhá** en Colta y la **Escuela Taller de Pile** en la ciudad de Pile, en la Costa ecuatoriana. Estas instituciones se crearon con la intención de rescatar tradiciones y modos de vida que históricamente habían estado ligados al patrimonio cultural y, al mismo tiempo, proponer una vía de ocupación y empleo para esas ciudades alejadas de los grandes centros poblados y de desarrollo.

Por otra parte, hablar de las escuelas taller en Ecuador es también evocar más de veinte años de una importante experiencia de trabajo social, sobre todo en ciudades como Quito y Cuenca. Así, al referirnos a ellas, tenemos que recordar al Ecuador de los años noventa que se presentaba con una importante cantidad de bienes patrimoniales que habían entrado en una etapa crítica de degradación, e incluso de ruina, en muchas de sus ciudades. Ante la necesidad de dar respuesta a una situación de emergencia patrimonial, se le sumaba, en ese entonces, el apremio por contar con un instrumento idóneo que fuera capaz de

solventar adecuadamente los problemas de turgurización crecientes en el Centro Histórico de Quito y Cuenca, donde gran parte de sus principales monumentos se encontraban en un avanzado proceso de deterioro.

Los comienzos no fueron fáciles, pero hay que destacar la firme decisión de la Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito, de la Alcaldía de Cuenca, del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y de la **Cooperación Española** para llevar adelante este proyecto conjunto de marcado desarrollo social en las ciudades de la Sierra ecuatoriana, poseedoras de un rico patrimonio cultural edificado e inmaterial. Si somos capaces de evaluar con honestidad la verdadera dimensión de las escuelas taller y el trabajo llevado a cabo por estas, no deberíamos centrarnos solo en las obras materiales realizadas —que fueron muchas—, sino tener en cuenta, además, el importante trabajo realizado con respecto a la inserción juvenil en el mercado laboral. Esta incorporación fue cercana al 95 % del alumnado y significó un gran aporte para alimentar otros procesos de recuperación patrimonial y de desarrollo turístico en estas ciudades, puesto que sus egresados se constituyeron en verdaderas puntas de lanza.

Las escuelas taller de Ecuador son y han sido un ejemplo de sensibilidad hacia dos aspectos importantes de la sociedad: la potencialidad del patrimonio humano que el país posee y el patrimonio cultural edificado o inmaterial con el que cuenta. Así, el éxito de estos planteles se ha debido en gran medida a las contrapartes locales de estos proyectos, llevados a cabo con el convencimiento y la decisión política de los municipios e instituciones que fueron sensibles tanto con los temas de interés social como con aquellos relacionados con el patrimonio. No cabe duda alguna acerca del aporte que significó para Cuenca la existencia de la escuela taller en esta ciudad, sobre todo en cuestiones tan importantes como la proclamación de Cuenca Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en el año 1999, cuando se impuso la decisión firme de su alcalde por transformar la visión ciudadana de su urbe y ponerla en el contexto mundial de los patrimonios culturales. Su interés se centró



Escuela Taller Quito. Becarios trabajando en la sala de exhibición de alumnos

entonces en aunar esfuerzos entre Estados amigos para alcanzar este objetivo. Eso es lo que ha significado el apoyo de la **Cooperación Española**: la respuesta a esa aspiración para la puesta en marcha de estos proyectos sociales y patrimoniales y así priorizar el desarrollo a través de la combinación de aspectos fundamentales como el fomento del turismo en estrecho vínculo con el patrimonio.

Las líneas de actuación y herramientas aportadas desde la **Cooperación Española** en Ecuador, a través del **Programa de Escuelas Taller** y sumadas a los esfuerzos de las instituciones locales, han constituido un marco orientador, estratégico, oportuno y, en ocasiones, referencial para el abordaje y tratamiento en la conservación y gestión del patrimonio cultural en diferentes lugares del territorio ecuatoriano. Cabe señalar que, a partir de algunas de las actuaciones que se han realizado, estos aportes han permitido remarcar conceptos fundamentales en el quehacer de la recuperación del patrimonio cultural, así

como también sobre la necesidad de dar continuidad a estos procesos. Es importante señalar que, durante el desarrollo de esta labor, se ha tenido en cuenta la planificación, la integralidad de la visión en el abordaje de los diferentes problemas, la visión interdisciplinaria, la formación de técnicos y trabajadores y la participación conjunta en la gestión de la acción pública, a través de las instituciones ecuatorianas contrapartes.

En otro aspecto, ¿qué duda cabe que, en su momento, la intervención en el convento de San Francisco de Quito —por parte de la Escuela Taller San Andrés— no solo se constituyó en un modelo a seguir por muchas de las de las nuevas intervenciones que posteriormente se realizaron en la ciudad, sino que además significó toda una filosofía de actuación y de aporte de mano obra especializada para actuar en los bienes culturales históricos que luego se acometieron en las sucesivas restauraciones monumentales emprendidas en otros lugares del país?

En estas intervenciones, se utilizó mucha de la mano de obra preparada en las escuelas taller de Quito, además de técnicos especializados que, en su mayoría, habían realizado cursos de formación en España.

Todos estos elementos antes mencionados contribuyeron a que podamos expresar que el impacto sobre la puesta en valor del patrimonio cultural, en ciudades como Quito y Cuenca en el Ecuador, no solo se ha traducido en obras realizadas, formación, concientización y valoración del patrimonio cultural por parte de los ciudadanos y habitantes de estas ciudades, sino que además la acción desplegada por las escuelas taller ha contribuido en la reducción de la pobreza, la inserción laboral y la dinamización del empleo entre los jóvenes. La suma de esos resultados ha fomentado sin duda un creciente desarrollo turístico, al amparo de la recuperación patrimonial. Así, cada vez son más importantes los ingresos por turismo que aportan beneficios a las arcas del Estado en el Ecuador. Hay que señalar que mucho de ese turismo se vende a través de las estadías en ciudades patrimoniales como Quito y Cuenca. Luego, la visita a los museos y monumentos (ya restaurados) que poseen estas ciudades, declaradas ambas Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco, se combinan con otros destinos solicitados por los visitantes extranjeros a Ecuador, como el parque natural en las islas Galápagos o el Oriente amazónico.

Como **Cooperación Española** para el Desarrollo y como actores socios de un trabajo constante de muchos años, no dejamos de sentir satisfacción y orgullo por los logros alcanzados en el **Programa de Escuelas Taller en el Ecuador**, ya que, al día de hoy y con la ayuda del paso del tiempo, se pueden observar y evaluar positivamente los resultados concretos de esa apuesta formativa que relaciona al patrimonio cultural con el desarrollo.

ESCUELA TALLER QUITO

José Mercé Gandía y José Baca, arquitectos

Antecedentes

Hablar de la **Escuela Taller Quito** es recordar los importantes logros obtenidos luego de más de veinte años de trabajo ininterrumpido en este proyecto que combinó el desarrollo social con el rescate y la puesta en valor del patrimonio cultural y humano existente en la ciudad capital de Ecuador. El proyecto se puso en marcha por iniciativa de la **Cooperación Española** con el apoyo de importantes instituciones locales y nacionales. Este programa consistió en un trabajo conjunto que se llevó a cabo en varias ciudades ecuatorianas, especialmente en Quito y Cuenca, y que combinó de forma exitosa la preservación del patrimonio cultural y natural con el desarrollo social y la lucha contra la pobreza, pues incorporó a jóvenes desempleados en un proyecto de formación profesional basado en el rescate de los oficios tradicionales de la construcción y de la restauración.

El modelo de **Escuelas Taller Ecuador** surgió de la iniciativa de transferir a países de Iberoamérica una experiencia exitosa que se desarrolló en España y que, con el paso del tiempo, se convirtió en un programa pionero en la región.

Se trató, entonces, de trasladar esta importante experiencia desarrollada en España que después logró reunir algo esencial para su buen desarrollo en los países de América: la voluntad política de los actores involucrados que la patrocinaron. La iniciativa contó con el destacado liderazgo de la **Cooperación Española** en el desarrollo de este proceso y, desde un inicio, recibió el apoyo decidido de las instituciones ecuatorianas. Debemos señalar que, desde su instalación, el proyecto se benefició del apoyo de muchos profesionales ecuatorianos, quienes, además de solidaridad, exhibieron una vocación de trabajo excepcional, que se vio reflejada en cada una de las intervenciones abordadas en varios de los monumentos patrimoniales recuperados en el

Centro Histórico de Quito, durante más de dos décadas.

La creación de las escuelas taller en Quito, al calor de los enunciados y recomendaciones del plan maestro para el centro histórico de la ciudad, provocó la generación de una notable fuerza laboral y una sinergia de actuaciones que se mantuvo por más de veinte años y que todavía perdura a través de las microempresas de artesanos que se formaron en su seno. Con el transcurso de los años, este proyecto que comenzó en la ciudad de Quito se expandió hacia otras ciudades del país, como Cuenca, y, en menor medida, a otras provincias a través de las **Aulas Docentes de Trabajo**, en ciudades como **Riobamba, Zaruma, Loja y Pile**, entre otras localidades.

La idea de las escuelas taller surge en España entre los años 1985 y 1986, como respuesta innovadora y concreta a tres problemáticas existentes: la alta tasa de desempleo que presentaba la juventud española en ese momento, la progresiva extinción de los oficios tradicionales de la construcción y restauración y, en contraposición, el avanzado deterioro de los monumentos en los centros históricos de las ciudades españolas. A partir de esta experiencia, en el año 1992, un convenio suscrito entre el Gobierno de España y el Municipio de Quito sienta las bases para la tarea de rescatar la vocación artesanal quiteña al crear la **Escuela Taller Quito**, institución que inicia sus actividades en el mes de abril del mismo año con la recuperación de la ruinoso edificación que perteneció a la antigua maternidad de la ciudad.

Instituciones auspiciantes

El Proyecto de Escuelas Taller Quito se estructuró legalmente en torno a la **Fundación Escuelas Taller de Ecuador**. Se trataba de una fundación formada básicamente por la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL (AECI), el ILUSTRE MUNICIPIO DE QUITO y el INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL (INPC). Con el paso del tiempo, debido a la necesidad de actualizar sus estatutos y adecuar la antigua fundación a las nuevas normas



Escuela Taller Quito. Alumnos trabajando junto al maestro en el Taller de Luthería

legales impuestas por el Estado ecuatoriano, el organismo llegó a contar con un directorio en el que participaron representantes del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), de la Fundación Educativa Monseñor Cándido Rada (FUNDER) y del Grupo Ciudad (estas dos últimas instituciones se incorporaron durante el último tiempo de funcionamiento).

Modelo de gestión

Uno de los primeros desafíos que tuvieron que sortear las escuelas taller de Quito fue la adaptación al medio ecuatoriano de un conjunto de propuestas que emanaban de un proyecto exitoso en otro contexto socioeconómico como el español de los años 1990. Este trabajo significó un importante ejercicio de adaptación del proyecto original a un entorno social y económico diferente, pero que se tradujo en un ajuste que no dejó atrás las líneas básicas de acción del proyecto probado en el Viejo Continente y que,

además, incorporó nuevos elementos surgidos al calor de las necesidades locales. Este ejercicio sirvió para enriquecer el proyecto y adaptarlo a nuevas exigencias. Es así como, a lo largo de su trayectoria, el programa capitalizó una valiosa experiencia que significó poder dar una respuesta adecuada a la especial situación de exclusión social en la que vivían algunos sectores de la sociedad quiteña. De esta manera, se logró conjugarlo eficazmente con la intervención a la deficitaria conservación del patrimonio cultural edificado de la ciudad. En este proceso incidieron, entre otros, tres factores fundamentales:

1. Jóvenes sin empleo y con un bajo nivel de formación
2. Grupos de maestros artesanos cercanos a la jubilación con alta calificación y mucha experiencia en los oficios de la restauración, pero en peligro de extinción
3. Presencia en la ciudad de un rico patrimonio histórico y artístico que evidenciaba grandes deficiencias en su mantenimiento y en los procesos técnicos de restauración.

Entre otras cosas, el proyecto canalizó además la información necesaria para los jóvenes sobre el mercado de trabajo y facilitó las estrategias de búsqueda de empleo para la creación de su propia inserción en el mercado laboral. Estas acciones significaron una ayuda a la dinamización económica y cultural de su entorno familiar. En este proceso, se tomó muy en cuenta que el patrimonio cultural es un elemento clave para la formación de la identidad de un pueblo, del mismo modo que la educación y los procesos de formación profesional en los alumnos (por lo general provenientes de sectores de bajos recursos). En este sentido, su capacitación eleva, sin duda, su autoestima y contribuye a su desarrollo integral como personas de bien.

Objetivo general

El principal objetivo fue formar técnica y profesionalmente en los oficios artesanales de la construcción y la restauración arquitectónica a jóvenes en situación de vulnerabilidad social, con el propósito de atender la demanda en cuanto a la rehabilitación, restauración y conservación del patrimonio



Escuela Taller Quito. Taller de tallado en madera

cultural y natural del Municipio de Quito. De la misma forma, la intención del proyecto era también participar activamente en satisfacer la demanda de trabajos de restauración en instituciones culturales sin fines de lucro como los centros de educación municipal y trabajar en las tareas específicas de la formación de los alumnos becarios. En tal virtud, el programa estableció los siguientes objetivos específicos, como se detallan a continuación:

Objetivos específicos

1. Formar a hombres y mujeres como maestros artesanos en los oficios tradicionales de la restauración y conservación del patrimonio cultural de la ciudad de Quito, para facilitar su inserción laboral. Para ello, se puso en marcha un programa formativo dual que les otorgaba autonomía técnica y profesional para atender la demanda de sus servicios, con la posibilidad de poder optar por sus propios emprendimientos empresariales.

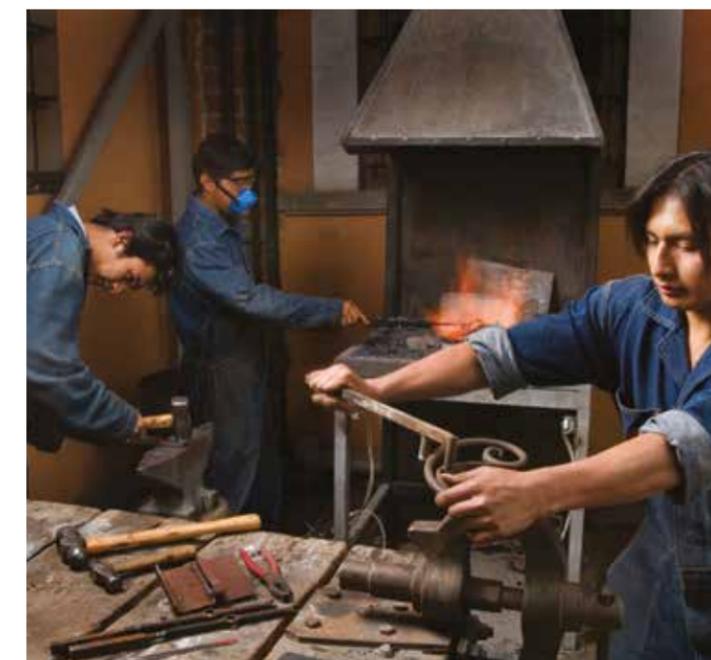
2. Intervención de la escuela taller con el aporte de mano de obra técnica en el mantenimiento y restauración de infraestructura patrimonial en los siguientes espacios: los Centros Municipales de Educación Inicial (CEMEI), los centros educativos de educación básica y edificaciones de ayuda social del Municipio de Quito, además de espacios y áreas públicas de la ciudad.
3. Contar con talleres bien equipados y en constante mantenimiento, dotados de las herramientas, maquinaria y materiales necesarios, con infraestructura adecuada y mejorada, más el apoyo del personal técnico y operativo con un excelente nivel de formación.

La Escuela Taller Quito, a lo largo de su extensa trayectoria, fue diseñando una proyección estratégica para cumplir con efectividad y eficiencia los objetivos fijados. Sus metas han respondido a la misión institucional de integrar a jóvenes (hombres y mujeres) a la vida productiva y activa del Distrito Metropolitano de Quito, con base en la configuración de un proyecto de vida que se fortalece en un proceso de formación de tres años. Luego de este período, los egresados cuentan con las destrezas y la capacidad suficiente para desempeñarse con todo su potencial técnico.

FUNDAMENTOS DEL PROYECTO

Marco teórico

Las escuelas taller integraron su trabajo dentro del Programa de Preservación del Patrimonio Cultural para el Desarrollo P>D de la Cooperación Española. El programa tiene como objetivo la preservación del patrimonio cultural como generador de desarrollo sostenible en virtud de un incremento del turismo en las ciudades y comunidades encargadas de preservar y custodiar el patrimonio cultural, sea este material o inmaterial. Este marco de actuación contribuye además a propiciar la consecución de los siguientes objetivos generales:



Escuela Taller Quito. Becarios trabajando en el Taller de Forja

1. Promover la protección de la identidad y del legado cultural y natural
2. Mejorar la calidad de vida
3. Ofrecer capacitación
4. Impulsar el desarrollo económico y social

La escuela taller trabajó en la formación de jóvenes mediante la creación y puesta en marcha de un plan educativo de capacitación con contenidos adecuados, mediante los cuales los estudiantes pudieron adquirir conocimientos de distintas actividades relacionadas con la recuperación del patrimonio artístico, histórico, cultural y urbano. También pudieron aprender oficios artesanales que combinaban las técnicas tradicionales y el conocimiento de los nuevos métodos y materiales, además de rehabilitar el rico patrimonio artístico y cultural que posee la ciudad de Quito.



Escuela Taller Quito. Sala de exhibición de los alumnos becarios

La formación conjugó varios objetivos en una metodología dinámica que facilitó la restauración del patrimonio material e inmaterial, así como también la conservación y cuidado del medioambiente, al impartir conocimientos específicos que tenían en cuenta estos parámetros en los programas de los diferentes oficios que se impartían en la escuela.

El Programa de Escuelas Taller en Quito (ETQ) fue ante todo la puesta en marcha de un concepto novedoso en la educación: **aprender a trabajar trabajando**. Con esta simple manera de entender el aprendizaje, se contribuyó además a la recuperación de los oficios tradicionales en vías de extinción, en consonancia con un nuevo concepto de recuperación patrimonial de las ciudades históricas que consideraba dos principios fundamentales: desarrollo y patrimonio. El diseño del curso teórico-práctico que se impartía a los jóvenes incluía formación técnica, cultural y empresarial; protección física y salud mental; formación complementaria artesanal en dorado, policromado, pintura artística y mural, taraceado, forja artística, hojalatería, fundición de metales y torneado de madera, entre otras técnicas. Cabe resaltar que durante el tiempo que permaneció activo el proyecto Escuela Taller Quito se graduaron muchos jóvenes de escasos recursos como maestros, operarios y aprendices en los distintos oficios artesanales, por ejemplo, construcción civil (albañilería), gasfitería (instalaciones sanitarias), electricidad de la construcción, mecánica en general, viveros y protección del agua, jardinería artística y restauración de textiles.



Escuela Taller Quito. Becarios trabajando en el Taller de Gasfitería

ETAPAS, PROCESOS, ESTRATEGIAS

Etapas de formación

Para cumplir con los objetivos del proyecto, fue necesario que la escuela taller respondiera como un ente educativo dinámico. Entonces, para todo esto, se requirió partir de un sistema de funcionamiento con los siguientes componentes que apuntaban a la formación de mano de obra calificada:

Componentes

a) Administrativo

- Coordinación (AECID)
- Dirección
- Contabilidad

- Residencia de obra
- Secretaría

b) Formación

- Oficios (monitores de la ETQ y maestros artesanos de reconocida experiencia y trayectoria profesional)
- Apoyo técnico
- Apoyo cultural
- Apoyo empresarial
- Protección física y mental

c) Social

- Departamento psicológico
- Departamento de trabajo social
- Departamento médico

Proceso de enseñanza

Para dar inicio a cada etapa de tres años de formación con un grupo nuevo de jóvenes, todo el personal de la Escuela Taller Quito se sometió a una autoevaluación que permitiría reafirmar los aciertos y corregir los errores, pensando siempre en el compromiso firme de todos los integrantes del plantel en el sinceramiento de los procesos. Con esto en mente, se procedió siempre con un trabajo en equipo coordinado que pudiera abrir el camino para cumplir con los objetivos previstos del proyecto. La actividad fundamental para dar inicio a una nueva etapa de trabajo consistió en abrir la inscripción al nuevo grupo de becarios. Para ello, se desarrollaron las siguientes actividades:

1. Se organizaron y distribuyeron los puestos de inscripción en algunos sitios estratégicos de la ciudad, especialmente en zonas de alta vulnerabilidad social ya identificadas.
2. A los inscriptos se les tomaron pruebas psicológicas y académicas en las materias básicas: Matemáticas, Lenguaje y Entorno. De esta forma, se logró

preseleccionar a un grupo inicial de interesados, los que durante varios días estuvieron a cargo de los maestros monitores. Más tarde, estos maestros calificarían a los jóvenes interesados. Finalmente, se articuló la información de los profesores de las materias con la de los monitores y la del departamento de psicología. Con este procedimiento se determinó la selección final de los nuevos becarios, becarios oyentes y jóvenes en espera. El número promedio de los inscriptos solía sobrepasar los 400, de los cuales solo se receptaban 119 becarios, 20 becarios oyentes y 20 adicionales en condición de espera.

3. De esta manera, los jóvenes escogidos adquirirían la calidad de becarios. Así comenzaba la compleja tarea de concientizar al becario sobre la importancia de aprender un oficio para bien de su vida y de su futuro. En ocasiones, el estudiante prefería retirarse de la escuela taller para ganar más dinero que la beca que recibía, realizando trabajos de menos categoría y sin preparación alguna. Por esta razón, la escuela taller incorporó algunos incentivos que permitían motivar y consolidar la permanencia de los alumnos becarios para que pudieran completar con éxito el proceso de enseñanza.
4. A partir de ese momento, las acciones de la escuela taller se direccionaban con el objetivo común de favorecer la integración social e inserción profesional de los jóvenes becarios (hombres y mujeres) en situación de vulnerabilidad social con edades entre los 16 y 22 años de edad.
5. Finalmente, la formación en los distintos oficios comenzaba con la participación activa en trabajos concretos en áreas relacionadas con la conservación del patrimonio, mantenimiento y rehabilitación de centros educativos del Distrito Metropolitano de Quito, edificios de la administración municipal o en espacios y áreas públicas. En este aspecto, también se promovía la generación de emprendimientos propios que ayudaran a complementar la formación. En este tema, es importante destacar que durante el



Escuela Taller Quito. Alumnos y maestro en el Taller de Luthería

proceso de formación, se propició que todos aquellos alumnos que aún no habían concluido los niveles de la **educación general básica** completaran este ciclo educativo.

El proyecto se inició en el año 1992, con el auspicio y financiamiento de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y, luego de más de veinte años de puesta en práctica, continúa definiéndose como un sistema dual de formación y trabajo: **aprender a trabajar trabajando**.

MARCO DE DESARROLLO

Referencias

El modelo de escuelas taller se plantea como objetivo fundamental la formación del alumno en un oficio que le permita integrarse en el mercado laboral, con la prioridad de revalorizar y recuperar los antiguos oficios y artesanías tradicionales en vías de extinción. Esta tarea debe llevarse a cabo en consonancia con el concepto de recuperación de ciudades históricas, incorporando a los «viejos maestros» en la enseñanza (generalmente con cursos complementarios) como instructores calificados de los oficios tradicionales.

Inserción local

La ciudad de San Francisco de Quito tiene, entre sus cualidades, el haber contado siempre con artesanos de notable habilidad manual y fecunda creación artística. Estos trabajadores han sido artífices de innumerables obras de gran calidad que han perdurado en el tiempo y que incluyen bienes muebles e inmuebles de la ciudad. Esta tradición artística y artesanal, tan arraigada en Ecuador y en Quito, enfrentaba un acelerado proceso de degradación en la década de 1990. Por tal motivo, requería de nuevos maestros restauradores en las áreas artísticas y arquitectónicas, en

un contexto de revalorización del patrimonio cultural. Con este escenario, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador (INPC), la Alcaldía del Distrito Metropolitano de Quito y la **Cooperación Española** juntaron sus esfuerzos para dar respuesta a esta problemática a través de la Escuela Taller Quito, que pretendía incentivar a los jóvenes a retomar la vocación artesanal quiteña y a no perder las técnicas y el arte de ese rico pasado, partiendo de acciones concretas en la puesta en valor del patrimonio.

ARTE Y CULTURA

La Escuela Quiteña

Escuela Quiteña es como se denominó al conjunto de manifestaciones artísticas y de artistas que se desarrolló en el territorio de la Real Audiencia de Quito, desde Pasto y Popayán, por el norte, hasta Piura y Cajamarca, por el sur, durante el período colonial (segunda mitad del siglo XVI, siglos XVII y XVIII y primer cuarto del siglo XIX), es decir, durante el período comprendido entre los años 1542 al 1824. La Escuela Quiteña alcanzó su época de mayor esplendor entre los siglos XVII y XVIII, llegando a adquirir gran prestigio entre otras zonas de la Colonia e incluso en la Corte Española de Madrid. También se la considera como una forma de producción y fue una de las actividades más importantes desde el punto de vista económico en la Real Audiencia de Quito. La fama de este movimiento alcanzó tanto prestigio —incluso en Europa— que se dice que el rey Carlos III, refiriéndose a la Escuela Quiteña y a uno de sus escultores en concreto, expresó: «No me preocupa que Italia tenga a Miguel Ángel: en mis colonias de América yo tengo al maestro Caspicara».

Origen

Desde sus orígenes, con la fundación del Colegio de San Andrés, por parte de los padres franciscanos, el arte en la ciudad de Quito se multiplicó a lo largo del tiempo durante la Colonia española, alcanzando su mayor esplendor entre los



Escuela Taller Quito. Becarios trabajando en el Taller de Jardinería

siglos XVII y XVIII. Tras la fundación de la ciudad, en 1534, y el crecimiento de la primera generación de quiteños, se detectó la necesidad de crear un lugar en el que sus vecinos pudiesen educarse correctamente. Es así que se encomendó esta labor al profesor Juan Griego, quien se encargaría de enseñar a leer y escribir a los habitantes de la pequeña villa en una escuela que funcionaba en la catedral de la ciudad. En 1552, esta labor pasó a manos del obispo Francisco Morales, quien fundó el primer centro de educación formal en San Francisco llamado San Juan Evangelista.

Durante seis años, el centro San Juan Evangelista fue un colegio de enseñanza práctica, donde, además de leer y escribir, se aprendían otras labores como el uso del arado, la siembra de semillas y el horneado de ladrillos. La institución estaba destinada de preferencia para los indios, mestizos y uno que otro criollo huérfano. Los profesores eran religiosos y la enseñanza era gratuita. Al colegio San Juan Evangelista le sucede el Colegio de San Andrés (1565),



Escuela Taller Quito. Alumnos y maestro en el Taller de Gasitería

nombre que se le dio para interesar al virrey de Lima, don Andrés Hurtado de Mendoza. Es así que él intercede ante el rey para que lo nombre Colegio de Patronazgo Real, es decir, un colegio oficial de Su Majestad. El monarca accede a la petición y emite el respectivo decreto, con el que se forma oficialmente el colegio y donde se detalla su forma de financiamiento.

IDENTIFICACIÓN DEL PROYECTO

La **Escuela Taller Quito** es una propuesta de educación y trabajo para lograr que los jóvenes aprendan un oficio artesanal que contribuya a la recuperación de la tradición artística de la ciudad y que, a la vez, preserve el patrimonio natural y edificado de la ciudad de Quito.

Un modelo innovador

El modelo de escuela taller plantea como objetivo fundamental la formación para el trabajo junto a la revalorización y recuperación de los antiguos oficios y artesanías tradicionales en vías de desaparición, en consonancia con el nuevo concepto de recuperación de las ciudades históricas. El proyecto incorpora además, como asesores, a «viejos maestros» de los oficios tradicionales. El programa, en general, se desarrolla en torno a los siguientes lineamientos:

1. Metodología y organización de la enseñanza con un enfoque sistémico y con estrategias y contenidos acordes con las necesidades y visión local
2. Incorporación de «viejos maestros», destacados y reconocidos por su arte y trayectoria, como sustento para la escuela taller
3. Rescate de la tradición artística artesanal representada por la Escuela Quiteña



Escuela Taller Quito. Fotografía de la tienda de objetos producidos por los ex becarios

4. Creación de becas para estudiantes, subdivididas en tres modalidades: transporte, alimentación y fondo de herramientas
5. Incorporación de la escuela taller a la red de museos y empresas del Centro Histórico de Quito
6. Creación de los talleres de producción con la participación de becarios que trabajan por su cuenta y para la tienda de artesanías
7. Establecimiento del Museo de los Viejos Maestros, como referente para los estudiantes y ayuda para revalorizar su trabajo y oficios
8. Creación de los laboratorios de prácticas
9. Diseño participativo de un proyecto de vida para los estudiantes

nacional ante el grave deterioro que estaba sufriendo el Centro Histórico de Quito, producto de los escasos recursos económicos destinados a su preservación y a la falta de concientización respecto al valor del patrimonio cultural edificado y mueble que posee la ciudad, hicieron posible que se elaborara el Plan Maestro de Rehabilitación Integral para las Zonas Históricas de Quito (1988-1992). En sus enunciados se plantearon varias propuestas sobre empleo y capacitación popular, especialmente mediante la creación de las escuelas taller.

FUNDAMENTACIÓN

Objetivos generales

Las escuelas taller en Quito fundamentan y enmarcan su trabajo en el Programa de Preservación del Patrimonio Cultural en Iberoamérica, que es un proyecto de la **Cooperación Española**.

Los principales objetivos se centran en dos puntos fundamentales de carácter global:

1. Ofrecer capacitación para fomentar la creación de nuevos puestos de trabajo en el amplio sector de jóvenes desempleados o que están en busca de su primer empleo.
2. Promover la recuperación de oficios tradicionales de la construcción y su aplicación en la restauración del patrimonio cultural, natural y arquitectónico de la ciudad y así contribuir con la concienciación de la población acerca de la necesidad de preservar el rico patrimonio de Quito.

Objetivos específicos

1. Fomentar la formación de especialistas en distintos oficios artesanales, principalmente aquellos en vía de desaparición.
2. Promover la integración e inserción profesional de jóvenes sin trabajo

CONTEXTO SOCIAL Y EDUCATIVO

El proyecto, que está enfocado hacia los sectores más desfavorecidos de la ciudad, se desarrolla en un inmueble del centro histórico: la antigua maternidad de Quito. Este lugar se usa como laboratorio de prácticas de restauración arquitectónica y aquí se enseñan los oficios tradicionales en vías de extinción. La gran labor que desarrolló este trabajo permitió que otras instituciones, además del Municipio de Quito, se sumaran a la iniciativa, por ejemplo, el Ministerio de Bienestar Social, con la Dirección de Protección de Menores y la Universidad Católica del Ecuador (PUCE), con las facultades de Arquitectura y Psicología.

POR QUÉ SURGE LA IDEA DE ESCUELA TALLER

Si bien es un concepto que surge en España entre los años 1985 y 1986, como respuesta a la alta tasa de desempleo de ese tiempo, la idea se traslada a América y a otros países de Europa y África con indudable éxito.

En Ecuador, tanto el interés de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) como la preocupación



Escuela Taller Quito. Museo de los viejos maestros

3. Impulsar la revalorización de los oficios artesanales.
4. Emprender la promoción y difusión de las tareas de restauración, rehabilitación y conservación del patrimonio histórico.
5. Actuar como soporte y embrión de futuros centros, para la dinamización del empleo y conservación del patrimonio.

ETAPAS, ESTRATEGIAS, PROCESOS Y ACTIVIDADES

Proceso de enseñanza

El proceso de enseñanza consta de tres años de formación. Durante ese período los jóvenes becarios reciben una instrucción técnica y académica del oficio que han elegido de acuerdo con sus potencialidades y predisposición personal. Durante el período que dura la etapa de formación, los

jóvenes reciben el beneficio de una beca dineraria que les facilita el proceso de aprendizaje.

La beca de los alumnos beneficiarios se divide en tres partes:

1. **Beca básica.** Es el dinero que recibe mensualmente el becario y que está destinado a cubrir transporte y otros gastos.
2. **Fondo de alimentación.** Debido a la condición socioeconómica del becario, resulta difícil que este pueda disponer de una buena alimentación que le permita alcanzar un buen estado físico para la asimilación y ejecución de sus tareas. Por esta razón, mensualmente, se entrega un fondo que cubre su nutrición (desayuno y almuerzo). Este beneficio se provee en el comedor de la institución.
3. **Fondo de herramientas.** Una vez terminada su formación, la escuela taller dota al becario de herramientas para que pueda enfrentar los retos



Escuela Taller Quito. Sala de exposición de los trabajos más destacados de los alumnos becarios

de nuevos trabajos. Los becarios se especializan en diferentes oficios, en un nivel medio de formación técnica, y al final se reciben de maestros, con especialización en Restauración.

7. Cursos por convenios

- Cursos que sirven para complementar la especialización, en las áreas de pintura, dibujo académico, materiales y técnicas de escultura.

El programa de enseñanza se encuentra subdividido en siete áreas que se enlazan sistémicamente, lo cual permite una retroalimentación permanente.

1. Formación teórica práctica de la especialidad

- Enseñanza del oficio por parte del maestro monitor
- Conferencias de maestros artesanos calificados
- Práctica directa en obras
- Visitas a talleres y obras

2. Formación técnica

- Soporte de la enseñanza del oficio por parte de los «profesores de planta y de apoyo» de la institución
- Visitas técnicas

3. Formación cultural

- Soporte a la enseñanza del oficio por parte de los profesores de planta de la institución en las materias básicas que posibilitarán a los estudiantes enfrentar de mejor manera su desempeño en el resto de materias.

4. Formación empresarial

- Conferencias y cursos que permitirán aumentar las posibilidades de inserción en el mercado laboral a los estudiantes.

5. Protección física y mental

- Conferencias para mejorar el nivel de concienciación de los becarios en estos temas.

6. Formación complementaria, artesanal y profesional

- Complementación de la formación del oficio, con la participación de viejos artesanos y técnicos para así contribuir a una capacitación integral, de acuerdo con las necesidades del mercado laboral.

La teoría y práctica se desarrolla en once talleres y diez oficios. Los talleres funcionan como el típico taller artesanal de los antiguos maestros: es dirigido por un artesano experimentado que cumple también funciones de monitor. Este maestro tiene a su cargo entre siete y catorce aprendices, a los que les enseña la técnica del oficio. Los talleres son los siguientes:

1. Albañilería (2)
2. Cantería
3. Gasfitería (con laboratorio de pruebas)
4. Electricidad de construcciones (con laboratorio de pruebas)
5. Ebanistería
6. Tallado
7. Carpintería de construcciones
8. Mecánica en general (fundición, forja, herrería, hojalatería)
9. Pintura de construcciones (arquitectónica, artística y restauración)
10. Jardinería artística y viveros

BALANCE DE LA ACTUACIÓN

a) Cifras y porcentajes

La Escuela Taller Quito ha formado aproximadamente a cuatrocientos jóvenes en cuatro promociones. El nivel de inserción laboral de los egresados es superior al 90 %.

La Escuela Taller Quito ha intervenido en la recuperación y preservación de los siguientes inmuebles y espacios considerados parte del patrimonio de la ciudad. Este trabajo se conjugó con la formación técnica y artística de los jóvenes.

1. Rehabilitación de la antigua maternidad de Quito (actual sede de la escuela taller), con 3500 m² de construcción, ubicada en las calles Montúfar y Pereira
2. Rehabilitación de las aceras y jardines de más de 10000 m² en la zona de El Panecillo
3. Rehabilitación y ajardinamiento de la escalinata Zaldumbide, barrio La Loma, 1500 m²
4. Rehabilitación y ajardinamiento del parque San Marcos
5. Mantenimiento de jardineras en el pasaje Espejo
6. Rehabilitación y restauración de cubiertas de la Residencia y Embajada de España, 904 m²
7. Rehabilitación del espacio verde y de las aceras de piedra de la plaza San Marcos, 1517 m²
8. Aumento y reparación de espacios de la cancillería y la Embajada de España, 400 m²
9. Mantenimiento de instalaciones de servicios básicos en edificios municipales: patronatos del norte, centro y sur, Avalúos y Catastros, Planificación y Museo de la Ciudad. En edificios públicos de asistencia social: Casa Cuna Gangotena Posse, Jardín de Infantes María Montessori, Asilo de Ancianos de La Recoleta, Casa Hogar San Vicente de Paúl, Hogar Infantil Polidoro Arellano, Hospedería Campesina La Tola.
10. Instalación del Museo de los Artesanos dentro del propio edificio de la antigua maternidad de Quito y la instalación una tienda donde los visitantes pueden adquirir los productos de los exalumnos de la escuela taller.

Por otra parte, la red de museos, las instituciones y las empresas culturales del Centro Histórico de Quito han organizado diversas rutas turísticas en las cuales se incorpora a la Escuela Taller Quito, con los siguientes atractivos: funcionamiento de sus doce talleres, museo que muestra los talleres artesanales de viejos maestros con reconocida trayectoria, sala de exposición de los trabajos producidos por los alumnos y la tienda de artesanías.

b) Fortalezas, debilidades y riesgos

El proyecto escuela taller ha significado para la comunidad quiteña y sus actores un proceso de aprendizaje permanente. El hecho de formar jóvenes con conflictos sociales y deserciones de los sistemas de educación formal que se integran a la escuela ha constituido un verdadero reto para sus integrantes. Por esta razón, el cuerpo docente se ha capacitado de manera constante para conducir el proceso de enseñanza-aprendizaje tanto en las aulas como en los talleres. Esta debilidad inicial se la ha ido superando paulatinamente con la participación y asesoría de especialistas en el área educativa. La fortaleza y, a la vez, el reto más importante es forjar, junto a los jóvenes que integran esta comunidad educativa, sus proyectos de vida.

Al mismo tiempo, la escuela taller ha tenido que responder como una empresa de construcción, en la que los resultados se miden con indicadores y estándares internacionales. Esto ha hecho que día a día se produzca la incorporación eficaz de los jóvenes a trabajos de construcción, reconstrucción, restauración y rehabilitación. Hasta el momento, se ha ganado una experiencia acumulada en más de una década de trabajos reconocidos y calificados por organismos nacionales e internacionales.

Así, los resultados alcanzados están a la vista y han sido posibles gracias a la implementación de un modelo de gestión eficiente y eficaz, aplicado por un equipo multidisciplinario que ha demostrado liderazgo, compromiso con la juventud, capacidad profesional y, sobre todo, visión de futuro.

El mayor reto y, a la vez, el mayor riesgo que enfrentó la escuela taller fue el de forjar las condiciones para seguir creciendo y trabajando por cuenta propia con cooperación nacional, incorporando a las instituciones y sectores privados locales.



Escuela Taller Quito. Alumnos y maestro en el Taller de Electricidad

c) Impactos

El impacto de las escuelas taller en la realidad ecuatoriana y, específicamente, quiteña difícilmente puede ser evaluado en el corto plazo y solamente por el trabajo material producido por ellas. Por el contrario, se trata de un programa con un profundo contenido social, cuyos resultados podrán apreciarse en su totalidad solamente con el transcurrir del tiempo.

Hay que recordar que la ciudad precolombina, la ciudad colonial y, posteriormente, la republicana y moderna ha sido edificada por ecuatorianos. La gran tarea y experiencia de la Escuela Taller Quito es haber descubierto la potencialidad creativa de su gente, expresada a través de su trabajo intelectual y manual.

d) Instituciones vinculadas a la Escuela Taller Quito

Las instituciones de la administración municipal, regional y nacional que están vinculadas a la Escuela Taller Quito son las siguientes:

1. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, a través de la Secretaría de Educación del Municipio de Quito
2. Organización de Estados Iberoamericanos (OEI): taller de lutería y taller de emprendimientos productivos
3. Corporación Andina de Fomento (CAF): desarrollo de un proyecto de sostenibilidad de la escuela taller
4. Convenio con la Fundación Educativa Monseñor Cándido Rada (FUNDER): emprendimientos conjuntos

5. Patrocinio de la empresa privada en algunos talleres
6. Colaboración con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes; Facultad de Psicología; Escuela de Administración; Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura: jóvenes pasantes en la escuela taller
7. Unidad Educativa Municipal Experimental Sucre (UEMES): modalidad de educación a distancia para completar el ciclo básico (8.º, 9.º y 10.º años de Educación Básica)
8. Junta Nacional de Defensa del Artesano: titulación artesanal
9. Cursos del Consejo Nacional de Sustancias Estupefacientes y Psicotrópicas (CONSEP)
10. Hospital Gineco-Obstétrico Isidro Ayora: atención física y psicológica a madres adolescentes
11. Red de museos y empresas culturales del centro histórico
12. Empresa Metropolitana Quito Turismo
13. Sistema Metropolitano de Museos y Centros Culturales

e) Condiciones socioeconómicas de la población juvenil

La tasa de desempleo en Quito es de 6,7% (aproximadamente 51 000 personas de la población económicamente activa). Dentro de ella, se encuentran jóvenes comprendidos entre los 15 y 22 años de edad, con un bajo nivel de formación o con escasas posibilidades de generar ingresos económicos. En el Distrito Metropolitano de Quito existe un considerable grupo de «maestros artesanos» que poseen saberes históricos y alta cualificación en algunos oficios en vía de extinción. La tarea de la Escuela Taller Quito es contar con este valioso recurso humano para la recuperación y la restauración de los importantes bienes patrimoniales que atesora la ciudad. Dentro de este contexto, la problemática con la que nos encontramos es la siguiente:

1. Jóvenes desocupados con un bajo nivel de formación

2. Grupo de maestros artesanos con alta cualificación, pero cercanos a la jubilación
3. Un rico patrimonio histórico artístico con deficiencias en su mantenimiento
4. Problemas de inserción de la mujer de bajos recursos en el mundo laboral
5. Sector deprimido de la población con pocas posibilidades de desarrollo
6. Necesidad de mantenimiento y restauración de edificaciones de carácter monumental

El desafío de la Escuela Taller Quito es educar a los jóvenes de escasos recursos en los oficios tradicionales para favorecer su inserción laboral en la sociedad ecuatoriana.

f) Población juvenil del proyecto

Se trata de estudiantes que han abandonado la educación regular básica y que, por sus condiciones económicas, se ven imposibilitados de continuar con sus estudios. El proyecto incorpora a 119 jóvenes, (hombres y mujeres) de escasos recursos, cuyas edades oscilan entre los 16 y los 22 años, para ofrecerles una formación de tres años de estudios en cada una de las especialidades que imparte la escuela. La mayor parte de ellos son mestizos, seguidos en proporción por indígenas y, finalmente, por la población afrodescendiente, con el menor porcentaje.

Mestizos	80 %
Indígenas	17 %
Afrodescendientes	3 %

En relación con la formación escolar con la que ingresan los jóvenes a la escuela taller, se puede señalar que este grupo está conformado por chicos y chicas que han aprobado la educación básica o que por alguna razón no la han completado. En este sentido, la escuela taller les ofrece la posibilidad de completar sus estudios primarios mediante clases específicas diseñadas para este fin y que se imparten



Escuela Taller Quito. Alumna becaria de la escuela

los días sábados. Con este propósito, la escuela ha contratado a maestros especializados. Es así que podemos decir que la escuela taller combate la pobreza desde la capacitación de jóvenes desempleados en situación de vulnerabilidad, con quienes desarrolla una serie de acciones de apoyo. Estas se resumen a continuación:

1. Formación en los oficios tradicionales relacionados con la restauración de bienes muebles e inmuebles (diez talleres opcionales)
2. Titulación oficial como artesanos (otorgado por la Junta Nacional del Artesano)
3. Entrega de certificados a los jóvenes que no completan

el ciclo de estudios y que no alcanzan la graduación final

En cuanto a las prácticas laborales que realizan los alumnos becarios durante su formación, estas pueden resumirse en las siguientes:

1. Participación en la restauración y conservación del patrimonio cultural edificado y bienes muebles de la ciudad de Quito
2. Rehabilitación y mantenimiento en edificios históricos del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito
3. Rehabilitación de los Centros Educativos Municipales de Educación Inicial (CEMEI).
4. Mantenimiento y conservación de espacios públicos y mobiliario urbano del Centro Histórico de Quito
5. Fomento de los talleres de producción y comercialización para alumnos egresados de la escuela taller
6. Seguimiento y monitoreo de emprendimientos particulares de exalumnos (asistencia técnica de la escuela taller).
7. Formación «microempresarial» para emprendedores, con el objeto de facilitar su inserción en el mercado laboral
8. Bolsa de empleo
9. Participación de los alumnos en la sala de exposición de la escuela taller y tienda de artesanías
10. Socialización del proyecto, promoviéndolo como un punto de visita atractivo de la ruta turística del Centro Histórico de Quito

Un total de 1352 son las personas beneficiadas desde la creación de la escuela taller hasta el año 2015. De este número, 1183 jóvenes se graduaron durante el período 1992-2012. En el último período, hasta abril del año 2015, se graduó el resto de alumnos y alumnas. Según las estadísticas que elabora la Escuela Taller Quito, con base en el seguimiento de sus egresados, el 97 % de ellos se encuentra trabajando y, de este grupo, el 67 % trabaja en

el oficio para el cual se formó y el 33 % restante combina el oficio con otras actividades relacionadas con él.

g) Presupuesto

El presupuesto anual promedio durante los tres años referidos para el funcionamiento y formación de los jóvenes asciende a 599 840 USD, el cual cuenta con varias fuentes de financiamiento. Esta inversión se reduce por el aporte que la escuela taller realiza a obras de la ciudad durante los cursos de formación de los alumnos becarios, ya que estos realizan sus prácticas de trabajo en edificaciones patrimoniales e instalaciones sociales municipales. De esta manera, los jóvenes devuelven a la comunidad parte del costo de su formación en mano de obra. Son aproximadamente un poco más de 133 000 USD de ahorro anual los que genera la Escuela Taller Quito en la ejecución de trabajos en los que participan los estudiantes. Sobre este tema, no cabe duda de que los alumnos realizan un trabajo especializado de gran calidad, que además cuenta con el monitoreo constante del personal técnico especializado de la escuela.

La Escuela Taller Quito, por otro lado, mantiene el beneficio de los talleres de producción para sus alumnos aventajados y exbecarios. Para estos estudiantes destacados, la escuela les provee de talleres que les permiten comenzar con su actividad profesional sin tener que afrontar los primeros gastos empresariales, por ejemplo, energía eléctrica y el alquiler de un local, ya la escuela se los proporciona. La institución realiza, además, el acompañamiento técnico por un año a aquellos de sus graduados que hayan optado por la instalación de su propio taller, si es que estos lo solicitan.

h) Convenios con la Escuela Taller Quito

1. CONQUITO. Es una entidad social sin fines de lucro que depende del Distrito Metropolitano de Quito. Entre las líneas de acción de este convenio, se encuentra la promoción del empleo, servicio que se gestiona a través de la Bolsa Metropolitana de Empleo.

2. Junta Nacional de Defensa del Artesano (JNDA). Es un organismo del Estado ecuatoriano, respaldado por el Ministerio de Educación y el Ministerio de Relaciones Laborales. Mediante un convenio con esta institución, se capacita a los alumnos para que reciban la titulación artesanal, tras un examen que se lleva a cabo durante el último año de formación profesional.
3. Fundación Educativa Monseñor Cándido Rada (FUNDER). Se trata de una fundación educativa cuya misión es la de capacitar a miembros de organizaciones y comunidades, a través de una formación profesional para la generación de empleo en el sector rural y urbano popular.
4. Proyecto de emprendimientos. A partir del año 2010, se ha puesto en marcha este proyecto con más de diez microempresas, conformadas por egresados de la escuela taller. En la actualidad, FUNDER realiza el seguimiento de estas empresas.

i) Enfoque de género

De acuerdo con la Constitución del Ecuador, artículo 6, todas las ecuatorianas y ecuatorianos son ciudadanos que gozarán de los mismos derechos establecidos en la Constitución nacional.

Así, atendiendo a una problemática existente de discriminación y tomando en cuenta lo importante que es para el país en general la inserción de la mujer en el mercado laboral en igualdad de oportunidades con los hombres, el esquema académico de la escuela taller no solo incorpora a estudiantes becarios de ambos sexos, sino que además propende a la eliminación de las barreras sociales en cuanto a algún tipo de discriminación, de acuerdo con el oficio que haya elegido el estudiante de la escuela.

Desde su creación, la escuela taller ha fomentado el trabajo y la enseñanza, teniendo en cuenta la igualdad de género y de oportunidades entre hombres y mujeres. Es así que, hasta el momento, la institución ha graduado —en un promedio bajo, pero estimulante— el 25 % de mujeres y



Escuela Taller Quito. Taller de tallado en madera

el 75 % de hombres. Sin duda, esta es un área en la que hay que seguir trabajando para conseguir la eliminación total de las barreras sociales y familiares que existen en la población del Ecuador en relación con este particular y, de esta forma, reducir cada vez más esta diferencia.

j) Defensa medioambiental

La localización del Ecuador en la mitad del mundo y la diversidad de zonas con distintos climas y biodiversidad hace del país un lugar de reproducción de especies animales y vegetales autóctonos que le proporcionan una proverbial riqueza. Esta situación ha sido comprendida y aprovechada por la Escuela Taller Quito. Por esta razón, ha convertido la conservación y protección del medioambiente natural en

sus objetivos fundamentales. Entonces, con este propósito, ha proporcionado a todos los alumnos las herramientas y conocimientos adecuados para entender la importancia de mantener este recurso y protegerlo de las amenazas que lo acechan.

Tal es el caso del Taller de Jardinería Artística y Viveros, cuyos estudiantes reciben cursos de Morfología y Fisiología Vegetal, Botánica Aplicada, Ecología y Protección del Medioambiente, entre otras asignaturas. Como apoyo didáctico eficaz, la escuela taller cuenta con un vivero experimental para la puesta en práctica de estos conocimientos.



La Reina de España Doña Sofía en su visita a la Escuela Taller Quito

k) Diversidad cultural

El Ecuador es reconocido en su Constitución como un país unitario, intercultural y plurinacional. Los trece pueblos indígenas y etnias, que conforman entre el 12 % y el 14 % de la población total del país, mantienen su cultura y sus lenguas en las diferentes regiones geográficas del territorio nacional: Costa, Sierra, Amazonía y la región insular de Galápagos.

Una de las premisas de la escuela, en cuanto a la selección de los alumnos, ha sido buscar la igualdad de oportunidades entre las diferentes culturas y regiones del Ecuador, representadas por los migrantes a la ciudad de Quito. En consideración a esta convicción, la escuela se preocupa por admitir a sus alumnos con un criterio de igualdad y pluralidad. La **Cooperación Española** ha priorizado siempre el desarrollo humano y social como un elemento esencial en la distribución de una riqueza igualitaria que pueda mejorar las condiciones de vida de la población económicamente más deprimida. Por tal motivo, esta organización continuamente toma en consideración en todas sus actividades la preservación de las distintas identidades y la diversidad étnica y cultural.

Las disposiciones de la Constitución política del Estado ecuatoriano han sido tomadas muy en cuenta en el diseño y formulación del Proyecto de Escuela Taller Quito. En este aspecto, ha considerado siempre la pluriculturalidad del pueblo ecuatoriano. Es así que el proyecto se enfoca a todos los pobladores de bajos recursos, sin discriminación alguna.

Para concluir, podemos decir que la Escuela Taller Quito ha significado una muy buena herramienta para promover la educación profesional entre los jóvenes, en una ciudad como Quito, poseedora de un gran patrimonio cultural. Al mismo tiempo, su actividad ha ayudado sin duda a la lucha contra la pobreza imperante en los sectores más vulnerables de la población.



Escuela Taller Quito. Alumnos trabajando en el Taller de Escultura



Escuela Taller San Andrés. Fachada y acceso a la sede de la Escuela en el Antiguo Hospital Militar

ESCUELA TALLER SAN ANDRÉS

José Mercé Gandía y José Gallegos, arquitectos

La Escuela Taller San Andrés, nombrada así en memoria del primer colegio de artes y oficios, fundado por los franciscanos en el siglo XVI, inició sus actividades en octubre de 1992, a partir de un convenio binacional suscrito entre la AECID y el INPC, con el propósito de colaborar con las obras que se ejecutaban en el convento e iglesia de San Francisco de Quito.

Esta iniciativa española se instaura en Ecuador con el lema «Aprender a trabajar trabajando», principio que se desarrolla a través de un proceso formativo eminentemente práctico. Durante su ejecución, diariamente se capacita, de forma técnica y humana, a un grupo de cien jóvenes en seis especialidades y diez talleres. Como resultado de este planteamiento, la Escuela Taller San Andrés graduó a siete promociones de becarios que han logrado insertarse con facilidad en el mercado laboral. Gran parte del éxito del proyecto se debe al respaldo y seguimiento de las dos entidades auspiciantes, a las que debe sumarse el aporte del Instituto Nacional de Empleo de España (INEM) y la ayuda de la Corporación Andina de Fomento (CAF), de 2007 a 2009.

Objetivos

El objetivo general de la escuela taller es mejorar la inserción laboral de jóvenes (hombres y mujeres) de escasos recursos económicos, entre los 16 y 22 años, como especialistas en oficios relacionados con el patrimonio cultural, la construcción y rehabilitación de viviendas y la protección del medioambiente.

Objetivos específicos

1. Formar especialistas en distintos oficios artesanales, algunos en vías de extinción.
2. Capacitar humana y técnicamente al joven artesano.
3. Integrar e insertar profesionalmente a jóvenes sin trabajo.
4. Revalorizar los oficios artesanales.
5. Promocionar y difundir las tareas de rehabilitación y conservación del patrimonio.
6. Actuar como soporte y embrión para dinamizar el empleo, la defensa y conservación del patrimonio y la protección del medioambiente.

Los alumnos

Al igual que en la Escuela Taller Quito, los alumnos becarios provienen de grupos sociales de escasos recursos económicos, sin opciones educativas ni de empleo, pero con deseos de superación. Generalmente, el alumnado procede, en su mayoría, de barrios urbano-marginales y parroquias cercanas a la ciudad de Quito. El requisito básico para ingresar como becario es haber concluido la instrucción primaria y también tener alguna experiencia en el oficio o en otro trabajo afín, aunque no es una condición necesaria, pero sí importante.

En el momento del ingreso, los jóvenes están entre los 16 y 22 años de edad. En cuanto a su formación escolarizada, en promedio, en la institución hay un 74 % de estudiantes con educación primaria, un 22 % con ciclo básico de secundaria y un 4 % con ciclo diversificado de secundaria. Una vez aprobado el período de prueba, el aspirante recibe toda la formación técnica y humana requerida y se hace acreedor, además, a una beca que comprende ayuda económica, ayuda alimenticia, fondo de herramientas, seguro de accidentes personales, servicios de una clínica para la atención en medicina preventiva y la entrega de ropa de trabajo y equipo de seguridad.

La formación

El período de formación dura tres años y está dividido en fases de seis meses, con evaluaciones trimestrales. El 80 % del tiempo se dedica al aprendizaje práctico de los secretos del oficio, al desarrollo de destrezas y a ejecutar trabajos para varios proyectos de restauración. Por lo tanto, la formación es eminentemente práctica y se realiza en proyectos concretos, asignados por las entidades auspiciantes, conforme a una programación establecida. El restante 20 % del tiempo se dedica a la instrucción teórica en materias técnicas, empresariales y de cultura general. Esta capacitación es complementada con una importante formación humana. En la última fase del período, se orienta a los jóvenes hacia la conformación de microempresas como una buena alternativa de organización laboral para su desempeño futuro. Con este mismo fin, se pone en marcha un proyecto de módulos productivos apoyados técnicamente por la escuela.

Para una completa capacitación, se realizan cursos, conferencias y seminarios, complementados con actividades sociales, deportivas y culturales que procuran la integración y socialización de los alumnos. La preocupación permanente es el desarrollo social del estudiantado. Así, para materializar este propósito, se le orienta de forma permanente hacia el cumplimiento de su principal objetivo que es ser un artesano con una gran formación técnica, humana y disciplina de trabajo.

El plan de formación es de carácter dinámico. Se lo actualiza al inicio de cada período y se lo ajusta en cada fase para reforzar conocimientos y etapas formativas. Al inicio de cada etapa de capacitación, se elabora la ficha curricular de formación teórica, en la que se registran las materias, seminarios y conferencias que se impartirán a los alumnos durante las seis fases. También se prepara un cronograma general de actividades extras que constituyen una herramienta importante para organizar el proceso de formación teórica del becario en todos los aspectos humanos.



Escuela Taller San Andrés. Taller de carpintería de muebles. Alumnos trabajando en el sala de máquinas



Escuela Taller San Andrés. Taller de Albañilería trabajando en el patio interior de la Escuela

Los talleres de la escuela

La Escuela Taller San Andrés tiene un cupo para cien alumnos, distribuidos en diez talleres mixtos, dentro de seis especialidades: construcción civil, anteriormente denominada albañilería (comprende además electricidad y plomería); carpintería-ebanistería; cocina tradicional; jardinería artística y viveros; mecánica en general; y picapedrería y cerámica. Cada taller está integrado por diez alumnos y un monitor (instructor) de probada experiencia como maestro de taller, el cual ha sido calificado por la Junta de Defensa del Artesano de Ecuador.

N.º de talleres	Especialidad	N.º de alumnos
3 talleres	Construcción civil	30
2 talleres	Carpintería-ebanistería	20
1 taller	Cocina tradicional	10
1 taller	Jardinería artística	10
2 talleres	Mecánica general	20
1 taller	Cantería y cerámica	10

Talleres de construcción civil

Con tres talleres de construcción civil, la escuela taller ha realizado un importante volumen de trabajo de restauración arquitectónica en varios frentes de obra. Los alumnos de estos talleres también realizan prácticas de electricidad y plomería como complemento a su formación.

Talleres de carpintería-ebanistería

Además de la construcción y rehabilitación de puertas, ventanas y pisos del convento de San Francisco y del antiguo Hospital Militar, donde también se trabajó en cubiertas, el taller fabricó todo el mobiliario de oficinas, talleres y comedor y se encargó de la restauración de las aulas de la escuela.

Taller de jardinería artística y viveros

El taller de jardinería, además de realizar el trabajo en los distintos frentes de obra para la práctica de cultivos, siembra y reproducción de plantas, mantiene cuatro invernaderos y un huerto.

Talleres de mecánica general

La producción de los veinte becarios que lo conforman ha sido importante y de excelente calidad. El alumnado ha fabricado desde rejas de gran tamaño hasta pequeños objetos decorativos.

Taller de cantería

Este taller se distingue por la calidad y el detalle en su trabajo, considerando la dureza de la andesita, piedra con la que elaboran sus obras.

Taller de cocina tradicional

El taller de cocina tradicional, implementado desde el período anterior, además de servir para las prácticas del oficio, se encarga de preparar la alimentación diaria de todos los alumnos.

Obras en las que ha intervenido la escuela taller

El convento de San Francisco y el antiguo Hospital Militar han sido los principales frentes de obra de la escuela taller. Adicionalmente, durante estos años se han ejecutado varios trabajos puntuales en otros monumentos arquitectónicos. En primera instancia, se trabajó en el santuario de Guápulo (primera sede de la escuela) y en el monasterio de Santa Clara, proyectos del convenio Ecuador-España. Por otra parte y en acuerdo con el INPC, se participó en obras específicas en la recoleta de San Diego, en la recoleta de El Tejar y, en los últimos años, en la Circasiana, actual sede del INPC. Finalmente, en el segundo trimestre del año 2009, se



Sede de la Escuela Taller San Andrés. Patio del Antiguo Hospital Militar de Quito



Escuela Taller San Andrés. Alumnos en el patio de la Escuela

puso en marcha una iniciativa del INPC, denominada **Aulas Docentes de Trabajo**, que amplió el ámbito de trabajo de la escuela taller, con la ejecución de obras en sitios patrimoniales de varias ciudades del país.

Antiguo Hospital Militar

Emplazado en la parte occidental de la zona central de la ciudad de Quito, en el tradicional barrio San Juan, el 7 de mayo de 1900 comienza la construcción del Sanatorio Vicente Rocafuerte, actualmente conocido como el edificio del antiguo Hospital Militar. Esta obra fue un proyecto iniciado por el arquitecto Francisco Schmidt y que el arquitecto Lorenzo Durini continuó a partir de 1906.

En 1992, se inician los trabajos de adecuación de los locales para la instalación de talleres y oficinas. El sector que fue asignado a la escuela para su restauración se convirtió en un excelente instrumento para el aprendizaje práctico de los alumnos becarios, debido a las condiciones de deterioro en las que se encontraba el lugar. En este hospital, se han intervenido más de 4000 m². Además, entre otros trabajos, la escuela taller restauró íntegramente la fachada del sector norte. Hace un par de años, el FONSAL retiró el enlucido de zócalos y muros inferiores y realizó un mantenimiento de pintura para lograr la uniformidad en la fachada de todo el edificio, a propósito de los trabajos de restauración que se ejecutaban en el sector sur del edificio.

La obra en el convento de San Francisco

Desde el año 1993, la escuela taller colaboró con los trabajos de restauración que el convenio Ecuador-España ejecutaba en el convento. Así, esta edificación se constituyó, hasta el año 2003, en su principal frente de prácticas, en donde se realizó un significativo volumen de obra en restauración arquitectónica. En este predio, también se llevaron a cabo trabajos de jardinería artística en diversos sectores, por ejemplo, en el claustro principal, el claustro del museo, el claustro de servicios, el claustro de la sacristía, el noviciado, el jardín de la huerta, el patio Inglés, el corredor de la

Amargura, la sala De profundis, el museo y el antecoro. En todos los espacios verdes de estos claustros se realizó un completo trabajo de jardinería y de restauración de aceras y caminos. Asimismo, se intervino en pisos, muros y techos. Se hicieron nuevas ventanas, contraventanas y puertas, así como rejas y otros elementos menores. Por otra parte, se resanaron enlucidos, se estucaron los muros y se pintaron las torres del campanario y la fachada del convento.

ESCUELA TALLER PURUHÁ

Nace de un convenio entre la Municipalidad de Colta y el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), en el año 2012. La Escuela Taller Puruhá está ubicada en la Sierra central del Ecuador, en la población de Colta, en la provincia de Chimborazo, región donde se acentúan los índices de pobreza y migración. Sin embargo, como contraparte, la presencia de esta institución genera una alternativa de empleo en esta zona del país y crea nuevas opciones de trabajo para los jóvenes. Este centro de capacitación se estableció con el asesoramiento de la Escuela Taller San Andrés de Quito y con una financiación proveniente de los recursos de la comunidad de Madrid, en su primer año.

ESCUELA TALLER PILE

Nace de un convenio entre el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y la Refinería del Pacífico, en el año 2012. La Escuela Taller Pile da inicio a sus actividades con la idea de incentivar nuevas estructuras productivas que alberguen componentes de desarrollo socioeconómico para la comunidad de Pile, en la provincia de Manabí. Su creación se gestionó con el propósito de rescatar un valioso Patrimonio Cultural Inmaterial y con la intención de garantizar la transmisión de las técnicas del tejido ancestral de la paja toquilla a las nuevas generaciones, para de esta manera dar continuidad a la cadena productiva del sombrero y contribuir al mejoramiento de los ingresos económicos de la comunidad.

Sin duda, la firma de un convenio entre el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) y la Refinería del Pacífico Eloy Alfaro, en el año 2012, además de la **declaratoria otorgada por la Unesco al tejido de la paja toquilla en Ecuador como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad**, en diciembre del mismo año, contribuyeron efectivamente a la creación de la Escuela Taller Pile. En relación con las acciones ejecutadas para la protección de este saber tradicional, a continuación se presenta la declaración para la implementación de programa para la salvaguardia del tejido del sombrero de paja toquilla:

PLAN DE SALVAGUARDIA DEL TEJIDO TRADICIONAL DEL SOMBRERO DE PAJA TOQUILLA⁵

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

En el 2013, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador (INPC) consolidó el Plan de Salvaguardia del Tejido Tradicional del Sombrero de Paja Toquilla, en coordinación con las entidades públicas, privadas, la sociedad civil y los detentores de continuidad cultural con base en acuerdos sociales y en las responsabilidades del Estado ecuatoriano expresadas en la Constitución de la República para dar respuesta al reconocimiento de esta manifestación como «Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad».

La inclusión del *tejido tradicional del sombrero de paja toquilla ecuatoriano* en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco significa para el Ecuador un instrumento de reivindicación identitaria, en tanto que el sombrero de paja toquilla se visibiliza en todo el mundo como una artesanía emblemática de valores patrimoniales. Este merecido reconocimiento conlleva varias implicaciones

que tienen que ver, por un lado, con la visibilización de esta manifestación y la de nuestro país a nivel internacional. Por otro, también supone la responsabilidad de cumplir los compromisos para su salvaguardia adquiridos con las comunidades y actores involucrados durante el proceso de elaboración del expediente de la candidatura.

En el año 2013, el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural consolidó el plan de salvaguardia como un instrumento de gestión que guía la planificación a corto, mediano y largo plazo de las acciones que van a realizarse en torno al tejido tradicional del sombrero de paja toquilla. Esto ha demandado una coordinación y articulación de acciones entre todas las entidades públicas, la empresa privada, la sociedad civil y los detentores de este saber, con el fin de que la manifestación tenga continuidad cultural con base en acuerdos sociales y con base en las responsabilidades del Estado ecuatoriano expresadas en la Constitución de la República. De esta forma, es posible dar respuesta al reconocimiento de esta manifestación como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de Ecuador y de la Humanidad.

Diagnóstico socioeconómico del tejido del sombrero

El INPC, desde sus oficinas regionales 4, 5 y 6, levantó un diagnóstico socioeconómico del tejido del sombrero de paja toquilla en las provincias de Manabí, Azuay, Cañar, Morona Santiago, Guayas y Santa Elena. A partir de este trabajo, se obtuvieron así importantes insumos para continuar con la implementación del plan de salvaguardia. El análisis del *diagnóstico* aportó resultados en distintos aspectos y permitió visualizar a todos los actores en los diferentes eslabones de la cadena de valor del sombrero de paja toquilla y su nivel de poder en términos de producción, ventas, precio y posición, frente a los otros productos similares de otras regiones del país. En términos generales, este trabajo abarcó alrededor de diecisiete cantones de las provincias de Manabí, Azuay, Cañar, Morona Santiago, Guayas y Santa

Elena. Luego, en sus resultados se identificaron alrededor de 13 846 personas vinculadas a la actividad toquillera.

En la provincia de Manabí, el diagnóstico se realizó en catorce comunidades: Pile, Las Pampas, Las Lagunas, Bajo de la Palma, Bajo del Pechiche, Bajo de Afuera (Montecristi), Liguíqui, San Lorenzo, El Aromo, Santa Marianita, Picoche (Manta), Julcuy (Jipijapa), Picoazá (Portoviejo) y Santa Ana. La investigación permitió identificar a 364 tejedoras en Portoviejo, 526 en Manta y 959 en Montecristi. En Jipijapa, si bien existen portadores del saber, estos artesanos están inactivos.

Por otra parte, en las provincias de Santa Elena y Guayas, el diagnóstico abarcó las comunidades de Barcelona, Dos Mangas, Febres Cordero, Río Seco y Manglaralto. La investigación permitió identificar a 437 productores, 320 tejedoras, 320 comercializadoras locales, así como a varias asociaciones de productores y procesadores. Como parte de los resultados, la investigación concluyó que la principal forma de transmisión del conocimiento, tanto en la producción agrícola como en el procesamiento artesanal y tejido del sombrero, se da a través de la enseñanza de generación en generación, al margen del sistema de la educación formal. En este proceso, las mujeres son las principales transmisoras de los conocimientos sobre el procesamiento de la materia prima y el tejido. A los hombres, por otro lado, se los identifica con la siembra y la producción agrícola de la paja toquilla.

En las provincias de **Cañar, Azuay y Morona Santiago**, el diagnóstico se realizó en los cantones Cuenca, Paute, El Pan, Gualaceo, Chordeleg, Sígsig, de la provincia de Azuay; en Azogues, Biblián y Déleg, en la provincia del Cañar; y en Limón Indaza, San Juan Bosco y Gualaquiza, en la provincia de Morona Santiago. Entre los resultados de la consultoría, se encuentra la caracterización de cuatro circuitos de producción y comercialización:

1. Gualaceo, Chordeleg, Puzhio, Principal, Güel y San Bartolomé
2. Azogues, Buil, Guapán y Zhindilig

3. Cuenca, Sinincay, Chiquintad, Checa, Sidancay, Ricaurte y Déleg
4. Sígsig, Chiguindá y La Pradera

Económicamente, la producción toquillera es una actividad familiar mayoritariamente femenina y complementaria, en la economía campesina. En cambio, es una labor de tiempo completo en los procesos que se realizan en la urbe (azocado, compostura, remate, y comercialización). Los resultados fueron presentados a las instituciones regionales del Ejecutivo con las cuales se establecieron acuerdos para implementar acciones que serán monitoreadas por el Comité de Gestión del Plan de Salvaguardia del Tejido del Sombrero de Paja Toquilla, conformado por siete Ministerios y el INPC.

AULAS DOCENTES DE TRABAJO

Aprender trabajando, trabajar aprendiendo

Antecedentes

La idea de las **Aulas Docentes de Trabajo** surge como una propuesta del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), teniendo en cuenta el potencial de trabajo de la Escuela Taller San Andrés, con la idea de hacerla extensiva a otras regiones de Ecuador. Es, entonces, cuando el INPC y la Escuela Taller San Andrés, a partir de una malla curricular vigente y una propuesta programática específica, fueron alcanzando los primeros objetivos del convenio que la creó. En este aspecto, durante su desarrollo, siempre se tuvieron en cuenta la integración social y la inserción laboral y profesional de los jóvenes becarios, que se formaban en la escuela taller.

Los logros tienen que ver con la formación de especialistas en las distintas áreas, la recuperación de los niveles de

⁵ Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Informe de Gestión Enero–Diciembre 2012, Quito, INPC, 2012, pp. 13-17.



Escuela Taller San Andrés. Taller de Carpintería

la educación básica regular, la participación en nuevas profesiones, la conservación y restauración del patrimonio cultural del Estado ecuatoriano, la información y el conocimiento de los jóvenes sobre el mercado de trabajo del país, con la intención de mejorar las estrategias de búsqueda de empleo, la creación de su propia ocupación y la dinamización social de su entorno. Se partió del convencimiento de que el patrimonio cultural es clave para la identidad de un pueblo y, como consecuencia de ello —al producirse una relación estrecha del alumno con lo que aprende y hace fuera de su lugar de residencia—, se eleva su autoestima y se contribuye con ello a mantener e incrementar los niveles de aprendizaje en el oficio.

Aprender trabajando

Como proyecto, ha sido un ejercicio práctico desarrollado por los alumnos becarios y los docentes de la Escuela Taller San Andrés. Se trata de una propuesta curricular que el

INPC, en coordinación con esta institución, ha mejorado mediante el trabajo realizado de las denominadas **Aulas Docentes de trabajo (ADT)**.

Su objetivo ha sido unir todos los conocimientos adquiridos en la formación regular y ponerlos en práctica a través de proyectos específicos de ejecución de obra. Con esta oportunidad, los alumnos han tenido la posibilidad de entregar un producto terminado y lograr el requisito de aprobación de horas de práctica, requeridas por la escuela taller para su graduación. Además, los estudiantes se han beneficiado de la importante participación de las direcciones regionales del INPC y de la concientización de los gobiernos locales en la preservación del patrimonio cultural del Estado de su jurisdicción. Dentro de este contexto y durante el transcurso de los trabajos realizados en diferentes zonas del país, además de profundizar en su formación gracias a la participación de un grupo de maestros artesanos y tutores



Escuela Taller San Andrés. Becarios trabajando en la fragua en el Taller de Forja

con alta calificación en oficios en peligro de desaparición, se pusieron en práctica los conocimientos adquiridos en la intervención directa al patrimonio histórico artístico que evidenciaba carencias específicas en su mantenimiento.

Objetivos

Enriquecer la preparación de jóvenes menores de veintidós años quienes, luego de un proceso de enseñanza y aprendizaje, dentro de un sistema dual de formación y empleo, están en condiciones de ejecutar obras de recuperación. El objetivo principal es facilitarles el acceso al trabajo mediante el aprendizaje y la experiencia profesional en la intervención del patrimonio cultural ecuatoriano.

Aulas Docentes de Trabajo

Tanto en la oficina matriz como en las oficinas regionales del INPC, se procede a la identificación y diagnóstico del

inmueble motivo de intervención. El proyecto es diseñado y elaborado para el ejercicio práctico de los estudiantes en equipos de trabajo de entre doce y quince integrantes, con el propósito de poner en práctica los conocimientos adquiridos. Su desempeño es el producto de una formación interdisciplinar y la utilización de métodos innovadores impartidos por profesores procedentes de distintos ámbitos profesionales o maestros artesanos de diversos oficios. El equipo de maestros y tutores organiza el trabajo en actividades y tareas de forma coordinada. Se basa en un proceso educativo que parte de la realización de un trabajo concreto, en el que se establece una estrecha conexión entre los programas formativos teórico-prácticos y la obra que se va a realizar. Así, se fomenta el desarrollo de acciones creativas y de autonomía personal. Después, se puede realizar una evaluación personalizada de cada alumno. Estas intervenciones cuentan siempre con un convenio que las avala, a la vez que se establece un plazo de ejecución.



Escuela Taller San Andrés. Acceso a la sede de la Escuela en el Antiguo Hospital Militar

Los proyectos

Una vez seleccionado el inmueble donde se desarrollará el proyecto, se establece la vinculación con el gobierno local, a efecto de conocer en que consiste su apoyo para este plan. Luego, se conforman los equipos de trabajo multidisciplinarios y, bajo la dirección de coordinadores, maestros y monitores, se pone en marcha la ejecución de la obra. En el equipo, se encuentran alumnos formados en los siguientes sectores:

1. **Construcción.** Aquí, se desarrollan las especialidades de albañilería, cantería, pintura, revestimientos, encofrado y yesería.
2. **Medioambiente.** Este equipo realiza actividades de jardinería, recuperación de áreas degradadas y viveros.
3. **Trabajo de la madera.** Incluye carpintería, ebanistería, barnizado y mantenimiento.
4. **Construcciones metálicas.** Se encarga de los trabajos de cerrajería, forja artística, carpintería metálica y soldadura.
5. **Artesanías.** El programa también atiende la formación de los estudiantes para la elaboración de trabajos en madera, piedra y metal.
6. **Gastronomía.** Se ocupa de la elaboración de platos populares o tradicionales.

Los proyectos, dentro de sus componentes, tienen en cuenta a todos estos sectores o especialidades. Por esta razón, su producto es una obra integral, dirigida a mejorar los servicios a la comunidad y a preservar el patrimonio cultural y natural.

ESCUELA TALLER CUENCA

José Mercé Gandía y Fernando Delgado Peñafiel, arquitectos

Ciudad de Cuenca

La **Escuela Taller Cuenca** nace de un convenio de cooperación entre el Municipio de Cuenca y la **Cooperación Española**, a través del **Programa de Preservación de Patrimonio Cultural para el Desarrollo** de la AECID, durante el período 2001-2012. La creación de esta entidad surge de la iniciativa de restauración de la antigua catedral de Cuenca por parte de la AECID, durante los años 1999-2004, y de la necesidad de formar mano de obra especializada en las técnicas y los oficios tradicionales de la construcción para ejecutar intervenciones en inmuebles de valor patrimonial en esta ciudad andina, declarada **Patrimonio de la Humanidad** por la Unesco en 1999. Es así como la posibilidad de generar una alternativa de empleo digno entre los jóvenes de escasos recursos, combinada con la recuperación del patrimonio cultural y natural en la ciudad, propició la puesta en marcha de la **Escuela Taller Cuenca**. El desarrollo de este proyecto fue motivado por la decisión política de la alcaldía de esta ciudad y la voluntad de la **Cooperación Española**, instituciones que aunaron esfuerzos para alcanzar objetivos similares a los llevados a cabo por las escuelas taller en la ciudad de Quito.

De esta manera, la transferencia del modelo español de escuelas taller aplicado en Ecuador y, especialmente, en Cuenca se constituyó en un decidido apoyo al conjunto de intervenciones en inmuebles con interés patrimonial en esta ciudad. Entre las obras más destacadas se cuentan la **restauraciones y puestas en valor de la Antigua Catedral, del Museo Remigio Crespo, de la Casa de las Palomas y del proyecto El Vado**. La ejecución de estos trabajos contribuyó a generar una alternativa de empleo y una oportunidad para contrarrestar los niveles de pobreza en la ciudad austral, esencialmente a través de la formación de jóvenes desempleados con edades entre los 16 y 22 años. Los participantes del programa incluían hombres y mujeres

provenientes de sectores de escasos recursos, víctimas, en muchos casos, del proceso de emigración emprendido por sus familiares directos en los últimos años del siglo XX y en los primeros del nuevo milenio.

Desde la conquista llevada a cabo por los incas a finales del siglo XV y comienzos del XVI, la ciudad de Cuenca siempre fue poseedora de un importante patrimonio cultural edificado, además de una heredad natural e inmaterial surgida de la fusión de la cultura cañari e inca. La declaratoria de Patrimonio Cultural de la Humanidad en el año 1999 por la Unesco no hizo más que incrementar la toma de conciencia de su población sobre el valor de su inestimable patrimonio cultural edificado, por ejemplo, del legado arqueológico de las ruinas incas de Pumapungo o de su patrimonio natural e inmaterial resultante de la mezcla de la fusión de las culturas autóctonas. A estos pilares patrimoniales se sumaron las edificaciones y las costumbres aportadas por la llegada de los españoles a la zona durante la segunda mitad del siglo XVI.

PROYECTO EL VADO

Descripción del último Proyecto que estuvo a cargo de la Escuela Taller de Cuenca

Componente 1. Memoria del estado actual y proyecto: cinco casas municipales

Antecedentes

Por pedido del Municipio de Cuenca, luego de los importantes aportes realizados por la Escuela Taller Cuenca en el **Proyecto de Restauración Integral de la Antigua Catedral** y, de forma paralela, de su actuación en la restauración del **Museo Remigio Crespo Toral** o Museo de la Ciudad (primer espacio dedicado a la sede de la Escuela Taller Cuenca), se comenzó a elaborar un proyecto de actuación en las **cinco casas de El Vado**, de



Escuela Taller de Cuenca. Fachada de la sede de la Escuela restaurada por los alumnos becarios



Escuela Taller de Cuenca. Taller de Pintura. Profesor y alumnos becarios

propiedad municipal. Estas edificaciones fueron asignadas por este organismo para que allí se instale la nueva sede de la escuela taller. El propósito del Municipio de Cuenca era incorporar a la escuela en un área urbana degradada, pero con una fuerte identidad para los cuencanos. La selección de este lugar se dio porque se trataba de un barrio que se ubicaba cerca del histórico sector «vadeable» del río Tomebamba, del cual tomó su nombre. Las cinco casas en cuestión se encuentran en la parte alta de la zona donde se asienta la antigua Cruz de El Vado y pertenece al sector sur-occidental de la delimitación del área que conforma el Centro Histórico de Cuenca.

La Escuela Taller Cuenca, entonces, conjuntamente con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y la Municipalidad de Cuenca, comenzaron a desarrollar el **Proyecto de Revitalización Integral del Barrio de El Vado**, programa que está inscrito dentro de las intervenciones que tenía previsto acometer la municipalidad dentro del **Plan Especial del Barranco de Cuenca**. La propuesta elaborada por los técnicos de la escuela taller tuvo como objetivo contribuir a mejorar las condiciones de habitabilidad del barrio, a través de su puesta en valor y de la revitalización de la identidad, el patrimonio, las tradiciones, los oficios, etc. y apoyada en la recuperación de las cinco casas. Este trabajo incluía además el rescate y revitalización de los espacios públicos del lugar, abordando otros elementos complementarios como el paisaje edificado, la arquitectura, los oficios tradicionales, la cultura y la educación, en un sitio que históricamente había sido el asentamiento de algunos oficios y especialidades artesanales. De esta manera, la escuela taller pasaría a liderar estos propósitos en esta zona.

Investigación histórica

Entre las especies vegetales introducidas por España a América, el trigo es quizá una de las más importantes, pues significó el cambio progresivo de los hábitos alimenticios de la población local, acostumbrada a la producción y consumo del maíz. Es probable que este preciado cereal



Escuela Taller de Cuenca. Prácticas en el taller de yesería llevados a cabo por el maestro y los alumnos becarios durante el proceso de enseñanza

fuera introducido en Cuenca por el franciscano fray Jodoco Rique y que su cultivo, molido y venta en forma de harina se convirtieran en una actividad importante desde la fundación de la ciudad española. Luego de la fundación, surgió la necesidad de satisfacer los requerimientos básicos de los primeros vecinos españoles de la ciudad (acostumbrados al pan y a la harina de trigo). Es así como comenzaron a proliferar diversos oficios en la zona. Uno de los más importantes para el desarrollo en la vida cotidiana de los cuencanos fue precisamente la producción de pan. Por este motivo, las panaderías se ubicaron muy cerca de los primeros molinos harineros que se concentraban en las cercanías del río Tomebamba, pues así podían beneficiarse de las prestaciones que brindaba este recurso natural,

por ejemplo, el aporte de la energía hidráulica necesaria y suficiente para mover las aspas de los antiguos molinos de piedra, mediante acequias y canalizaciones de agua.

De esta manera, el sector de El Vado se convirtió en una parte esencial de la tradición histórica de la ciudad de Cuenca. En estas circunstancias, se configuró como uno de los barrios más antiguos que se ha destacado a través de los años por una importante producción artesanal, corroborada por la presencia de las primeras panaderías, sombrererías, zapaterías, talleres de elaboración de tejidos, hojalaterías, carpinterías, etc. Es así como los primeros molinos se ubicaron también en el sector del barranco, en Todos Santos, lugar que, durante el siglo XVII, fue reconocido bajo el apelativo de la zona de «los molinos de la ciudad».

A inicios del siglo XVIII, el lugar de mayor concentración de molinos era conocido como el sector de El Vado. Sin embargo, solo a partir de 1822, ya en los albores del siglo XIX, se denominó a una calle del sector como la «calle de las panaderías». Es por esta razón que la elaboración del producto final de la harina de trigo en forma de pan se realizaba en lugares cercanos a los molinos, precisamente debido a la cómoda disponibilidad de la materia prima esencial para su fabricación. Por otra parte, son comunes también las referencias de la existencia de hornos ubicados en el interior de algunos hogares, especialmente en el sector de Todos Santos. Al parecer, la primera producción de pan estaba destinada al consumo propio de las familias de la zona, pero el excedente era comercializado en el resto de la ciudad.

El Vado se consolidó urbanísticamente a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX. El eje de circulación del sector es la calle de La Condamine, denominada así en honor a uno de los científicos franceses que estuvieron en Cuenca en 1739, como parte de la misión geodésica enviada al país. Esta calle, antes un pequeño camino de herradura, se conecta con el puente de El Vado, que funciona como nexo indispensable entre dos zonas de la ciudad. Esta estructura estuvo presente desde la época de la Colonia, aunque fue destruido en dos ocasiones por las crecientes del río Tomebamba. La última crecida, en 1950, dio lugar a la construcción del puente que existe hoy.

El proyecto

La intervención en El Vado se planteó a través de cinco líneas principales de actuación:

1. La creación de un centro cultural-artesanal en el sector
2. El asentamiento de la Escuela Taller Cuenca en la zona
3. El remozado de las fachadas del lugar
4. La puesta en valor de los oficios artesanales del sector, cuyo último fin es mejorar su productividad y sus sistemas de comercialización, además de generar

fuentes de empleo y fomentar el desarrollo turístico en la zona.

5. El mejoramiento de las condiciones de vida y de habitabilidad con la intervención en un proyecto de rescate de viviendas en el barrio

En síntesis, la consolidación de este proyecto de intervención contribuirá a mejorar la condición de vida de los habitantes de la zona no solo en términos materiales, sino que además fomentará la valoración del entorno en la preservación de la identidad cultural, con la participación comunitaria de sus habitantes. Esto permitirá a los actores involucrarse en todo el proceso de transformación del lugar. El barrio El Vado es uno de los más antiguos de la ciudad de Cuenca y debe su nombre a que el área era considerada como un sector «vadeable» o «pasaje menos profundo» de río. Es así que, desde su fundación, se lo usaba para cruzar o «vadear» el río Tomebamba. Desde ese entonces, el lugar, puerta sur de la ciudad, se caracterizaba por un hito que había sido instalado y ubicado donde en la actualidad se encuentra un elemento similar: la denominada «Cruz de El Vado», referente urbano y símbolo del sector.

Este barrio forma parte del área urbana de Cuenca. Se ubica en el borde suroeste del centro histórico de la ciudad y es considerado como un área de primer orden dentro de la zona declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad. Esta ubicación de borde lo emplaza en el barranco del río Tomebamba, sector urbano y geográfico que se genera por el desnivel topográfico existente entre dos de las tres terrazas fluviales en las que se asienta la ciudad. Por su especial simbiosis entre la arquitectura y la naturaleza, se constituye en una zona patrimonial de carácter emblemático. El barranco es el límite entre la ciudad histórica y la Cuenca moderna que se desarrolla hacia el sur.



Escuela Taller de Cuenca. Alumnos becarios mirando atentamente las instrucciones del monitor del Taller de Carpintería y Tallado

Análisis arquitectónico

El trabajo se fundamentó en una serie de estudios y de observaciones realizadas en cada una de las cinco casas. Este esfuerzo ha permitido evaluar el estado actual de las edificaciones de este histórico barrio de Cuenca en su aspecto constructivo, tipológico, morfológico, funcional y simbólico.

Tras este análisis, se procedió al levantamiento de fichas de diagnóstico para cada una de las casas, con el propósito de evaluar sus elementos estructurales y arquitectónicos, su grado de conservación o su estado de deterioro, entre otras particularidades. Este estudio comprendió básicamente los siguientes aspectos:

1. Análisis de los aspectos constructivos
2. Tipología de las edificaciones
3. Descripción morfológica
4. Usos

El diagnóstico arrojó una pormenorizada descripción de las condiciones de habitabilidad de las casas, así como del estado constructivo en el que se encontraron. Esto permitió la elaboración de un proyecto de recuperación de estas viviendas para la ciudad y para la Escuela Taller Cuenca.

Sustentados en los resultados del diagnóstico y aplicando las normas de la Carta de Venecia y de todos los documentos relacionados con la restauración y rehabilitación de edificios

históricos, principalmente la Ley de Patrimonio Cultural del Ecuador y las ordenanzas de control municipales acerca de las actuaciones en el Centro Histórico de Cuenca, se han planteado las líneas de actuación fundamentales de la intervención. Con esta idea, se establecieron los correctivos necesarios para devolver al barrio las características pérdidas y se programaron las acciones requeridas para la restauración. En este aspecto, en la nueva propuesta se puso especial cuidado en garantizar que a las casas municipales se les diera un nuevo uso, integrándolas al sector.

El proceso de intervención se planteó en tres etapas:

1. Intervenciones previas a la restauración
2. Intervenciones en el proceso de restauración
3. Intervenciones posteriores a la restauración

Propuesta de intervención

La propuesta contempla recuperar la esencia constructiva de las casas y detener sus condiciones de deterioro mediante un proceso técnico de restauración y su puesta en valor. Se trata de un conjunto arquitectónico que forma parte de la identidad de la ciudad de Cuenca y que da carácter al barrio. Como tal, deberá respetarse su naturaleza constructiva, sin afectar sus características especiales, elementos decorativos y elementos constructivos de las edificaciones que la integran. Con la intervención propuesta se pretende lograr la puesta en valor de este espacio público tan singular de la arquitectura de Cuenca.

Por su estado de conservación, por la concepción arquitectónica espacial, por sus características tipológicas, por su originalidad, por sus materiales y por el valor histórico de los inmuebles, se distinguen tres categorías espaciales de inmuebles en el sector de la Cruz, en el barrio El Vado: de primer orden, las crujías frontales del barrio de La Condamine y la fachada de la edificación 38, en la calle Juan Montalvo; de segundo orden, los ambientes interiores; y de tercer orden, los espacios agregados que desnaturalizan su vocación de uso, por ejemplo, los galpones construidos

en la parte trasera de la Casa de la Lira y las intervenciones que se han hecho en el traspatio y los espacios abiertos en el interior de los predios.

Nuevo uso

El objetivo que se pretende alcanzar con la propuesta de intervención de las cinco casas de El Vado es la adecuación de la propiedad municipal para el funcionamiento de la Escuela Taller Cuenca, con actividades compatibles con las características del sector. Con este propósito y teniendo en cuenta el buen funcionamiento de la escuela taller, se prevé establecer las siguientes prestaciones:

1. Taller de pastelería y cocina tradicional
2. Área cultural (exposiciones, presentaciones, conferencias, etc.)
3. Tiendas de exhibición de productos artesanales
4. Área administrativa, docente y técnica

En la construcción de obra nueva, se ubicarán los talleres de carpintería, de construcciones y áreas complementarias para el buen funcionamiento de la escuela taller. Estas construcciones de obra nueva destinadas para estos usos estarán separadas técnicamente y espacialmente de las antiguas edificaciones. De esta forma, se podrá permitir la reversibilidad y la recuperación de espacios en el futuro.

Propuesta general

Las edificaciones del sector de la Cruz de El Vado, según el inventario municipal de patrimonio arquitectónico de la ciudad, corresponden a «edificios con importantes características de orden histórico y artístico». Estas edificaciones son factibles de modificar, siempre y cuando se mantengan sus características formales, especialmente en lo que se refiere a tipología y alturas.

En los espacios de primer orden, se plantean obras de conservación y consolidación. La intervención tendrá en cuenta todos los elementos existentes, respetando la



Escuela Taller de Cuenca. Alumnos becarios recibiendo clases teóricas de un profesor de la Escuela

originalidad de sus componentes y también los materiales utilizados. En las zonas deterioradas y donde existan faltantes, se procederá con reintegraciones mediante la reutilización de materiales y la incorporación de algunos nuevos, teniendo en cuenta las normas de restauración establecidas para estos procesos. Asimismo, se mantendrá la carpintería original y se recuperará su policromía. Para las zonas de segundo orden, se prevén trabajos de adecuación y, para las zonas de tercer orden, se aplicará la categorización establecida para los espacios y construcciones donde exista mala calidad de los materiales o construcciones precarias por su estado de conservación. En estos casos, se procederá a su liberación para poder establecer un diseño especial para el nuevo uso. La intervención propuesta implica la conciliación de todos estos aspectos, pero sin alterar la originalidad y particularidad del conjunto. Con

este propósito, se plantean acciones de conservación, de recuperación de espacios y de consolidación de tipologías con una recuperación espacial. En estas intervenciones se respetará la originalidad de la construcción, realizando trabajos de reconstrucción con claridad conceptual y contemporaneidad en la obra nueva.

En cuanto al color, se ha procedido a realizar calas de prospección para establecer el color original de las edificaciones. En general, para los muros, se prevé la restitución del color originario. En cuanto a las carpinterías, se mantendrá la policromía de las puertas, vigas, columnas, canchillos y otros elementos de madera. Por otro lado, tanto en los muros como en las carpinterías, se procederá al retiro de los encalados que se establezcan como repintes con el fin de recuperar su policromía original, en todos los casos.



Escuela Taller de Cuenca. Tumbado de latón en el proceso de restauración llevado a cabo por los alumnos becarios

Componente 2. Estudio para el mejoramiento de fachadas de las edificaciones del sector de la Cruz de El Vado

evaluarán en función de la mejora de las condiciones de habitabilidad en el barrio.

Antecedentes

El Proyecto de Revitalización Integral del Sector El Vado tiene como una de sus líneas de acción la rehabilitación de las fachadas de la zona. La intervención en las fachadas se programa como una acción inmediata de apoyo al plan de revitalización integral y contempla también la recuperación de cubiertas culatas, aleros de las casas y edificaciones del barrio. Para esta actuación, se ha establecido una zona de acción que está delimitada por las calles Tarqui, La Condamine, Presidente Córdoba y la Cruz de El Vado, para una primera etapa. Luego, se ha considerado además la bajada de El Vado, junto a la parte baja de La Condamine, para una actuación posterior.

Recuperación de color

El Vado forma parte del centro histórico de la ciudad de Cuenca y se caracteriza por tener edificaciones de los siglos XIX y XX, por ejemplo, la Cruz, la Casa de la Lira o la casa de mármol, entre otras construcciones. Sin embargo, se advierte igualmente la existencia de inmuebles en estado de deterioro que poseen elementos extraños y añadidos a su concepción original. Algunas de estas casas también presentan problemas de estabilidad por falta de mantenimiento. Otro factor que afecta a las edificaciones del barrio es el alto tráfico vehicular que genera gases contaminantes que perjudican a las fachadas de las casas.

El uso inadecuado de color ha permitido que se haya creado una heterogeneidad muy brusca entre las edificaciones de la zona. Este hecho sin duda afecta a una lectura armónica del conjunto. Luego de la actuación en el sector, está previsto que se realice una medición de impacto en relación con el estado en el que se encontró el lugar. Los indicadores se fijarán en el inicio del proyecto y posteriormente se

Diagnóstico

Una de las características del barrio es que la gran mayoría de las edificaciones no mantienen su diseño original. A través de los años, se han fraccionado o remodelado elementos y se han hecho modificaciones que no responden al carácter general del entorno. La falta de mantenimiento general en algunas edificaciones y algunas intervenciones inadecuadas han provocado una degradación importante de un área que sin duda ha influido en la calidad de vida de los habitantes. A pesar de esta realidad, todavía se puede identificar una arquitectura modesta, pero con carácter, que compone la imagen del sector y que debe ser rescatada.

Propuesta de intervención

Fundamentalmente, se pretende el adcentamiento de las fachadas y aleros, de los faldones frontales de las cubiertas y culatas de las casas para recuperar la esencia de la arquitectura predominante, sin afectar sus características espaciales, elementos decorativos y sistemas constructivos.



Antigua Catedral de Cuenca. Vista aérea de la Catedral Vieja en el sector inferior de la fotografía

RESTAURACIÓN INTEGRAL DE LA ANTIGUA CATEDRAL DE CUENCA

José Mercé Gandía, arquitecto

Antecedentes

El proyecto de **Restauración y Puesta en Valor de la Antigua Catedral de Cuenca** fue, sin duda, un importante trabajo que la **Cooperación Española** llevó a cabo en el campo de la restauración monumental donde los resultados obtenidos fueron sorprendentes. Hay que decir que, con su restauración, se rescató del olvido una edificación histórica que había sido muy importante para la ciudad y merecedora del afecto de todos los cuencanos. Es así que, luego de terminar el trabajo, el espacio recuperado ha servido desde entonces para albergar actos culturales promovidos por la fundación que administra el inmueble o también por las autoridades municipales. La restauración y puesta en valor de la edificación se transformó así en un beneficio directo para todos los vecinos de la ciudad de Cuenca y ha despertado la curiosidad de numerosos turistas que se interesan por conocer la «**catedral vieja**». De esta manera, se ha convertido en un paseo obligado entre quienes visitan la ciudad.

Durante los primeros años en Ecuador, el **Programa de Preservación del Patrimonio Cultural de la AECID** realizó un importante trabajo con el **Proyecto de Restauración del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito**, así como también con el establecimiento en esta ciudad de las **escuelas taller**, que se habían instalado en la capital como consecuencia de las acciones recomendadas para poner en marcha de forma impostergable el **Plan Maestro de Rehabilitación Integral para las Zonas Históricas de Quito**.

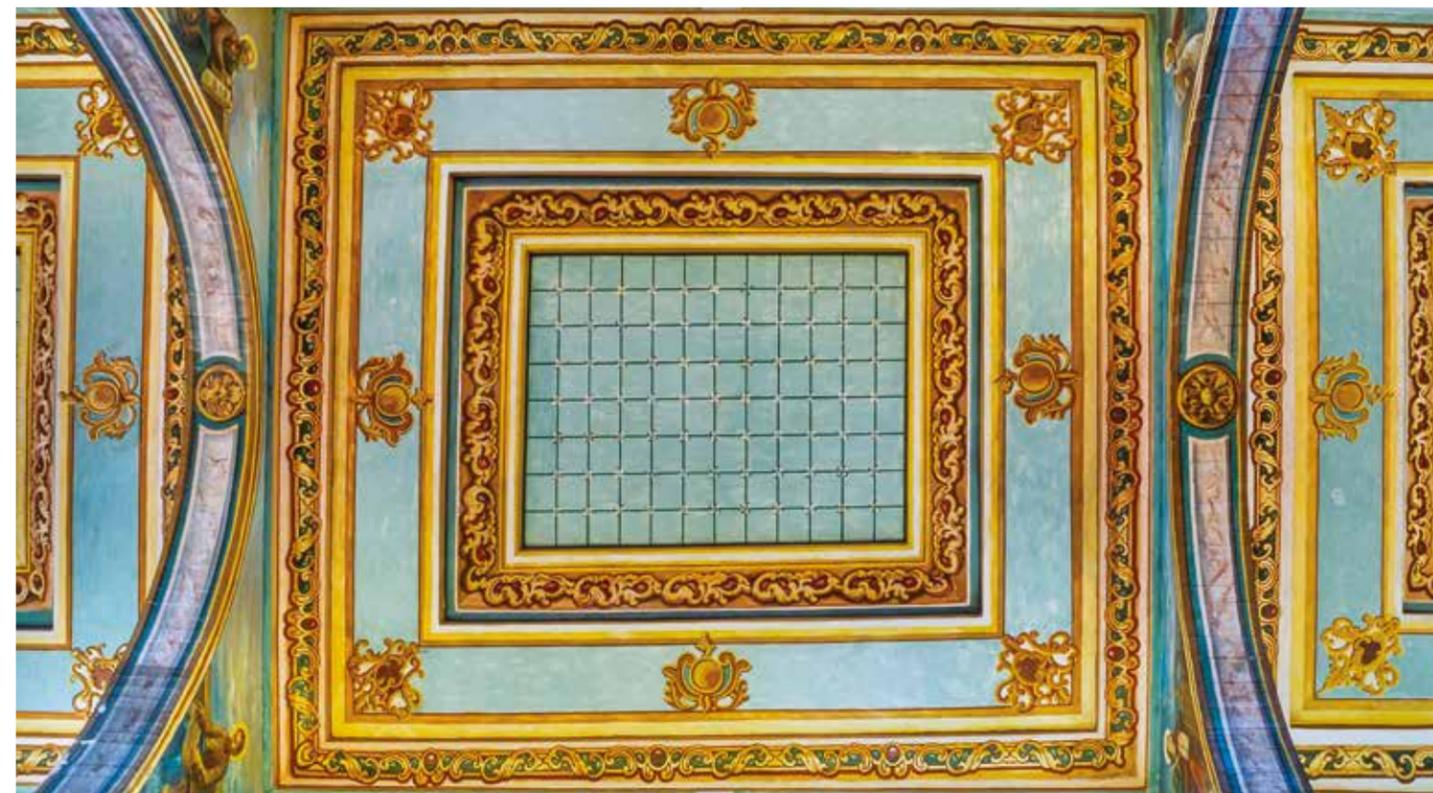
En esta etapa inicial de intenso trabajo por parte de la **Cooperación Española** en los proyectos antes mencionados y observando su gran acogida por parte de las instituciones y la población de la capital, se puso la mirada en la ciudad de Cuenca con el propósito de identificar un proyecto de actuación que se desarrollara en otro importante espacio cultural de Ecuador y que tuviera

además un rico e interesante patrimonio cultural. Se previó también que este nuevo plan contara con un grupo humano receptivo, con el objeto y la necesidad de fijar conceptos en su población acerca del beneficio en cuanto al desarrollo turístico por la adecuada puesta en valor de su patrimonio cultural edificado. Fue así que se decidió, entonces, realizar un primer viaje a la ciudad austral ecuatoriana, con el propósito de dialogar con instituciones locales para tratar de impregnarlas del mismo espíritu de valoración del patrimonio cultural que ya estaba en marcha en la ciudad capital y extender esta acción sobre una ciudad con un patrimonio tan amplio y variado como el de Cuenca.

Con motivo de esta primera visita, surgió la posibilidad de realizar un trabajo de cooperación en el ámbito de la conservación y restauración en la «**antigua catedral**», una edificación colonial que había sido abandonada en el momento en que se inauguró la «**nueva catedral**», en el año 1967. La vía a Cuenca era, por ese entonces, un camino tortuoso y serpenteante que seguía en cierta medida el trazado de los antiguos caminos indígenas a través de los imponentes Andes ecuatorianos. La imagen del centro histórico era el fiel reflejo de la ciudad española, con la diferencia de un gran número de construcciones esparcidas por la zona rural circundante que daban forma a un paisaje humano y edilicio muy especial en este entorno.

Fue así como, en aquella ciudad, comenzamos a trabajar en uno de los proyectos que más entusiasmo generó entre sus habitantes. Estas reacciones se originaron, en primer lugar, por ser una edificación muy cercana a los ciudadanos y, además, por los importantes desafíos profesionales que fue necesario sortear y por el rico patrimonio arquitectónico y cultural del edificio. Hay que decir que la arquitectura histórica en Cuenca es muy especial y que trabajar en ella tuvo para la **Cooperación Española** un cierto sabor de nostalgia.

Cuenca tiene una arquitectura histórica de valor excepcional y para disfrutarla hay que saber encontrar la mirada adecuada en sus espacios y edificios con un marcado aire de rusticidad y con evidentes reminiscencias de la Colonia,



Antigua Catedral de Cuenca. Pintura mural del tumbado de la Nave Central del templo

características tan cargadas de significados e historia que la convierten en un lugar cercano y amable. En este sentido, si realiza un breve recorrido por sus calles, el caminante tiene la sensación de entrar por una de las antiguas ciudades españolas de Castilla, La Mancha. Por tal motivo, este precisamente era el lugar donde debíamos comenzar a estudiar la posibilidad de llevar adelante un trabajo de rescate del patrimonio edificado que tuviera la entidad suficiente como para comenzar a trabajar de inmediato, teniendo en cuenta el gran interés de las instituciones locales para hacerlo.

Restauración y puesta en valor de la antigua catedral de Cuenca

La primera acción que se tomó, para comenzar a reforzar la idea sobre la necesidad de recuperar el patrimonio cultural edificado y el beneficio que esto significaría para toda la población local en su conjunto, fue la realización del seminario **Recuperación del Patrimonio Cultural**. Este seminario contó con la presencia de importantes personalidades quiteñas y cuencanas que eran referentes de la restauración de edificios históricos en la década de 1980, cuando comenzó a instalarse con fuerza la idea de recuperar el patrimonio cultural edificado en las ciudades ecuatorianas de la mano de Hernán Crespo Toral, al frente de la acción del Banco Central del Ecuador. Es importante la



Antigua Catedral de Cuenca. Torre campanario

referencia, pues la labor realizada en favor del patrimonio cultural en Ecuador tuvo en Hernán Crespo Toral a un profesional comprometido y entregado. Al seminario asistieron con sus ponencias algunos profesionales ecuatorianos con probada experiencia en el campo de la recuperación del patrimonio como Alfonso Ortiz Crespo, Dora Arízaga, Patricio Muñoz Vega, Max Cabrera y Simón Estrella, entre otros expertos.

El seminario, si bien no incorporaba elementos novedosos en el tratamiento de las ciudades históricas en relación con el rescate del patrimonio cultural inmaterial y edificado, exponía en cambio algunas experiencias en ese campo que luego se compartieron con algunos estudiantes de Arquitectura y de otras disciplinas. El evento sirvió de pistoletazo de partida a una serie de contactos para comenzar a conocer la ciudad y sus acciones dentro del campo de la restauración y la conservación monumental. Estas jornadas las preparamos en la Oficina Técnica de Cooperación de Ecuador (OTC) conjuntamente con el Arq. Simón Estrella, quien estableció el enlace con gente de la Universidad de Cuenca. En este grupo se encontraban Fernando Cordero Cueva, Jaime Astudillo, Diego Jaramillo y el rector Gustavo Vega con quien mantuvimos una primera conversación sobre la posibilidad de trabajar de forma conjunta con el apoyo técnico y financiero de la **Cooperación Española** sobre algunos de estos temas. Esto significa que fue el primer seminario sobre recuperación del patrimonio cultural realizado en Cuenca y sirvió para seleccionar los primeros «mimbres» que se aprovecharían para construir un espacio de acuerdo acerca de la posibilidad concreta de trabajar en la ciudad en una restauración monumental e iniciar la instalación de la primera escuela taller en Cuenca, similar a aquellas que con tanto éxito ya estaban funcionando en la ciudad de Quito.

De aquel primer evento, surgió una primera conversación en la cafetería de la Casa de la Temperancia, actual Museo de Arte Contemporáneo, lugar donde se llevó a cabo el seminario. Fue allí que conversamos con Patricio Muñoz Vega sobre la posibilidad de trabajar en la antigua catedral

de Cuenca. «Se trata de una edificación preciosa que ha quedado abandonada por muchos años y que te invito a que la visitemos juntos», nos dijo Patricio. Fue así como conocimos a monseñor Luna Tovar, obispo de Cuenca e importante personalidad de la ciudad. Tiempo después, con él lograríamos establecer una comunicación franca y sincera. Fue con monseñor Luna y con Patricio Muñoz que hicimos la primera visita a la catedral vieja. Una vez en el lugar, pudimos reconocer un edificio con una profunda carga histórica que se encontraba en un virtual estado de abandono, pues presentaba algunas deficiencias estructurales en su cubierta que habían debilitado uno de los sectores de la estructura portante de la edificación. Sin embargo, en general, el edificio, en sí mismo, presentaba un buen estado de conservación. Fue así como, entre el polvo acumulado de años, muebles y obras de arte abandonadas (esculturas y pinturas), realizamos la primera inspección a la construcción en la que más adelante íbamos a trabajar, con el propósito de recuperar su importancia histórica y el esplendor perdido.

Luego de acabar con el recorrido por el antiguo templo ya en desuso, nos despedimos de monseñor Luna Tovar y salimos caminando hacia la cafetería del Hotel Dorado, donde Patricio nos espetó entre gestos una frase: «Verán que los cuencanos somos tenaces cuando nos proponemos algo. Les prometo que voy a tomar este trabajo con todo el compromiso que eso significa». No pasó demasiado tiempo desde aquella primera visita, cuando nos confirmó su decisión y su interés por trabajar en el proyecto de restauración hasta conseguir ponerlo en marcha. Fue así como en la siguiente visita a la ciudad de Cuenca para verificar el estado de situación de los primeros pasos del proyecto tuvimos una de las reuniones más importantes con el nuevo alcalde de la ciudad, Fernando Cordero Cueva. En esta reunión, Cordero expresaba su interés y compromiso como alcalde para trabajar de forma conjunta con la **Cooperación Española** y así lograr la restauración total y completa del inmueble. Es así que mantuvimos una reunión en las antiguas instalaciones del Municipio, donde el alcalde expresó su decisión de comenzar a trabajar en

un proyecto conjunto: «Ya le he encargado al Patricio que se ponga a trabajar en un proyecto de intervención razonable para la recuperación completa del edificio», me dijo. «Y si a este propósito se suma la Cooperación Española, sería maravilloso», continuó.

Por aquel entonces, el reciente elegido alcalde había comenzado a trabajar en la recuperación del empedrado de las calles de la ciudad, el soterrado de cables y otras instalaciones como la ampliación del alcantarillado. Durante esa visita y en ese tiempo, media ciudad de Cuenca estaba con las calles levantadas, mientras se hablaba también de la recuperación integral de las aceras. Esto significaba que «calles y aceras» en un área delimitada del centro histórico serían completamente remodeladas.

La primera impresión al llegar a la ciudad había sido de una urbe que contaba con importantes edificaciones históricas, pero que muchas de ellas no se encontraban en las condiciones óptimas. Ahora, luego de las primeras visitas, me ratificaba en ello. La Arq. Mariana Sánchez se convirtió desde ese momento en mi enlace con el Municipio de Cuenca y con ella empezamos a trabajar en el perfil de proyecto que se debía enviar a Madrid para su aprobación. Mientras tanto, Patricio Muñoz Vega comenzó de inmediato con los primeros trabajos para la elaboración de un proyecto de intervención. Entre estos preparativos, formó un equipo competente junto a colaboradores en el que se encontraban el Arq. Gustavo Lloret Orellana y el Arq. Max Cabrera.

Primeras acciones

Los desafíos que hubo que enfrentar no fueron fáciles. En primer lugar, se realizó un esbozo de proyecto de intervención que fue necesario analizar y revisar —sobre todo por la falta de espacio en la edificación—, ya que, en un comienzo, el plan incorporaba la biblioteca histórica que era propiedad de la curia y que incluía una importante colección de libros antiguos, entre los que figuraban algunos incunables. También se pensó en un reforzamiento estructural que parecía necesario realizar en toda la iglesia.

Sin embargo, a poco de comenzar con los trabajos, nos dimos cuenta de que la estructura original de esbeltas columnas de madera era perfectamente capaz de soportar al edificio en general y la cubierta de tejas. Por lo tanto, se tomó la decisión de dejar de lado la incorporación de refuerzos estructurales innecesarios en acero, lo que se tradujo en un mejor enfoque del trabajo que se iba a desarrollar, en cuanto a la preservación de la concepción original.

El criterio general de la intervención fue agotar todos los recursos posibles con el propósito de no dañar lo que era una solución estructural original, pues la estructura había trabajado muy bien y durante mucho tiempo; incluso había soportado algunos sismos. Por esta razón, resultaba poco recomendable reemplazarla. De esta manera, fuimos puliendo muchos otros detalles que, con el transcurrir del tiempo, sirvieron para la realización de un trabajo limpio y respetuoso con la edificación. Tras haber consensuado el proyecto de actuación entre la **Cooperación Española** y el Municipio de Cuenca, uno de los primeros pasos fue la aprobación del proyecto por parte de la Comisión del Centro Histórico de Cuenca. Luego, se establecieron las prioridades del trabajo.

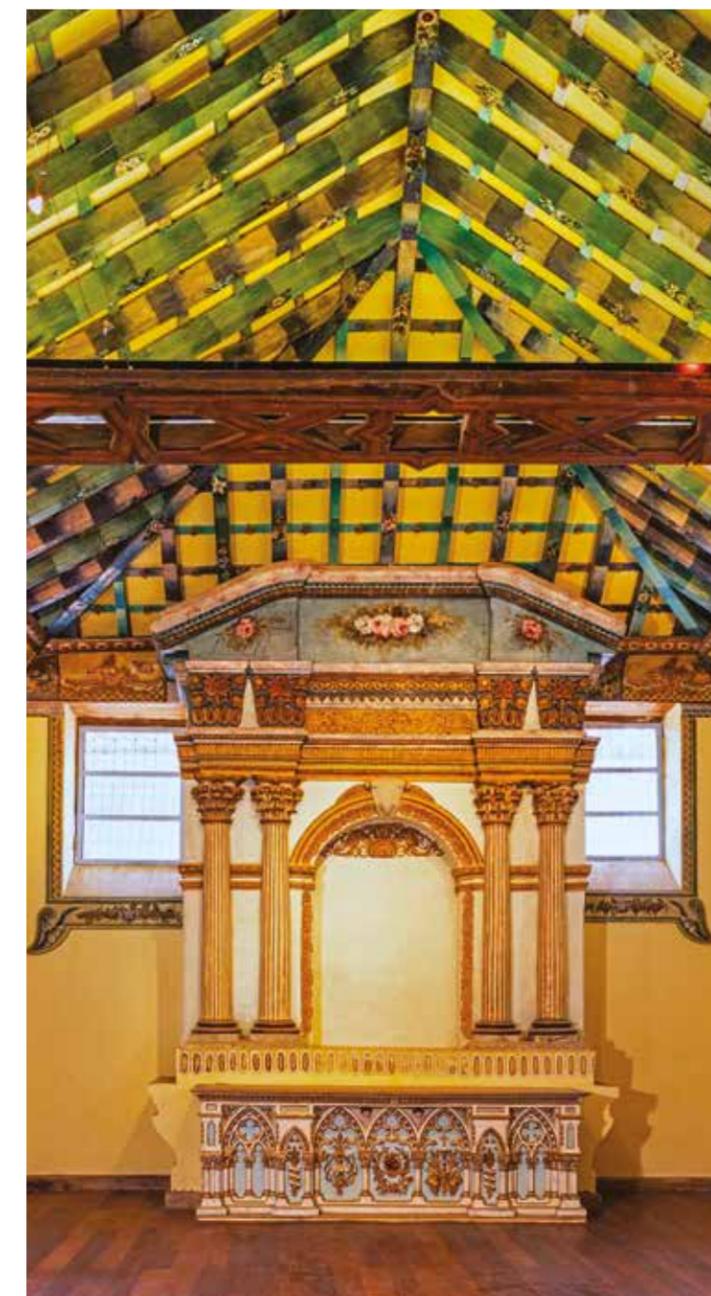
Como criterio general, lo importante era conservar el espíritu que había tenido la edificación a lo largo de los siglos, teniendo en cuenta la evolución arquitectónica del inmueble y respetando las diferentes modificaciones que había sufrido el edificio a lo largo de los años, desde la incorporación de las primeras piedras reutilizadas de las ruinas incas de la fortaleza de la ciudad inca de Pumapungo.

FUNDACIÓN DE LA CIUDAD DE CUENCA

Antecedentes

«**Guapondelig**» fue el nombre que le dieron los cañaris a la llanura donde hoy se asienta la ciudad de Cuenca. En lengua cañari, *Guapondelig* o *Guapondeleg* significa ‘**llanura amplia como el cielo**’. Este nombre hay que entenderlo en el contexto de los Andes, donde colinas y montañas se suceden en ritmo y secuencia y donde las planicies son excepcionales. Los cañaris fueron los primeros indígenas como pueblo organizado que habitaron una amplia región en la zona donde se encuentra esta urbe. Son cuatro los ríos que atraviesan la llanura cuencana y que, luego de pasar por la actual ciudad, se confunden en uno solo: el Paute. Los cuatro ríos de Cuenca son el Tomebamba, el Yanuncay, el Tarqui y el Machángara. El río Tomebamba es el que cruza la actual área urbana de la ciudad a pie del barranco, junto al centro histórico.

Antes de la llegada de los incas, Guapondelig era uno de los cacicazgos más importantes de la confederación cañari. En importancia, estaba a la altura de otros cacicazgos como Hatun Cañari, Yacuviñay y Chobshi. Durante la invasión inca, los caciques de la confederación cañari se reunieron en Guapondelig y allí decidieron dar el control de sus ejércitos a Duma, cacique de Chobshi. Duma es quien se enfrentó a la invasión comandada por **Túpac Yupanqui**. Después de someter a los cañaris, el Inca anexó esta cultura al Imperio del Tahuantinsuyo. Luego, debido a la vasta distancia entre el Cuzco y el extremo norte del imperio, decidió edificar una fortaleza y palacio, por lo que mandó a construir también aposentos y tambos reales para cuando viajase al norte del Imperio. De esta forma, se fundaron asentamientos sobre antiguos santuarios cañaris: Hatun Cañar, Guapondelig, Molleturo y Cañaribamba. Asimismo, cercano al actual río Tomebamba, sobre una loma, se edificaría el palacio real. Por esta razón, el poblado que crecía a su alrededor



Antigua Catedral de Cuenca. Capilla Hernández. Nótese el artesonado de par hilera completamente policromado



Antigua Catedral de Cuenca. Especial decoración de una de las capillas

adquiriría una especial importancia durante la expansión del Imperio inca.

En el proceso expansivo del Imperio, llevado a cabo a finales del siglo XV, los incas, que tenían una organización económica avanzada para la época, un importante desarrollo tecnológico, una organización política sorprendente y una poderosa organización militar, llamaron a este centro poblado «Paucarbamba», que significa 'llanura de flores'.

El inca Túpac Yupanqui inició la construcción de la ciudad sobre las antiguas ruinas cañaris, comenzando con el palacio de Pumapungo⁶, desde donde se administraría la región. Con ello, no solo se reafirmó la conquista sobre los cañaris, sino que este hecho facilitó la expansión y conquista de las tribus norteñas. Así, Túpac Yupanqui desterró a bastantes naturales de la ciudad y los mandó a otras partes del Imperio, mientras tanto, desplazó «mitimaes» desde el Cuzco para consolidar la unión de los cañaris al Imperio.

Cuando Huayna Cápac asumió la sucesión del trono, este inca viaja al norte del Imperio para detener las rebeliones de diversas tribus y se instala en el palacio de Pumapungo, lugar en donde vivió por algún tiempo. Durante su estadía, embelleció la ciudad, lo cual aumentó rápidamente su importancia hasta convertirse en una de los centros importantes del Imperio. Antes de morir, Huayna Cápac dividió su Imperio: el norte, para su hijo quiteño Atahualpa; y el del sur, para su hijo cuzqueño Huáscar. Entonces, la inevitable guerra ocurrió.

Durante la guerra de civil de los incas, los cañaris decidieron aliarse con Huáscar, aspirante al trono durante la guerra de sucesión inca. No obstante, en 1529, resultó imposible hacer frente a los poderosos ejércitos del norte, por lo que sobrevino la derrota y el castigo. La ciudad fue destruida por Atahualpa, medio hermano y contendor de Huáscar. Sin embargo, los incas la reconstruirían poco después. Cuenta la leyenda que, con mano dura y escarmentadora, Atahualpa ordenó el sacrificio a cuchillo de todos los cañaris varones

y que sus corazones fuesen enterrados con sal para que «la tierra se esterilice con la sangre de los traidores». Debido a ello, la región donde se encuentra la ciudad de Cuenca fue conocida después con el nombre de «Tumipamba», palabra kichwa que significa la 'llanura del cuchillo'. De este hecho, algunas crónicas relatan: «Benalcázar vio los restos de la ciudad, en 1538, todavía en estado relativamente satisfactorio⁷». Más adelante, el español Núñez de Bonilla ocupó este lugar y construyó varios Molinos, aprovechando la caída de agua que llegaba desde el canal principal que corría junto a la calle larga de la ciudad de Cuenca. Con el tiempo, la amplia región cañari adoptaría el nombre de «Tomebamba», al igual que el río que recorre por el borde occidental de Cuenca.

La provincia inca de Tomebamba

Como ya se mencionó antes, en tiempos de la guerra desatada entre Huáscar y Atahualpa por la sucesión del trono inca y luego de la matanza de los cañaris por parte de Atahualpa debido a su colaboración con su medio hermano, el lugar fue llamado «Tumipamba» o «Tomebamba». Los españoles adoptaron esta denominación para asignar el nombre de Tomebamba a las construcciones cercanas al antiguo asentamiento inca de Pumapungo y a toda la región cañari en manos incas. Así, la llamaron provincia de Tomebamba. Según Pedro Pizarro, luego del triunfo en la guerra con Huáscar, Atahualpa trajo desde Cuzco cuatro mil extranjeros para repoblar la provincia que había sido devastada en la masacre. Estas personas, además de los mitimaes existentes y de los ejércitos de la guerra, debieron de distribuirse en los diferentes poblados que levantaron los incas a lo largo de la zona que los españoles llamaban provincia de Tomebamba.

En las disposiciones del virrey Hurtado de Mendoza para fundar la ciudad de Cuenca, el Acta de Fundación registra lo siguiente: «...iréis a la dicha provincia de Tomebamba... andaréis toda la provincia y su comarca... miraréis

⁶ Pumapungo. Palabra kichwa que significa 'puerta del puma'.

⁷ Boris Albornóz (ed.), Planos e imágenes de Cuenca, Cuenca, Ilustre Municipalidad de Cuenca, 2008.

donde la parte e lugar donde mejor se podrá fundar el dicho pueblo... y que esté más cerca del pueblo de Túmbez, que sea posible⁸». En este respecto, en una «ciudad pequeña» —ni aun si fuese grande— no se puede escoger un lugar que sea el más cercano a Tumbes. Este asunto, en cambio, sí era posible hacerlo en la dilatada provincia cañari. Para la fundación de Cuenca en la llanura de Paucarbamba, se convocó a algunos caciques para que dieran su aprobación respecto al lugar de fundación. Al sitio acudieron varios caciques, «[...] de la dicha provincia de Tomebamba⁹».

El Primer *libro de cabildos de Cuenca* recalca en varias ocasiones y señala expresamente en una de sus citas que la fundación se la hace en el «...asiento de Paucarbamba, que es en la dicha provincia de Tomebamba¹⁰». El 4 de agosto de 1557, Antonio de San Martín hizo la entrega del *Libro de la fundación de Cuenca* a los dignatarios de la ciudad. En el acta suscrita se registra: «**En la ciudad de Cuenca, provincia de Tomebamba**». Luego de fundada la villa, se incorpora a la nueva ciudad de Cuenca como capital de esta región que continuó manteniendo el nombre de la provincia de Tomebamba.

Este antecedente tiene, además de interés histórico, un sentido práctico en cuanto a la elección por parte de Gil Ramírez Dávalos del lugar en donde asentaría la ciudad de Cuenca y, en concreto, con la construcción de algunas iglesias. Por ejemplo, entre ellas, se encuentra la **iglesia matriz o catedral vieja**, cuyos cimientos y paredes se levantaron reutilizando muchos de los sillares incas que fueron extraídos de las ruinas de la fortaleza de Pumapungo. Estos son perfectamente verificables a simple vista por sus especiales características morfológicas, por ejemplo, en varios muros de la iglesia matriz y en las capillas laterales que se construyeron sobre el sector del Aya Corral, donde se encontraba el antiguo cementerio de la ciudad española.

PRIMERA TRAZA DE LA CIUDAD DE CUENCA

Contexto histórico

Los siguientes hechos ocurrieron antes de la fundación de la ciudad¹¹:

El primer asentamiento español de la ciudad de Cuenca data de diciembre de 1533, cuando Sebastián de Benalcázar, acompañado de 200 soldados, atravesó la provincia de Loja, para luego asentarse en las ruinas de Tomebamba, en enero de 1534. Este asentamiento se dio a lo largo de la margen izquierda del río Tomebamba, constituyendo un asentamiento lineal, el mismo que continuó aprovechando de los aspectos topográficos para el aprovisionamiento de agua y la conformación de molinos.

La fundación de la ciudad se dio por orden de Hurtado de Mendoza, virrey del Perú, y fue ejecutada por Gil Ramírez Dávalos en la llanura de Tumipamba, que estaba ocupada por los incas. Como era usual en las fundaciones españolas, las calles de Cuenca se trazaron en el sentido de los puntos cardinales, dando como resultado un trazado en damero. En el acta de la fundación, constan algunas partes vinculadas directamente con el plano de la ciudad, como refiere la siguiente crónica¹²:

ACTA DE FUNDACIÓN DE CUENCA EN LA PROVINCIA DE TOMBAMBA

El plano de la nueva ciudad o traza primitiva quedó formado el 12 de abril de 1557 (lunes santo) y la autorizó el escribano de su Majestad, Antón de Sevilla, de conformidad con las instrucciones del Virrey Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete [...]

[Instrucciones de su Excelencia, abril 1557](#)

La orden y forma que Gil Ramírez Dávalos ha de guardar en la fundación y población que por mi mandado ha de hacer en la provincia de Tomebamba, cincuenta leguas de Quito, poco más o menos, es la que sigue:

Primeramente iréis a dicha provincia de Tomebamba, y llegado a ella, tomando con vos personas antiguas y caciques antiguos comarcanos, andaréis toda la provincia y su comarca, e veréis por vista de ojos y miraréis la parte e lugar donde mejor se podrá fundar en dicho pueblo, teniendo atención a que tenga agua perpetua y monte para la leña e tierra para poder repartir y disposición para hacer molinos junto al pueblo, y en parte donde se pueda andar y tratar con carretas, y que esté más cerca del puerto de Túmbez, que sea posible; y visto y examinado el lugar más conveniente, se trazará en dicho pueblo, el cual se ha de intitular la ciudad de Cuenca y dársele a horca y cochillo y jurisdicción cevil y criminal, y la horca se hará luego en la plaza pública en medio della.

Y la traza de la dicha ciudad será por la orden que está hecha esta ciudad de los reyes, y en medio della se señalará una plaza que sea tan grande como la mitad de la ciudad de los Reyes. Y en una cuadra della se señalará cuatro solares en redondo, para que se haga la iglesia e cimiterio y servicio della y una huerta para el cura que



Antigua Catedral de Cuenca. Puerta de acceso lateral finamente tallada

8 Ibidem.
9 Ibidem.
10 Ibidem.
11 Ibidem.
12 Ibidem.

allí residiere, y de manera que no quede ningún solar pegado a la dicha iglesia.

Item, se ha de señalar cuatro solares para hacer casas y tiendas para propios de la dicha ciudad, en la parte y lugar que se entendiere que habrá más contratación, y esto parece que convendrá que sea en la calle derecha que viene hacia el mar.

Item, se señalarán dos solares en que se funde y haga un monasterio de Orden del señor Santo Domingo, que sea algo apartado de la Iglesia Mayor.

Así mismo, señalarán otros dos solares para en que se haga hospital de los españoles y naturales, en parte donde la dicha ciudad, con el mal olor, no reciba daño, y para los dichos hospitales se señalarán cincuenta hanegas¹³ de tierra para sembrar.

Y hecho el dicho señalamiento, señalarán solares para los vecinos, que cada uno tenga ciento y cincuenta pies de largo y trescientos en cuadra, trazando las calles derechas y de anchura que puedan ir por ellas dos carretas, sin que ninguna se detenga para haber pasar la otra. [...]

Término de la ciudad de Cuenca

Y luego, incontinenti su Merced del dicho señor gobernador, en continuación de la fundación de la dicha ciudad, dixo que señalaba y la señaló por términos e jurisdicción de la dicha ciudad de Cuenca y sujeto a la justicia Real della, por el camino de la dicha ciudad de Quito hasta el pueblo de naturales que se dice Tiquizambe, encomendado a Pedro Martín Montanero, que son diez y siete leguas de la dicha ciudad de Cuenca¹⁴, y la parte de la ciudad de Loxa hasta el río de los Jubones, que hay

catorce leguas de la ciudad de Cuenca, y hacia la parte de Zamora, hasta llegar a los términos de dicha ciudad de Zamora, que hay quince leguas de la dicha ciudad de Cuenca, y a la parte del levante, Macas y Quisna y Zuña hay veinticinco leguas de dicha ciudad de Cuenca, y hacia la costa de la mar hasta los términos de la isla Puná, que hay catorce leguas de la dicha ciudad de Cuenca; y lo firmó en su nombre. Testigos los dichos.

Gil Ramírez Dávalos

CUENCA EN 1576. La ciudad de Cuenca está de esta ciudad [Quito] camino de Lima cincuenta leguas. Está poblada en un valle adonde hay dos ríos¹⁵ que la toman en medio en el más lindo asiento que hay en todo este reino. Es tierra de mucha labranza y crianza; tierra fría y de buen temple. Poblóse en tiempos del Marqués de Cañete. Hay en ella cinco o seis vecinos encomenderos y todos los demás son labradores que labran y crían [...] Es tierra donde hay muchas sementeras y cría de ganados [...] Está de la mar veinticinco leguas, hacia el puerto de la isla de Puná. En este pueblo ha habido antes de agora minas de oro, de plata y de azogue, y al presente no se siguen por causa de los naturales, que no se les dan para la labor dellas.

Pedro Valverde y Juan Rodríguez, 1576

Fundación de Cuenca

Para bautizar las nuevas ciudades y villas fundadas por los españoles, se recurría a varios criterios. A veces, se mantenía el nombre vernáculo, como en el caso de Quito. En otras ocasiones, se utilizaba una advocación religiosa y también nombres que hacían referencia a un recurso natural abundante en la zona, por ejemplo, Azogues. También, con

frecuencia, se tomaba el nombre de alguna región o ciudad de España. La nominación de Cuenca se debe a este último criterio. La topografía ofrece condiciones óptimas para configurar sus calles en damero y distribuir sus casas a cordel, de acuerdo con la usanza geométrica de España para las ciudades fundadas en América.

En otro aspecto, evangelizar de acuerdo con los principios católicos a los habitantes americanos fue una de las razones y justificaciones de la conquista y colonización española. Por esta razón, en la fundación de la ciudad de Cuenca, Ramírez Dávalos se preocupó por que se diera prioridad a la construcción de un templo provisional. La tradición afirma que primero se comenzó a levantar el santuario de Todos los Santos, al tiempo que se construía la iglesia parroquial al lado de la Plaza Mayor.

Cuando Francisco Pizarro conquistó el Perú, comisionó al capitán Rodrigo Núñez de Bonilla para ejercer las funciones de encomendero en el reparto del territorio cañari-inca en Tomebamba, en 1538. Así, en la llanura de Paucarbamba instaló un pequeño asentamiento. Después de diecinueve años, el virrey de Lima, don Andrés Hurtado de Mendoza, ordenó al capitán Gil Ramírez Dávalos la fundación de una nueva ciudad. Es así como el lunes de Semana Santa del 12 de abril de 1557, el Cap. Gil Ramírez con la compañía de un grupo de españoles y de los caciques Diego, Juan Duma, Luis y Hernando Leopulla, refundaron la ciudad con el nombre de **Santa Ana de los Ríos de Cuenca** sobre las ruinas de Tomebamba, en honor a la ciudad española de Cuenca.

Con estos antecedentes, se puede ver con claridad las tres etapas que han dado origen a lo que hoy es Santa Ana de los Cuatro Ríos. El resto del nombre proviene de la tradición de dedicar las nuevas ciudades a un santo o santa de la Iglesia católica, en este caso a Santa Ana. El domingo 18 de abril de 1557, día de Pascua de Resurrección, Gil Ramírez Dávalos condujo el acto jurídico de la constitución del primer cabildo de la ciudad. Luego, trabajó hasta el día 26 de abril adjudicando los primeros terrenos y creando el trazado básico en damero de la ciudad.



Oficina del INPC. La casa de las palomas. Trabajos de restauración llevados a cabo con el mismo equipo de técnicos de la Antigua Catedral

¹³ **Hanega.** Espacio de tierra en que se puede sembrar trigo u otros cereales. Es la cantidad de trigo que se utilizaba para sembrar la superficie del mismo nombre.

En algunas zonas de Aragón, la hanega equivale a 714,28 m², como medida de superficie.

¹⁴ Sobre este aspecto, cabe recordar que cada legua tenía una medida aproximada de 5,6 km.

¹⁵ En este enunciado, se hace referencia a los ríos Tomebamba y Yanuncay.

La ciudad de Cuenca se fundó en 1557 con diecinueve pobladores, a imagen y semejanza de las ciudades españolas, inclusive en su nombre. En el año 1584, habitaban la ciudad ciento cincuenta familias y en el Distrito del Sur, como se llamaban en la Real Audiencia a las provincias de Cañar, Azuay y Loja, había alrededor de doce mil habitantes. La ciudad creció con tres barrios tradicionales: El Sagrario, en el centro de la ciudad, que incluía las casas de españoles, criollos y mestizos; y dos barrios en los extremos occidental y oriental, San Sebastián y San Blas, respectivamente, que se constituirían en barrios indígenas.

En el año 1786, el sacerdote jesuita ecuatoriano Juan de Velasco, autor del libro *Historia moderna del Reino de Quito*; y los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa, marinos y científicos, que formaban parte de la expedición científica hispano-francesa (1735-1746), organizada por la Academia de Ciencias de París, realizaron la siguiente descripción de lo que, por ese entonces, era la ciudad de Cuenca, aportando estas descripciones:

El centro es tirado a cordel, con la división de cuadros. La calle principal que atraviesa por la plaza mayor termina por una parte en la iglesia parroquial de San Blas; y por otra, en la iglesia parroquial de San Sebastián, las cuales se miran la una a la otra... Las casas de todas las tres partes de la ciudad, son generalmente de adobes, o ladrillos crudos de barro, a excepción de tal pequeña parte, en la que hay cal, piedra o ladrillo cocido. Todas ellas son grandes, cómodas y de mediana decencia, y todas sin excepción cubiertas de teja [...]

Juan de Velasco, 1786

La ciudad [de Cuenca] se puede computar por una de cuarto orden en extensión: sus calles son derechas, y con suficiente ancho. La materia de las casas es de adobes, texadas, y mucha parte de ella con un alto; las de los barrios exteriores algo desordenadas y rústicas, porque son las que ocupan los indios: por medio de la ciudad

atraviesan varios Arroyos, que son zequias tomadas de los caudales de aquellos Ríos [...]

Jorge Juan y Antonio de Ulloa, 1748

Contexto histórico de la provincia

El territorio de lo que hoy comprende la provincia del Azuay históricamente fue adquiriendo diversos límites y denominaciones, por ejemplo, obispado, corregimiento, gobernación y provincia, espacios que fueron luego graficados en mapas y planos, como se asienta en el registro de la siguiente relación:

Una visita por los pueblos de la jurisdicción de Cuenca la efectuó el XVII Obispo de Quito Juan Nieto Polo de Águila, quien luego de observar con detenimiento la dificultad que significaba la labor pastoral y religiosa en su jurisdicción, vio la necesidad de la erección del Obispado de Cuenca, por lo que, el 9 de enero de 1752, desde la ciudad de Guayaquil elevó su solicitud a Fernando VII. La nueva diócesis estaría en Cuenca, Guayas y Loja [...] y respaldó su gestión con las peticiones que en el mismo sentido, formularon el Cabildo de Cuenca, y el 29 de febrero de 1752 el de Guayaquil. Cuenca es nombrada Corregimiento por el Virrey Toledo en 1579, y permanece como tal hasta el 23 de mayo de 1771 en que el Rey Carlos III lo transforma en Gobernación. Debido a los trastornos ocurridos en Quito, la Real Audiencia se traslada a Cuenca en 1812, permaneciendo aquí hasta 1816.

El 3 de noviembre de 1820 declara su voluntad de ser libre de España, lo que consigue tras cruentas luchas, anexándose en 1822 a la Gran Colombia, atraída por el prestigio irresistible ejercido por el libertador Bolívar. Al dictar el Congreso colombiano la Ley de División Territorial de 1824 divide a la República en doce departamentos, formando el Ecuador los de Quito, Guayaquil y el Azuay. A este último constituido por tres Provincias: Cuenca, Loja y Jaén de Bracamoros y Mainas.

Se le señala como capital a Cuenca.

Al separarse el Ecuador de Colombia en mayo de 1830, el Azuay queda de provincia, abarcando una enorme extensión territorial hasta que en 1880 se le cercena dos de sus más ricos cantones para fundar con ellos la Provincia de Azoguez, que más tarde se la denomina Cañar.

ANTIGUA CATEDRAL DE CUENCA

Antecedentes

Esta edificación es una de las primeras iglesias de Cuenca, luego de la construcción de la ermita de Todos los Santos. Durante la segunda mitad del siglo XX, «la iglesia permaneció cerrada cerca de dos décadas. Después, en 1999, se inició su restauración, que duró seis años¹⁶». El templo fue por más de ciento cincuenta años la catedral de Cuenca. Inicialmente, la hoy conocida como «catedral vieja» fue la iglesia matriz de la ciudad. Tiempo después, desde 1779, cuando Cuenca fue elegida sede episcopal, el templo parroquial de El Sagrario se erigió como catedral.

Estos requerimientos urbanísticos ya se establecían en los registros de la época, como así lo refiere la guía turística Nataly Vázquez: «Como todo asentamiento español, en esa fecha ya se mandaba a construir una capilla pequeña, al frente de la plaza y el cementerio ubicado en ese mismo sector¹⁷». En este contexto, «de acuerdo con el libro de Adolfo Parra Moreno, *Rostros de los barrios de Cuenca*, después de diez años de fundada la ciudad, esta iglesia

empezó su edificación. “Nació como un templo parroquial”, menciona el autor¹⁸». Por otra parte, Vázquez «indicó que inicialmente fue una iglesia pequeña, una ermita construida sobre cimientos de piedras traídas desde Pumapungo, sitio que formaba parte de la ciudad inca¹⁹». En este mismo sentido, otras fuentes señalan²⁰:

Al templo, en conjunto, se lo conocía como iglesia mayor, matriz o parroquial. De acuerdo con el libro Guía turística de Cuenca de Ramal Veintimilla, el templo no fue una construcción especial ni suntuosa. Sin embargo, destaca que los científicos de la misión geodésica utilizaron la torre del templo como uno de los puntos de referencia para las triangulaciones de medición del arco terrestre, en 1730. De esta medición, un sabio colombiano, cerca de cien años después, señaló que la iglesia era «**más célebre que las pirámides de Egipto**».

La visión de un corregidor

El cronista y corregidor, doctor don Joaquín de Merizalde y Santisteban, que por mandato del virrey de Nueva Granada hizo una relación histórica, política y moral de Cuenca y su provincia en el año de 1765, describe²¹:

Cuenca goza por lo común de un cielo sereno y alegre, de aires puros y sanos, formando una perpetua y benignísima primavera. Ocupa su fundación un plano muy espacioso y hace a la vista tan hermoso, que no se halla en toda la provincia lugar de mejor planta y sitio [...]

No tiene especial sinuosidad en la fábrica de sus edificios, porque sus vecinos se contentan con la humildad que basta para el abrigo de sus personas, pero logra tal extensión que su población es la mayor de toda la

¹⁶ El Telégrafo. Redacción Regional Sur, “El templo que por más de 150 años fue la catedral de Cuenca”, El Telégrafo, 27 de abril de 2014, párr. 1, <https://www.eltelgrafo.com.ec/noticias/regional/1/el-templo-que-por-mas-de-150-anos-fue-la-catedral-de-cuenca>. Acceso: noviembre, 2017.

¹⁷ Ibídem, párr. 2.

¹⁸ Ibídem, párr. 4.

¹⁹ Ibídem, párr. 5.

²⁰ Ibídem, párr. 7-10.

²¹ Planos e imágenes de Cuenca, Boris Albornóz Autor y Editor General. Ilustre Municipalidad de Cuenca, año 2008. Varios autores.



Antigua Catedral de Cuenca. Esculturas de los doce apóstoles

provincia, exceptuando Quito. Son anchas sus calles y bien niveladas, con declives acomodados para que escurran las lluvias sin embarazos [...] Pudiera esta ciudad de Cuenca por su temperamento, situación, fertilidad y copiosas aguas, ser la delicia de todo el Perú, pero la falta de aplicación, desvanece tan particulares ventajas [...]

Por más de dos siglos, la Real Audiencia de Quito había formado una sola diócesis, hasta que, en 1752, el obispo de Quito Juan Nieto Polo comprendió la necesidad de compartir esta responsabilidad y separar de la diócesis única los territorios de Cuenca, Loja y Guayaquil, que pasaron a constituir la Diócesis de Cuenca. Con el asentamiento del obispado en la ciudad, el templo parroquial alcanzó la calidad de catedral. Algunos escritos indican que la Diócesis de Cuenca se creó en 1779, mientras que otros señalan que el obispado se instauró en 1787. Fue ahí cuando el templo obtuvo este título. El primer prelado de la ciudad fue José Carrión y Marfil.

Con el paso de los años, la pequeña estructura se fue ampliando. A finales de 1500, se donó un espacio para que cuatro familias de españoles que se asentaron con la fundación construyeran su propia capilla dentro de la iglesia. Cada una tenía una diferente advocación y decoración. La capilla de la familia del coronel De Mora estaba consagrada a San José, la capilla de la familia Hernández fue glorificada a la Virgen Dolorosa, la de los Avendaño se la consagró al Divino Corazón de Jesús; y la de la familia Narváez fue más conocida como la capilla del Santísimo.

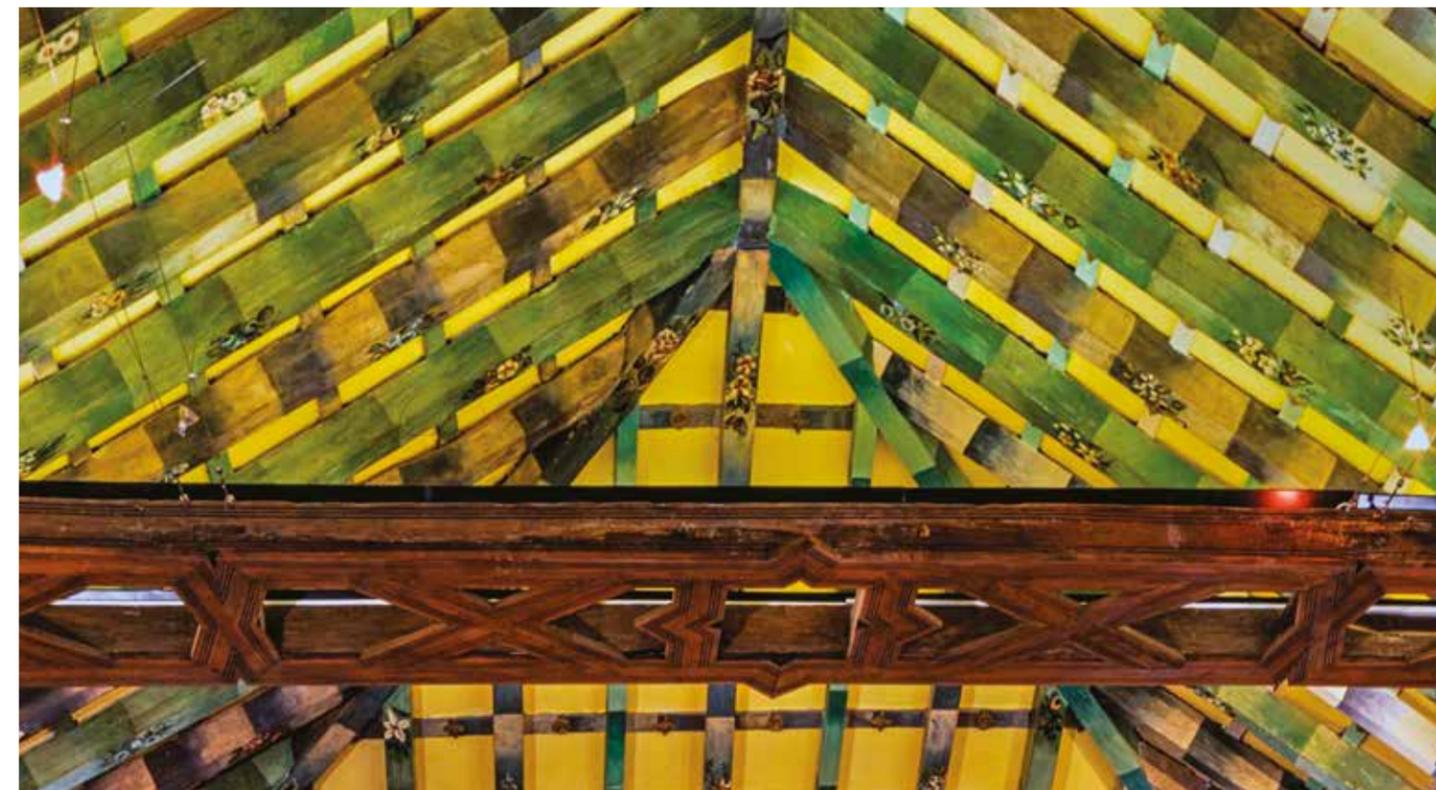
En 1779, Cuenca fue nombrada obispado, pero no hubo apoyo o quizás recursos para construir otra iglesia. Eso generó que a este mismo templo se le diera un realce para que funcionara como catedral, aunque el santuario nunca fue pensado como tal sino como una iglesia matriz. En 1981, el templo fue cerrado por completo, debido a que la gente asistía mayoritariamente a las eucaristías realizadas en la nueva catedral que fue consagrada en 1967. Esta edificación, poco a poco, quedó abandonada y en los diecinueve años que permaneció cerrada alcanzó un grado de deterioro importante.

RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR DE LA CATEDRAL VIEJA

Antecedentes: comienzo de los trabajos

En líneas generales, hay que reseñar que la recuperación completa de la edificación presentaba algunos retos importantes. Estos se fueron abordando y despejando en la medida que fuimos realizando un intenso intercambio de información y de puntos de vista con el equipo de dirección sobre los problemas más acuciantes y sobre aquellos donde pudiera existir alguna disparidad de opiniones o controversia, en relación con la tarea específica de la restauración. Si bien es cierto que durante los estudios previos a la intervención se fueron detectando los primeros problemas que debíamos abordar en forma inmediata y urgente, otros no tan urgentes se postergaron con la intención de tenerlos en cuenta más adelante, en la medida que la solución definitiva que se iba a adoptar fuera necesaria para no retrasar el avance de los trabajos.

Como ejemplo, se puede citar que durante la etapa de investigación de la edificación se hicieron calas de prospección de cimentaciones, verificación del estado de algunos puntos conflictivos en los muros (especialmente por problemas de humedad) y estudios e inspecciones en la estructura portante de la nave central y en las laterales. Estas dificultades fueron catalogadas y clasificadas por orden de prioridad de actuación. Una vez detectados los problemas constructivos y de conservación, la decisión que se adoptó (por razones de tiempo y por economía de recursos materiales y humanos) fue la de comenzar a trabajar en ellos conforme fuese necesario, ya sea por el ritmo de obra o por la necesidad de urgencia de esta, pero teniendo muy en cuenta la programación. Esto es, en un comienzo se planteó que, de manera conjunta y con el aporte conceptual de todo el equipo involucrado en el trabajo, resolveríamos los problemas que se habían detectado



Antigua Catedral de Cuenca. Capilla Hernández. En la parte inferior se aprecia el tirante mudéjar que la cruza

a priori en los diferentes estudios previos derivados de las patologías o de los estudios arqueológicos, teniendo muy en cuenta la opinión de todos los profesionales involucrados (arquitectos, restauradores, arqueólogos, etc.). De esta manera, se generó un ambiente de discusión interdisciplinaria de trabajo compartido.

Uno de los primeros puntos que debimos debatir y en el que debimos contrastar ideas con el equipo de trabajo fue decidir hasta donde avanzaríamos con la investigación arqueológica, pues el trabajo planteado se vinculaba directamente con la restauración y con la puesta en valor del monumento y no con un trabajo arqueológico, en el estricto sentido de la palabra. En este sentido, el calendario de obra que se iba a ejecutar establecía un tiempo limitado para la

entrega de los trabajos. Este cronograma debía adecuarse a la programación del proyecto de actuación y también a la cantidad de recursos presupuestados. Por lo tanto, para el caso de la profundización del estudio arqueológico, se optó por realizarlo, pero no más allá de lo necesario, debido principalmente a los recursos económicos limitados con los que contábamos. Esta resolución permitió establecer prioridades de excavación en sectores que se insinuaban como potenciales poseedores de información y que ya se habían detectado en el estudio histórico. En ese momento, se decidió que un estudio arqueológico completo sobre toda la edificación quedaría postergado para otro momento, cuando el proyecto se centrara específicamente en ese aspecto.



Antigua Catedral de Cuenca. Capilla lateral que presenta una decoración que exhibe un lucernario en la parte central superior con una profusa decoración de pintura mural de diferentes épocas

Los primeros trabajos emergentes que se realizaron fueron los del vallado y la limpieza de obra, pues la edificación estaba en un total estado de abandono y con síntomas visibles de haber tenido un escaso mantenimiento durante el período que estuvo cerrada al público. Luego, se decidió ampliar el primer estudio de patologías constructivas que se estableció en el proyecto de actuación. De esta forma, comenzaron los trabajos de reparaciones por orden de prioridad, para más tarde proseguir con la intervención programada. En ese primer estudio de patologías, se establecieron con claridad las actuaciones urgentes y las que podían postergarse, en función de la confirmación de la oportunidad de actuación en las diferentes áreas con visible deterioro que presentaba la edificación. Por ejemplo, fue necesario ejecutar con cierta urgencia las labores de erradicación de la humedad en los muros del templo.

Después de haber realizado un primer estudio histórico y arqueológico en la etapa de elaboración del proyecto, se comenzó con los primeros trabajos de investigación arqueológica y se procedió con las prospecciones donde se habían detectado patologías importantes. Después, se realizaron los primeros apuntalamientos y se levantó la protección de la cubierta de tejas en la nave central y en las capillas laterales con sobrecubiertas preparadas para tal fin.

También se iniciaron los trabajos previos para retirar algunas adiciones constructivas que desvirtuaban la concepción original de la edificación, especialmente aquellas que habían sido realizadas sin la prevención adecuada. Esto quiere decir que se comenzaron a desmontar aquellas adiciones que se habían hecho con soluciones «no técnicas» a lo largo de los años, frente a la necesidad de resolver problemas coyunturales, por ejemplo, filtraciones de agua que habían surgido durante el tiempo que la edificación permaneció cerrada. Además, hay que señalar que fue necesaria una actuación urgente en la cubierta de la nave central con el propósito de frenar el fuerte deterioro que se había producido en una columna, debido a las filtraciones que habían ocurrido en esta nave

y en una de las capillas laterales donde la cubierta de tejas se encontraba colapsada. Esta situación también afectaba a gran parte de la pintura mural.

Los primeros trabajos realizados en la cubierta de tejas fueron arrojando las primeras evaluaciones que ayudaron a establecer modelos de actuación acerca de lo que se haría más adelante. Inicialmente, se reparó un sector de la cubierta de la nave central que había dañado una de las columnas de madera; más tarde se tomó la decisión de reforzarla con acero. Este trabajo se realizó porque un sector de la cubierta había colapsado sobre la primera columna de la nave central (ubicada sobre el sector izquierdo), luego de traspasar la mampara existente sobre la entrada de la calle Sucre.

Otro aspecto importante fue definir los equipos de trabajo con base en la calidad profesional de quienes iban a actuar en la obra, además de los arquitectos responsables de la dirección del proyecto. En la medida que fue avanzando el trabajo de restauración, se produjo una mayor toma de contacto con el edificio, lo que facilitó la familiarización del personal con la edificación. A partir de ello, se fueron adoptando las mejores soluciones posibles. Los trabajos se planificaron en relación con las subvenciones económicas que aportó la **Cooperación Española** y el Municipio de Cuenca, en partes iguales, con base en una planificación previa de obra. Es importante señalar que este plan preveía también un espacio de tiempo y recursos para abordar imprevistos que necesitaran mayor tiempo o dinero en su ejecución.

ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO DE RESTAURACIÓN

Bienes muebles

Uno de los primeros trabajos que se pusieron en marcha, cuando comenzaron las obras, fue la ampliación de la información recabada en los estudios previos sobre el estado de conservación de la edificación. Esta tarea se llevó a cabo a través de la realización de un minucioso estudio de patologías sobre los bienes muebles, con el propósito de establecer su diagnóstico específico y completar así la primera catalogación ampliada de los artículos que se conservaban en la iglesia y que el proyecto de actuación contemplaba restaurar. El objetivo era tener una primera aproximación del estado de conservación de este patrimonio que se encontraba en un virtual estado de abandono y que era propiedad de la Curia Arquidiocesana de Cuenca.

Es así que, una vez inventariados y catalogados los bienes, se procedió a desinfectar, limpiar y embalar provisionalmente gran parte de estos objetos, con el fin de detener el proceso de deterioro, mientras se procedía con la ejecución de los trabajos emergentes sobre la arquitectura del monumento. En cuanto a la organización de los primeros trabajos, inicialmente, se acondicionaron los servicios higiénicos existentes (para habilitar su funcionamiento) y también se adecuó una oficina en la zona del Aya Corral, con el propósito de establecer allí la oficina técnica que ocuparía la dirección y el control de la obra.

Con esto en mente, se decidió entonces que algunos locales del sector Aya Corral del edificio sirvieran de primeros depósitos para albergar provisionalmente los bienes muebles (pinturas, esculturas y muebles en general). Así, se comenzó a equipar un taller de restauración en la planta alta de la sacristía. Fue en ese espacio donde comenzaron los trabajos de restauración de pinturas, textiles, esculturas,

papel, etc. Es decir que, al mismo tiempo que se trabajaba con la restauración de los primeros bienes muebles, el resto de los artículos existentes se depositaban en una bodega acondicionada para tal fin, para frenar su proceso de deterioro. Es importante señalar que, a la vez que se establecían las prioridades de actuación en la arquitectura del monumento, en cuanto a las obras emergentes que se debían llevar a cabo, se contrataba al primer grupo de restauradores que comenzaría a trabajar en la compleja tarea de evaluar y restaurar las obras de arte, en algunos casos muy deterioradas por el abandono de años.

Por otro lado, los trabajos en la arquitectura del inmueble comenzaron por las cubiertas de tejas de la edificación. Esta labor favoreció una primera inspección del maderamen de la estructura de las crujías y, especialmente, de las columnas soportantes. Es así que, en la medida que íbamos destapando sectores de la cubierta de tejas, fuimos revisando las piezas de madera comprometidas y procediendo a cambiar las que no resultaban recuperables. En este proceso, comprobamos que la mayoría de ellas (alrededor de un 75 %) se encontraba en muy buenas condiciones de conservación. Por esta razón, realizamos preferentemente un trabajo de limpieza y desinfección de estos elementos.

En este sentido y para nuestra sorpresa, comprobamos que muchas de las maderas de las crujías se encontraban en mejores condiciones que las esperadas. Esta situación facilitó y aceleró la tarea. Otro de los procedimientos que resultó necesario realizar fue la verificación del estado estructural completo de la edificación y la incorporación de una membrana impermeable con el propósito de confinar todo tipo de goteras y filtraciones en el futuro. Asimismo, uno de los detalles que tuvimos muy en cuenta fue la utilización de teja reciclada en la reparación y reconstrucción de la cubierta. Esto nos permitió alcanzar una calidad de acabados visuales muy apropiados que sin duda redundaron en la buena calidad de los resultados finales alcanzados.



Antigua Catedral de Cuenca. Piedad, escultura del siglo XIX de Gaspar de Sangurima. Museo de Arte Religioso de la Antigua Catedral

La recuperación completa de las cubiertas, como primera acción restauradora, fue fundamental, pues permitió contar con la tranquilidad de que el proceso de deterioro se detendría en el edificio. Esta tarea implicó congelar muchas de las patologías detectadas hasta ese instante y además facilitó el trabajar y ordenar las siguientes labores desde una posición de seguridad en cuanto a la conservación de los elementos arquitectónicos, estado de los anclajes en muros, uniones entre piezas, etc. Es decir que, en esta primera etapa, se concretó una total inspección del estado de la cubierta y de su estructura y también se procedió al reemplazo de piezas afectadas por distintos procesos

de deterioro, causados fundamentalmente por la falta de mantenimiento y reparación de estas averías sufridas por el paso del tiempo.

En cualquier trabajo de restauración es fundamental el orden. Por esta razón, es necesario que en la etapa de estudio se puedan planificar las acciones que se van a seguir con la mayor cercanía posible a la realidad. Claro que todas las edificaciones son distintas. Por eso, es necesario hacer un ejercicio de creatividad en la planificación de obra y así adaptarse a las distintas circunstancias que se deben enfrentar en cada caso. En este sentido, el trabajo realizado

en la catedral vieja de Cuenca fue revelador en cuanto a la planificación prevista y a las decisiones que se fueron tomando, en la medida que los trabajos dieron inicio.

Hay que señalar que algunas de las estructuras afectadas por xilófagos se encontraban debilitadas por la acción de estos insectos y por el paso del tiempo. Sin embargo, muchas otras piezas se encontraban en buenas condiciones. Entonces, se optó por mantener el ordenamiento estructural de la iglesia, respetando su concepción original. Fue así como, en el caso de la cubierta, comenzamos la intervención por el sector de la calle Mariscal Sucre, encima de la zona del órgano. De esta forma, fuimos avanzando en este trabajo por secciones y trasladábamos la sobrecubierta, adaptada a un sector, en la medida que la necesitábamos. Este procedimiento significó un ahorro importante en el gasto de reparación de la cubierta, ya que la sobrecubierta se convirtió en un elemento móvil, usado y trasladado según las necesidades y los tiempos de la restauración. También se estableció un primer obrador, en la parte contigua de la iglesia que se proyecta sobre el parque Abdón Calderón. Ese sector sirvió de depósito provisional de materiales y de taller de tratamiento de la madera estructural que en algunos casos se debía reemplazar. Además de trabajar en la cubierta de la nave central, se restauraron las cubiertas de las capillas laterales que presentaban puntos de gran deterioro, tanto en las estructuras de soporte como en los tumbados y la cubierta de tejas. En este sentido, se instalaron los desagües pluviales adecuados y se reestructuró la evacuación de las aguas de lluvia mediante la rehabilitación total de la red pluvial de alcantarillado.

Una vez concluido el arreglo de las cubiertas de la edificación, la nave central y laterales, las capillas, el refectorio, la casa de los canónigos, la sacristía y del Aya Corral, continuaron los trabajos de saneamiento de muros en algunos puntos de humedad en la sacristía y en las capillas. Con relación a este trabajo, hay que señalar que debido a su tipo de construcción (muchos de ellos en calicanto, con el aporte de reciclaje de grandes sillares traídos de las ruinas de Pumapungo), en algunos casos fue necesario retirar los muros, sobre todo

en el sector que se proyectaba hacia el Aya Corral. En este lugar, se retiraron revocos y enlucidos poco técnicos que se encontraban muy cuarteados. Además, aquí las paredes de la edificación se trabajaron de forma diferente, ya que en su mezcla se había usado cemento, lo que ocasionaba los consiguientes contratiempos. La decisión de retirar estos enlucidos se debió a que, por las calas realizadas, se descubrió que esta sección de la pared carecía de revoco alguno. Por esta razón, se resolvió volver a la originalidad de la construcción, respetando las decisiones de sus constructores.

Cabe destacar que el antiguo templo de adobe con empañetado de paja y arcilla se encontraba en el interior de la actual iglesia; a esta estructura se la encontró durante las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo para tal fin. La primera ermita se trataba de un pequeño espacio que apenas ocupaba la parte delantera de la iglesia, un poco más grande que algunas de las capillas. Por otra parte, este procedimiento arqueológico, además de documentar el descubrimiento, permitió dimensionar el tamaño de la primitiva iglesia, que sin duda estaba relacionado con el escaso tamaño de la ciudad, luego de su fundación. Los muros del templo original estaban construidos con un basamento de canto rodado del río Tomebamba, como base sólida para su posterior incorporación en las paredes del pequeño edificio de adobes, el cual podría soportar una posible cubierta de teja de par hilera o par y nudillo, como así lo demuestran las más antiguas construcciones de la ciudad, por ejemplo, la Casa de las Posadas.

Entre las primeras decisiones que se adoptaron se encontraba el retiro de la puerta más antigua de la iglesia, ubicada a la entrada de la calle Sucre. Esta puerta fue trasladada a la Escuela Taller Cuenca para su restauración. También se llevaron todas las obras de carpintería de madera de las ventanas que se hallaban en la parte alta de la nave central, además del rosetón de madera y vidrio de colores que se ubicaba en la fachada de la calle Sucre, conjuntamente con algunas rejas que fueron restauradas por los talleres de forja y carpintería de madera, respectivamente.



Antigua Catedral de Cuenca. Pintura mural del Calvario de Jesús sobre el arco de separación de la Nave Central hacia el Presbiterio

En cuanto al grupo de restauradores, es importante mencionar que uno de ellos se dedicó al tratamiento de una importante pintura mural en la parte alta de la nave, sobre el arco que comunicaba con el presbiterio, donde presumiblemente se encontraba el retablo antes de la ampliación hacia la casa de los canónigos. Luego de la intervención a esta primera pintura, se continuó con el tumbado de la nave central, ya que presentaba una pintura decorativa geométrica muy de la época del siglo XIX, posiblemente producto de la ampliación realizada en la iglesia en esa época.

El proceso de recuperación de la pintura mural del cielo raso respondió a la idea de comenzar a trabajar en un área de una superficie importante, pero con la intención de continuar las labores en la zona alta de la iglesia. De esta manera, se complementaban los trabajos de saneamiento de la cubierta que ya se habían realizado en la nave central y en las naves laterales. Todo esto se llevó a cabo con el fin de que, una vez concluida la cubierta de tejas, fuese posible trabajar de arriba hacia abajo, barriendo áreas importantes de la construcción de acuerdo con el cronograma de obras presupuestado en el proyecto de actuación. En este sentido, hay que decir que, si bien el cielo raso en cuestión estaba pintado con una decoración geométrica de corte neoclásica con escasas referencias religiosas, su restauración resultaba importante, pues una vez ejecutadas las calas correspondiente se había determinado que no existía una decoración anterior en este lugar. Sin embargo, su recuperación contribuía a completar y conformar el estilo de la ampliación realizada, cuando se decidió elevar la nave central e independizarla de las laterales.

Fue así como, siguiendo los criterios antes enunciados de priorizar el cronograma de avance de obra y una vez saneada por completo la cubierta y las afectaciones que había sufrido el cielo raso de las naves, se procedió a restaurar por completo todo el área del tumbado. Al concluir este trabajo, se inició la intervención en las capillas laterales que se encuentran a la derecha de la edificación, con la intención de que pudieran recobrar el esplendor perdido y también la visión más original posible de estos espacios.

Fue entonces cuando se incorporó un segundo equipo de trabajo de restauradores con el propósito de aumentar la cantidad de obra que se iba a realizar en el sector de las capillas.

La primera acción de restauración en este espacio se llevó a cabo en las dos primeras capillas. Allí, no solo se comenzó con la recuperación de la pintura mural existente, sino que también se empezaron los trabajos de reparación completa de los retablos. Durante esta tarea, en la capilla del coronel De Mora, se descubrieron algunas de las pinturas más antiguas de la iglesia. En ese momento, lo más importante fue detectar el retablo original pintado en la pared posterior de la capilla, característica muy frecuente entre las primeras iglesias que se fundaron. En este aspecto, hay que señalar que estas primeras pinturas murales eran utilizadas como fondo de un primer altar y representaban alguna escena o composición religiosa, pero con una expresión plástica más austera, manifestación propia de las primitivas construcciones religiosas.

Este trabajo presentó la siguiente complejidad: el anterior retablo colonial barroco fue remplazado, en su momento, por el actual retablo neoclásico que ahora podemos apreciar en la capilla. Por otro lado, para el caso de las capillas, fueron interesantes las labores realizadas en las puertas de acceso y en la pintura mural que se encontraba en el intradós de los arcos de acceso. Así, en alguna de las puertas, se encontraron trabajos de «chinesco» sobre plata y también algunas zonas recubiertas en pan de oro que debieron ser intervenidas.

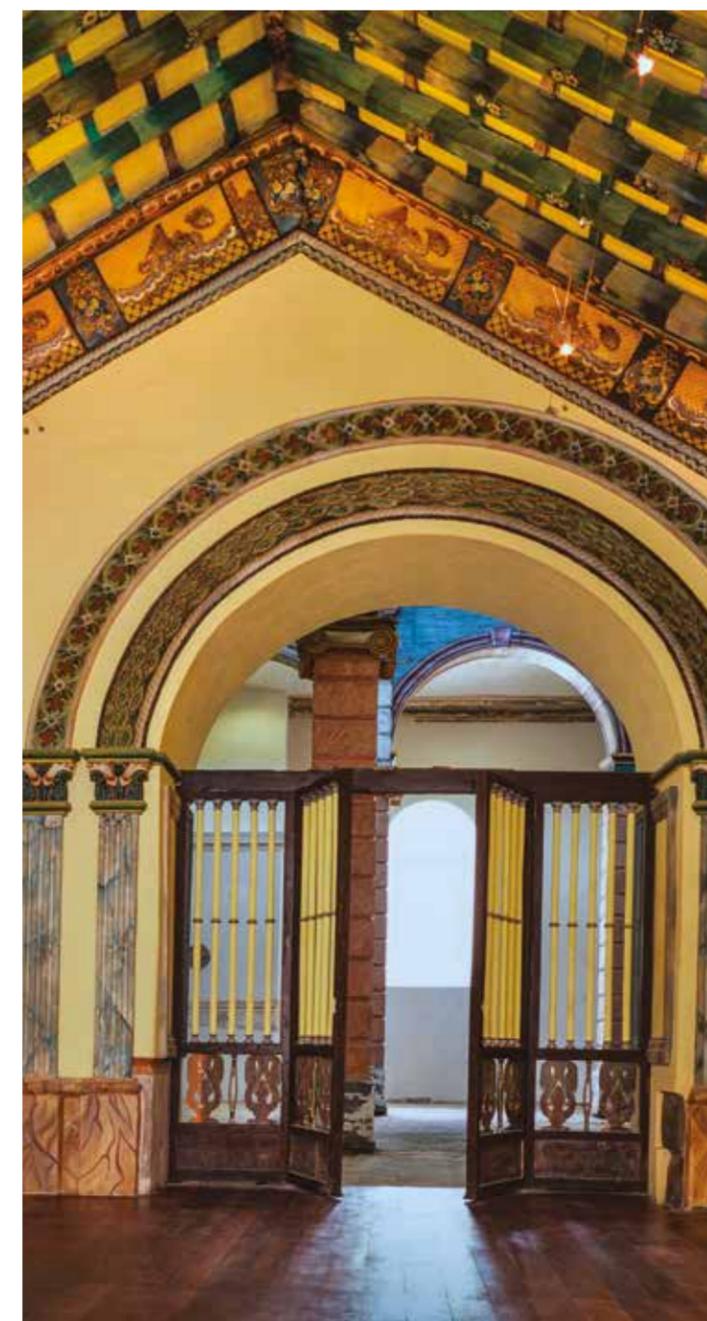
Construida en 1557, con la fundación española de la ciudad, esta edificación fue en sus inicios tan solo una ermita, es decir, una pequeña capilla. No obstante, con el tiempo, fueron añadidos espacios que hicieron de esta la principal iglesia de la ciudad. Varias son las historias que enriquecen hoy en día lo que representa este museo. Sus capillas privadas, su órgano (uno de los más antiguos de la ciudad) e inclusive sus criptas son un tesoro. Las capillas, cuatro en total, fueron construidas para las familias más pudientes de esa época, pues estos linajes destacaban por sus obras para

el desarrollo de la ciudad. Por ejemplo, Benito Avendaño entregó a sus tres hijas y una de sus propiedades para la fundación del convento de las Conceptas o el coronel De Mora, dueño de las minas de oro de la ciudad, también contribuía para el beneficio de la naciente villa.

La capilla consagrada a la familia Hernández presenta un sistema constructivo muy antiguo. En primer lugar, es la única del trío de capillas laterales del lado derecho de la iglesia que exhibe una antigua construcción de la cubierta de par hilera, extrañamente decorada con una impronta de color muy propia del siglo XIX. En esta decoración de los pares, se han incorporado elementos vegetales de variados colores y otros componentes geométricos con esquinas redondeadas que forman marcos en alto relieve sobre las paredes para recibir importantes pinturas con pasajes de la vida de Jesús que decoran un espacio de lectura confusa, pero vistosa.

Desde la perspectiva del trabajo de construcción, en esta zona de la iglesia nos encontramos con un sistema constructivo muy antiguo: el de par hilera, con un tirante mudéjar que atraviesa el centro de la capilla. Esta estructura se encontraba en muy malas condiciones y fue restaurada en la Escuela Taller Cuenca. Por otra parte, en esta capilla ya no está la decoración original ni tampoco los retablos originales, incluso se ha incorporado un sistema de ventanas en su culata, lo cual altera la concepción primera de lo que fue este espacio en su momento. Este lugar incorpora además caprichosas pinturas que responden más a un voluntarismo personalista o a una moda pasajera que a una planificación estética de un espacio consecuente con una corriente artística. Esta situación sucedía con frecuencia cuando se contrataban «mejoras» en algunos ambientes y estas se ejecutaban sin criterios claros de lo que era recomendable hacer, pues se brindaba una cierta libertad creativa a los autores de estos «arreglos».

En este contexto de cosas, algunos elementos se ven desvirtuados en su concepción original, por ejemplo, la aparición de un altar que no es de madera, sino que está construido en fábrica de ladrillos revocados, a la usanza



Antigua Catedral de Cuenca. Capilla de la familia Hernández



Antigua Catedral de Cuenca. Nave Central durante las obras de restauración

de la decoración ecléctica que recibían las fachadas de las viviendas en la primera época de la República. En este espacio, además, se incorpora latón coloreado como cenefa superior interna que se «armoniza» con la estructura vista de par hilera decorada. Este conjunto aporta al visitante una sensación de asombro y de desconcierto estético cuando accede al lugar, ya que el espacio original se encuentra muy desvirtuado por la exagerada convivencia de estilos en un área que es muy pequeña.

Llama también la atención la gama de colores que se utiliza en la decoración. Esta poco tiene que ver con la calidad «académica» de las pinturas laterales que este ambiente posee y con la escultura histórica del siglo XVIII que representa a la Dolorosa. En cuanto al color, podemos decir que en este sitio se incorporan colores propios de las estridencias habituales del siglo XIX. Estos matices se expresan en muros y en habitaciones con el propósito de exhibir el progreso que la época proporciona. Las paredes de la capilla están pintadas con un color amarillo que combina con el verde y con el azulado pastel violáceo que cubre el artesonado mudéjar. Este último elemento recibe una decoración de flores segmentada en pequeños tramos con colores que van esfumándose del amarillo al verde y del amarillo al violeta. Son colores estridentes y poco recomendables para escenificar la solemnidad que debería tener este entorno, pues no logran amalgamarse con el colorido de las pinturas de corte académico que presenta la sala.

Otro elemento interesante son los marcos de las pinturas que adquieren una forma caprichosa y poco recomendable desde el punto de vista estético, en relación con la calidad de las pinturas que acogen. En realidad, son elementos que se encuentran muy fuera del contexto general de la obra, pues no existen en otro espacio que no sea este. Sin embargo, todos estos componentes fueron respetados en el trabajo de restauración, como evidencia de la yuxtaposición de las distintas épocas estéticas por las que atravesó la edificación. En este respecto, se respetaron incluso aquellas que eran estéticamente poco recomendables.

Por último, la tercera capilla presenta una decoración que, en la parte central, exhibe un lucernario superior, profusamente decorado con una pintura mural que representa cortinados de terciopelo rojo. Esta capilla, al igual que la anterior, presenta una decoración que responde a otro espacio tiempo para el que fue originalmente concebida.

Restauración arquitectónica

En cuanto a los trabajos relacionados estrictamente con la restauración arquitectónica, puede decirse que la planificación que se realizó en la etapa de proyecto apuntaló de forma significativa el trabajo que se llevó a cabo una vez que comenzaron las tareas. Por esta razón, resulta muy importante planificar en forma adecuada las acciones y prioridades. Por lo tanto, no se trata solo de realizar un proyecto que se adecúe a las necesidades, sino que además responda a una planificación efectiva. En líneas generales, se trata de elaborar una propuesta que tenga en cuenta el respeto máximo a la edificación y que la actuación que se despliegue sobre ella sea lo menos agresiva posible y también lo más reversible. Es cierto que el paso de los años repercute en forma negativa en cualquier edificación y que esta se verá afectada en la medida que más años posea y la cantidad de restauraciones que haya sufrido.

En una restauración, resulta difícil contar con la cantidad de recursos suficientes, con total libertad de tiempo y con calidad de materiales para realizarla. Por lo general, nos encontramos con diversos escenarios de trabajo donde todas las variables intervienen. Por eso, se hace tan necesaria una programación adecuada de los trabajos que se van a ejecutar, pues, en la medida que tengamos una buena programación que considere la mayoría de ítems que se van a trabajar, mayor será el acierto en cuanto a su costo. Para el caso de la catedral vieja, resultó particularmente exitosa la planificación muy estricta que se llevó a cabo. Esto permitió que el dinero necesario para concluir la no sufriera alteraciones. Asimismo, es particularmente importante contar con profesionales de probado prestigio en el campo

que deben actuar para evitar demoras. Estos expertos deben ser capaces de llevar adelante una planificación de obra de acuerdo con lo requerido.

Para el caso de la catedral vieja, los arreglos en la arquitectura no presentaban problemas insolubles o decisiones complejas. Así, después de que tuvimos acceso al inmueble y al analizar su calidad estructural en su totalidad, tomamos la acertada y útil decisión de escuchar lo que nos decía la edificación: sus quejas, sus patologías crónicas, sus fortalezas, etc. Debimos, entonces, ser receptores creativos de sus expresiones. Algo de esto sucedió con este proyecto, pues supimos leer con suficiente anticipación sus requerimientos, con excepción del espacio del nuevo presbiterio en el que, al profundizar los estudios de calas de la pintura mural, encontramos un adicional importante en sus paredes laterales. Esta restauración adicional de pintura mural no estaba contemplada en un comienzo, pues las calas practicadas no habían dado con un lugar en el que pudiéramos divisar lo que teníamos debajo de la pintura amarilla que cubría las paredes laterales del espacio en cuestión. Otro aspecto que es necesario señalar es que siempre debemos ser capaces de resolver con rapidez y de manera adecuada y técnica los problemas que se van presentando, en consonancia con las cartas del restauro que establecen con mucha claridad los procedimientos que se deben seguir para las diferentes situaciones.

A partir de 1999, bajo el obispado de monseñor Luna Tovar, se reabrió la iglesia y, conjuntamente con el Municipio de la ciudad y la **Cooperación Española**, a través del Programa de Patrimonio para el Desarrollo, se inició el proceso de restauración que duró hasta el año 2005. Cuando el templo fue reabierto, el color interior había cambiado. Así, la pintura original de las paredes era amarilla y las columnas grises pasaron a verse del color rosado original. Durante los seis años que duró la restauración, se recuperaron varios cientos de metros cuadrados de pintura mural (más de 500 m²) que se hallaba en las paredes y que había sido cubierta por pintura. Esto mismo había sucedido también en el cielo raso de la nave central, a causa de la ampliación llevada a

cabo a partir de 1920. La sorpresa fue mayor cuando, en la zona del presbiterio, se descubrió que tanto las paredes como el cielo raso tenían una pintura mural de gran calidad que finalmente se recuperó en su totalidad.

Como curiosidad histórica es importante reseñar que, en 1939, Antonio Cardoso, oriundo de Oña, fue el único responsable de la construcción del órgano musical, cuyas piezas fueron importadas desde Alemania. En 1970, el órgano comenzó a funcionar. En su ejecución intervenían cinco personas: cuatro en los fuelles que proporcionaban el aire necesario para producir el sonido y una persona en el teclado, el maestro de capilla, quien se encargaba de entonar las melodías. Este instrumento se lo construyó con detalles grabados a mano y contaba, además, con perillas que permitían la entonación de efectos como un coro de ángeles y murmullos de los feligreses.

Por otro lado, el toque de misterio lo ponen las criptas. Como era tradición, toda iglesia de la época colonial contaba con un cementerio en la parte posterior. En este caso, había dos tipos de cementerios: uno para familias poderosas, sacerdotes y obispos; y otro conocido como *Aya Corral*²² para las personas de menor estrato social. Estos enterramientos fueron descubiertos cuando se inició el proceso de restauración de la catedral, en 1999. En la exploración, se encontraron más de 2000 huesos diferentes, en su mayoría cráneos.

Las paredes de la iglesia, que tienen más de cuatrocientos años, están construidas con un sistema de calicanto, cantos rodados y piedras incaicas que fueron cuidadosamente preservadas. La catedral vieja de Cuenca se convirtió, luego de su restauración, en un museo de arte religioso y en un espacio cultural, pero sin cambiar su estructura de templo. Con la intervención no se produjeron mayores cambios, pues se la conservó casi intacta, tal y como era desde hace aproximadamente 430 años, cuando fue construida. La obra llevó siglos de construcción, incluidas su ampliación y reformas. Entre 1820 y 1924, se erigió como iglesia matriz y se agregaron obras complementarias como el Aya Corral o



Antigua Catedral de Cuenca. Esculturas restauradas para el Museo de Arte Religioso

la ampliación del presbiterio y de la sacristía alta. Además, el trabajo también contempló el levantamiento en altura de la nave central y la decoración de los cielos rasos y zócalos. La superficie total construida alcanza una extensión de 2730 m².

Con respecto a las tareas de intervención preliminares, se concluyó que la iglesia se encontraba estructuralmente bien, pero, luego de un análisis más exhaustivo, se determinó que la estructura necesitaba un reforzamiento. A pesar de su buen estado general, había varios puntos que estaban afectados: el cielo raso en una de las capillas y también parte de un muro y un tabique de bahareque que se encontraba

completamente desplomado. Según Patricio Muñoz, autor del proyecto y director del Comité de Reconstrucción, «es un milagro que no se haya producido un incendio debido a la precariedad del sistema eléctrico». En otro aspecto, también fue necesario rehacer por completo el sistema sanitario. En la restauración, se utilizaron nuevos sistemas para evacuar las aguas servidas. Asimismo, se instaló una nueva red eléctrica y se implementó un sistema de sonorización, de alarmas y otras prestaciones.

Por otra parte, en su gran mayoría y a pesar de que algunas presentaban deterioro y debieron ser restauradas, las columnas de madera que sostenían la cubierta de tejas de

²² Aya Corral. Denominación de un lugar que, en castellano, significa 'corral de las almas'.

la nave central del templo estaban bien y cumplían con su función. En la mitad de los pilares, en los empalmes, las columnas tenían dos clavos abajo y dos arriba. Esta técnica ayudó a soportar los terremotos y movimientos telúricos.

El material dominante en la construcción de los muros de la iglesia es el calicanto. Se trata de un sistema de construcción muy español, basado en la yuxtaposición de cantos rodados, piedras de río y cantera y piedras incaicas traídas del palacio de Pumapungo. Estas piedras están colocadas principalmente en los cimientos y en las esquinas de los volúmenes. Las capillas son de adobe, pero hay también intervenciones en ladrillo y en piedra. La cubierta es de madera y teja. Por último, en el Aya Corral, se combina el adobe y el bahareque. Estos últimos son los espacios más nuevos de la construcción.

LA IGLESIA MAYOR

La catedral vieja se encuentra ubicada en el centro histórico de la ciudad de Cuenca, en el parque central Abdón Calderón, en la intersección de las calles Mariscal Sucre y Luis Cordero, junto a otros monumentos sobresalientes que estructuran la centralidad urbana de Cuenca. La volumetría de la iglesia, luego de algunas intervenciones realizadas a lo largo de la historia, es la confluencia de tres cuerpos arquitectónicos sobresalientes: las tres naves de concepción basilical, la torre principal con campanario y la fachada que sirve de ingreso a la sala desde la calle Mariscal Sucre. Es importante destacar que las tres capillas pertenecen a la época colonial, como lo denota la presencia de los artesonados ricos de madera y de carácter mudéjar, además de sus pinturas y retablos barrocos que se ubican al fondo de los ambientes. Sobre el fondo, al lado derecho, se emplazan los ambientes de la sacristía, mientras que, sobre el ingreso de la calle Sucre, está el coro con el órgano de fuelles que constituye una de las obras artísticas religiosas más importantes de Cuenca. Este instrumento es valioso, en primer lugar, por tener, a izquierda y derecha de la perilla del castillo central y encima de su pedestal, dos grandes rótulos en los que se detallan los siguientes textos:

ESTE ÓRGANO SE HISO SIENDO CURA RECTOR EL Dr. D. GREGORIO DE VICUÑA Y MAYORDOMO EL MTRE. DE CAMPO D. DOMINGO GONSALES.

LO HISO D. ANTONIO ESTEVAN CARDOSO. EN TREINTA DE AGOSTO. EL AÑO DEL MIL SETECIENTOS Y 39 AÑOS.

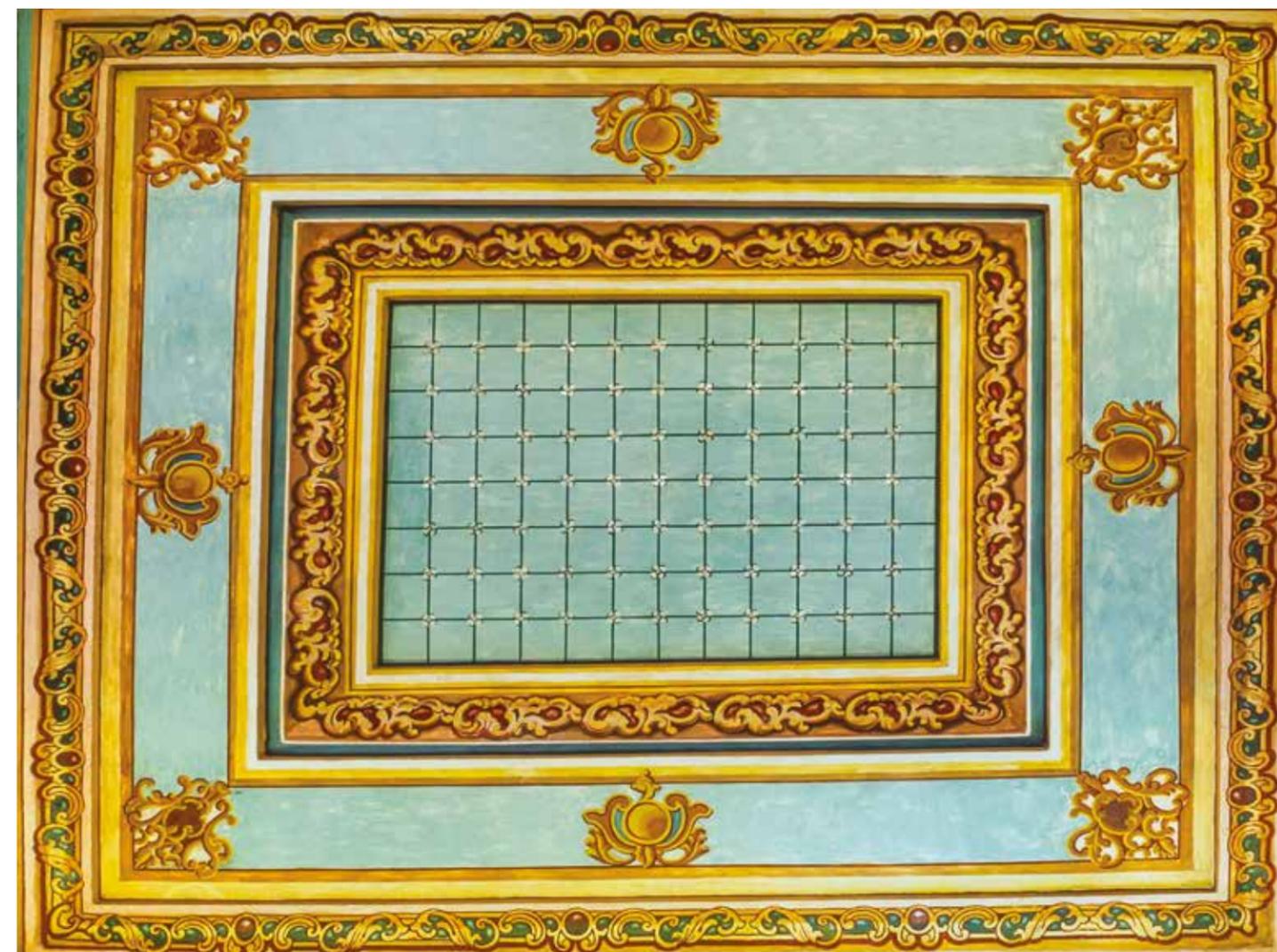
Esta obra de arte fue refaccionada en 1924, en la administración eclesiástica del obispo Daniel Hermida, por el maestro Mosquera, ayudado por el escultor Guerrero. La iglesia dispone de otros bienes de interés artístico. Entre ellos están el púlpito de madera de estilo barroco local, los retablos menores de Santa Marianita y la Virgen de los Imposibles, además de otras pinturas, esculturas.

Entorno inmediato

La catedral vieja se halla emplazada en el núcleo más denso de la ciudad, origen de la traza primitiva de la fundación de Cuenca. El elemento generador de la ciudad es la plaza central, en torno a la cual se agregan las manzanas que producen la malla geométrica y espacial de la ciudad histórica. En una de esas manzanas, está ubicada precisamente la catedral vieja. En torno al atractivo de la plaza, coexisten los tres poderes de la ciudad: el político (Gobernación y Municipalidad), el religioso (las dos catedrales), y la justicia (Palacio de Justicia). Estos constituyen la esencia misma de la centralidad. La arquitectura civil que complementa el espacio de las manzanas que la rodean configura un marco de alta significación y calidad estética.

Épocas de construcción

La actual iglesia nació con la fundación oficial de la Ciudad, el 12 de abril de 1557, junto con el cabildo, la cárcel, la carnicería, la casa de fundición, el hospital y los solares repartidos a los primeros vecinos. Estos elementos constituyeron la traza primitiva con base en una concepción renacentista europea. En esta construcción se han realizado remodelaciones importantes, tanto en el siglo pasado como



Antigua Catedral de Cuenca. Detalle de la decoración con pintura mural en el tumbado de la Nave Central

en el actual. Estas intervenciones han marcado el carácter actual del templo. Según se desprende de un texto escrito en el coro, en el año 1924, fueron reconstruidos el cuerpo de la iglesia y toda su parte exterior.

En salas contiguas a la iglesia, se pueden observar valiosas obras religiosas, tanto pinturas como esculturas, cuya autoría corresponde a importantes artistas, por ejemplo,

a Miguel Vélez, a Daniel Alvarado o a Gaspar Sangurima. Cuando hablamos de Cuenca, no podemos dejar de pensar en la belleza del centro histórico de esta ciudad milenaria que conserva la huella española en la traza en damero de la urbe, así como en sus varios edificios coloniales y de estilo colonial. Estas características hacen de ella un lugar idóneo para admirar y caminar. En Cuenca, podemos descubrir todos los detalles que permite la imaginación, además de



Antigua Catedral de Cuenca. Esculturas embaladas para protección durante los trabajos de restauración

admirar aquellas «irrealidades» que la han convertido, entre otras razones, en Patrimonio Cultural de la Humanidad. La ciudad tiene dos catedrales en un parque central dedicado a un niño héroe. También cuenta con una plaza hecha de flores; veintidós iglesias en menos de doscientas hectáreas; cuatro cruces que delimitan la vieja urbe que, hace un

siglo, no comprendía más de tres cuadras; y cuatro ríos que alimentan un valle rodeado de montañas sagradas, según la cosmovisión cañarí. A todas estas características hay que agregar que el río Tomebamba divide la ciudad antigua de la ciudad moderna y floreciente.

La intervención en la catedral vieja fue concebida bajo una visión integral y ejecutada mediante un trabajo interdisciplinario muy similar al llevado a cabo en Quito para el convento de San Francisco. Todo esto se realizó con el propósito de poner en valor este valioso edificio patrimonial y sus bienes muebles. Los criterios de intervención fueron aplicados con máximo respeto por el monumento y por sus distintas épocas de construcción. Así, se conservaron el orden estructural, los materiales y las tecnologías tradicionales presentes en el momento de su construcción. Por otro lado, para la restauración, se han aplicado las distintas técnicas y sistemas tradicionales de intervención, buscando en todo momento su reversibilidad y respetando el espíritu de la construcción.

Es así que se utilizaron los mismos materiales que presentaba la construcción y, en algunos casos, fueron reforzados con tecnologías actuales, pero utilizando siempre técnicas y sistemas reversibles. Esta situación se produjo en casos de estricta necesidad, por ejemplo, en el reforzamiento estructural de algunas de las columnas de la nave principal, pues presentaban un desgaste importante debido a filtraciones en la cubierta que habían dañado y hasta comprometido su estructura. Sin embargo, en las labores de reparación, siempre se mantuvo el espíritu y su concepción original. En este aspecto, también se destaca la restauración de la pintura mural, de los bienes muebles, del antiguo órgano, de los textiles, de las pinturas y esculturas y del fondo documental que sirvió para la toma de decisiones durante la intervención.

La restauración de este edificio contribuyó a la declaratoria de la ciudad de Cuenca como Patrimonio Cultural de la Humanidad por parte de la Unesco. También favoreció a la formación de los profesionales locales y nacionales, así como a la capacitación de los artesanos en técnicas tradicionales,

gracias al aporte de la Escuela Taller de Cuenca, que tuvo un rol importante y decidido.

Órgano de la catedral vieja

Antonio Esteban Cardoso, natural del cantón Oña, fue un artesano que tenía un alto conocimiento de teoría musical, acústica y de construcción de instrumentos. Fue él quien, el 30 de agosto de 1739, terminó de construir el órgano para la catedral de El Sagrario, sitio en donde permanece hasta la actualidad.

Funcionamiento

Como ya se mencionó antes, para que este órgano funcionara se necesitaban al menos cinco personas: cuatro para accionar los fuelles y una más que se dedicaba a tocar el teclado. Los fuelles del órgano estaban contruidos en madera y en cuero de ternera y, al ser accionados, producían una columna de aire que luego salía por los tubos, generando diferentes sonidos. El teclado, por su parte, fue contruido con hueso marfilado. Las piezas fueron importadas de Alemania y el instrumento se contruyó con detalles grabados a mano. Además, el órgano disponía de algunas perillas que permitían la entonación de efectos que podían simular sonidos como un coro, murmullos, trompetas o voces humanas. Estos instrumentos dejaron de producirse en 1970. Así que, para volver a escucharlo, se requerirían, por lo menos, dos millones de dólares, que representa el costo de la reparación de este órgano.

Restauración

Entre 1999 y 2005, la catedral vieja fue restaurada, luego de permanecer diecinueve años cerrada. Estos trabajos incluyeron la restauración de la parte frontal del órgano que mide aproximadamente unos 5 m de alto. En el proceso intervino el restaurador Mario Brasero, quien indicó que faltaban algunas piezas para que el instrumento pudiera funcionar. La restauración de la parte funcional está pendiente para un futuro. «Esperamos que vuelva a

funcionar en la catedral, porque tiene buena acústica», señaló el restaurador. Además, indicó que la construcción de estos órganos era muy frecuente en 1730. Algunos de estos instrumentos se contruyeron para iglesias de países como México y Perú, donde aún se pueden encontrar. En Ecuador, hay uno en Quito, en la iglesia de La Compañía, y otro, en la iglesia de San Francisco, aunque destruido por el paso del tiempo y por la falta de recursos. Así, en una placa se lee: «Este órgano fue contruido hace 100 años [y] permaneció en la iglesia de La Compañía. Su deterioro se debe al traslado hasta esta iglesia». En Cuenca también se encuentran órganos con similares características, por ejemplo, en la iglesia de El Carmen, cuyo instrumento todavía se utiliza durante las misas.

Pintura mural

La mayor parte de la pintura mural que actualmente se conserva en esta iglesia data de inicios del siglo XX. En su mayoría, las pinturas fueron realizadas por el artista Nicolás Vivar. Sin embargo, sí fue posible recuperar unas pocas obras de épocas anteriores en algunas zonas como la capilla del coronel De Mora, en la de la Virgen de San Juan de Bermeo y en algunas partes de zócalos y cenefas. Extensas zonas de los murales fueron repintadas en la década de 1940 con pinturas industriales monocromáticas que, ahora, se han retirado. Durante esta tarea, una de las zonas de mayor importancia fue el presbiterio, con una superficie de intervención aproximada total de 450 m² de repinte.

Bienes muebles

La antigua catedral posee un importante fondo pictórico y escultórico donde están representados autores como Gaspar Sangurima, Miguel Vélez y Daniel Alvarado, entre otros artistas. En esta área se priorizó la conservación sobre la restauración, respetando al máximo la obra, con el fin de mantener su originalidad y su carácter histórico. La intervención en el órgano de la iglesia se centró en el aspecto formal y cromático. Así, en este instrumento

también se realizaron trabajos de conservación material de las flautas, teclado y otros elementos que lo componen.

CONCLUSIONES

En cuanto a los trabajos realizados en la edificación, hay que destacar que estos se llevaron a cabo por administración directa, lo que supuso un ahorro sustancial sobre el coste total de la obra. Esto significó una economía de más del 30 % sobre el monto final invertido de 1 200 000 USD. Esta cifra incluyó la realización completa del proyecto de intervención: la restauración de la obra arquitectónica, la recuperación de las obras de arte y de la pintura mural y la restauración de los bienes muebles, entre otras labores. Es importante señalar que luego de establecer con claridad los criterios de actuación, teniendo siempre presente la calidad de la edificación en la que estábamos actuando, la restauración de la obra se ejecutó con tres grupos de maestros albañiles, tres grupos de restauradores, un técnico en instalación eléctrica e iluminación y un ingeniero estructural. Todo este trabajo contó siempre con una dirección técnica que estuvo todo el tiempo a pie de obra y con la asesoría de técnicos especializados, cuando la restauración así lo requería. La fiscalización de la obra se llevó a cabo por técnicos del Municipio de Cuenca.

En este contexto, la creación de la Escuela Taller Cuenca estuvo vinculada a esta obra y también al Museo Remigio Crespo Toral (actual Museo de la Ciudad de Cuenca). Así, la escuela taller realizó diversos trabajos en la carpintería existente que debía ser restaurada. Las intervenciones se llevaron a cabo en las instalaciones de la escuela por los alumnos becarios, bajo la estricta supervisión de los directores de la obra. Los constantes «desafíos» (palabra que se establece como denominador común en todo el proyecto) fueron los elementos motivadores que impulsaron el interés de los miembros del equipo por viabilizar con éxito el trabajo. La restauración de la antigua catedral de Cuenca se convirtió en el laboratorio perfecto para la formación y el aprendizaje de todos los equipos que participaron en ella, gracias a la forma pausada, minuciosa

y efectiva de realizar los trabajos. En parte, esto sucedió porque fue necesario adaptar el ritmo y la programación de las tareas a los tiempos de financiación y al flujo de recursos de las instituciones para la ejecución de la obra.

Toda obra es diferente y cada una tiene sus particularidades y sus problemas. Si algo distingue el trabajo realizado en este monumento, fue la detección temprana de los distintos problemas que tuvimos que enfrentar y la calidad profesional de respuesta que se estableció para cada una de las diferentes circunstancias que se presentaron en las distintas disciplinas. Como conclusión, hay que mencionar que, a partir de su restauración, la catedral vieja se convirtió en un espacio de renovado afecto para los cuencanos, lo que significó el haber cumplido a cabalidad con la tarea propuesta en el **Programa de Preservación del Patrimonio Cultural de la Cooperación Española**.

Este esfuerzo significó también el comienzo de un trabajo constante con el Municipio de Cuenca en otros proyectos de cooperación que tenían en cuenta al patrimonio como eje fundamental de sus objetivos. Uno de estos cometidos conjuntos fue el establecimiento de la Escuela Taller Cuenca. Su creación complementó el rescate del patrimonio con un trabajo de inserción social de una población joven que, en ese momento, manifestaba una fuerte tendencia a emigrar de su tierra. Cabe destacar que la presencia y los trabajos realizados por la **Cooperación Española** en la más importante ciudad del Austro ecuatoriano, con este tipo de proyectos de recuperación patrimonial, implicaron apuntalar una iniciativa del Municipio de Cuenca. Es así que este cometido conjunto culminó con la declaratoria de **Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad**, por parte de la Unesco, en el año 1999.

En tal virtud, hay que agradecer a todas las personas que posibilitaron la realización de este importante trabajo, comenzando con las instituciones participantes que auspiciaron y financiaron esta restauración: la Alcaldía de Cuenca, la **Cooperación Española**, todos los profesionales que intervinieron y los vecinos de Cuenca por el apoyo constante recibido durante el desarrollo del proyecto.



Oficina del INPC. La casa de las palomas. Trabajos de restauración llevados a cabo con el mismo equipo de técnicos de la Antigua Catedral



Convento Máximo de San Agustín. Claustro principal y Torre campanario

PUESTA EN VALOR
DEL CONVENTO
MÁXIMO DE
SAN AGUSTÍN
EN QUITO

INTRODUCCIÓN

José Mercé Gandía, arquitecto

Antecedentes

Se trató de un proyecto de cooperación cultural en el ámbito de la preservación del patrimonio cultural edificado que se ejecutó en el convento de San Agustín de la ciudad de Quito. El proyecto de restauración y puesta en valor se focalizó en la restauración del artesanado y de la Sala Capitular. Este trabajo se llevó a cabo en una edificación monumental de valor excepcional de la ciudad. La intervención fue solicitada por la Alcaldía de Quito, a través del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (FONSAL).

El 19 de octubre de 2010, mediante Expediente N.º 2380/2010, la directora de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Elena Madrazo Hegewisch, en virtud del compromiso adquirido con el Gobierno ecuatoriano para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas, resolvió conceder una subvención al Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (FONSAL), por el importe de ciento setenta y cinco mil setecientos setenta y siete con ochenta y cinco euros (175 777,85 €). La subvención tenía por objeto llevar a cabo el proyecto **Puesta en Valor del Convento de San Agustín de Quito**.

Es importante señalar que el Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (FONSAL) de la ciudad de Quito fue sustituido por el Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP) por resolución del alcalde de Quito Augusto Barreras Guarderas, el día 28 de diciembre de 2010. De la misma manera, como sucedía con el antiguo FONSAL, esta nueva institución también pasó a depender de la Alcaldía de Quito, es decir, el IMP fue la contraparte institucional del proyecto.

En este contexto, el 1.º de noviembre de 2011, se firma un memorando de entendimiento entre el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (MDMQ) y la Agencia



Convento Máximo de San Agustín. Restauración de la Sala Capitular



Convento Máximo de San Agustín. Galería oriental de la planta baja. Restauración del artesanado



Convento Máximo de San Agustín. Galería oriental de la planta baja. Restauración del artesanado y estípites

Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). Los signatarios de este documento fueron el alcalde de Quito, Augusto Barrera Guarderas, y el director de la AECID, Sr. Francisco Mora Zapatero, con el objeto de concretar las obras de INTERVENCIÓN Y RESTITUCIÓN DEL ARTESONADO DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN DE LA CIUDAD DE QUITO, en el marco de la resolución del director de la AECID del 19 de octubre de 2010.

El día 18 de diciembre de 2012, el proyecto de restauración contó con una primera aprobación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador (INPC), en la cual el INPC se autoriza el proyecto de **Conservación y restauración del artesanado del pasillo oriental del claustro principal del Convento de San Agustín.**

Más adelante, se amplía la actuación del proyecto de restauración y, el 25 de septiembre de 2013, INPC dio viabilidad al proyecto «**Reforzamiento estructural de entresijos, cambio de pisos de la crujía este, conservación de bienes muebles de la Sala Capitular y saneamiento de humedades de la cripta del convento de San Agustín.**».

Finalmente, el 23 de diciembre de 2013, se procedió con la firma de la adenda del convenio suscrito el 1.º de noviembre de 2011 por el director de la AECID. En este acto, participaron —por parte del Gobierno español— el embajador de España en Ecuador, el Excmo. don Víctor Fagilde González, en representación del director de la AECID, y el coordinador general de la Cooperación de la AECID en Ecuador, en representación de esta institución, para la firma del documento. En este convenio, se estableció autorizar al Municipio del Distrito Metropolitano de Quito la utilización de los recursos transferidos al IMP para programar, coordinar y ejecutar (junto con esta institución) las acciones necesarias para la realización del referido proyecto, que contempla los siguientes objetivos:

Objetivo general del proyecto

Promover y desarrollar la Cooperación Internacional AECID-MDMQ para salvaguardar, restaurar y conservar el patrimonio cultural de Quito.

Objetivos específicos del proyecto

1. Ejecutar labores de **conservación y restauración del artesanado del pasillo oriental del claustro principal del convento de San Agustín.** Este trabajo incluye restauración del artesanado, pisos y marquetería del claustro principal del Convento Máximo de San Agustín.
2. Ejecutar labores de **reforzamiento estructural de entresijos, cambio de pisos de la crujía este, conservación de bienes muebles de la Sala Capitular y saneamiento de humedades de la cripta del convento de San Agustín.** Esto incluye trabajos de restauración y conservación en la Sala Capitular en su arquitectura, estructura, y saneamiento de humedades en la cripta.

Plazo de ejecución del proyecto

La duración de la ejecución del proyecto se proyectó en un período de 18 meses calendario, con un financiamiento total de 504 397,96 USD y con una aportación de la AECID de 247 652,21 USD.

Resumen del proyecto

1. **Conservación y restauración del artesanado del pasillo oriental del claustro principal del convento de San Agustín.**

La propuesta de intervención está detallada en el informe de obra realizada presentado por el IMP. En ese documento, se expresa con claridad (con fotografías y texto) el proceso de recuperación del artesanado del pasillo oriental que, en líneas generales, consistió en el siguiente trabajo:



Convento Máximo de San Agustín. Galería oriental de la planta baja. Encuentro entre artesanados y vigas de madera. Detalle



Convento Máximo de San Agustín. Galería oriental de la planta baja. Artesonado restaurado



Convento Máximo de San Agustín. Artesonado de la galería oriental de planta baja restaurado

Alcance de la intervención

1. Reubicación del taller de restauración de pintura de caballete para poder trabajar en el artesonado del área oriental del claustro principal.
2. Construcción de dos plataformas móviles de elementos metálicos para facilitar la restauración del artesonado in situ.
3. Instalación eléctrica para iluminar correctamente las zonas en las que se iba a trabajar.
4. Retiro de la duela (tabla) del piso, con el objeto de reconocer todo el sistema constructivo.
5. Limpieza general del área de actuación.
6. Retiro de las vigas en mal estado debido al ataque masivo de xilófagos.
7. Fumigación y reposición de vigas en mal estado.
8. Apuntalamiento del sector de trabajo en general.
9. Reintegración de las tablas (duela) del piso y reintegración de aquellas que se encontraban en mal estado.
10. Limpieza superficial y profunda de la madera policromada y de los tallados del artesonado y su consolidación.
11. Consolidación de estratos de las pinturas y las piezas especiales del artesonado.
12. Reintegración de color y bruñido del oro y plata, además de la reintegración, en general, de la policromía y protección final.

2. Reforzamiento estructural de entresijos, cambio de pisos de la crujía este, conservación de bienes muebles de la Sala Capitular y saneamiento de humedades de la cripta del convento de San Agustín.

Alcance de la intervención

La intervención del proyecto de restauración en la Sala Capitular del convento de San Agustín abarcó tres áreas de actuación:

1. Restauración de los pisos de la crujía este en el segundo piso de la sala capitular.
2. Eliminación de humedades a través de la incorporación de sistemas de aireación en las criptas que están bajo el piso de la sala capitular.
3. Restauración de todos los bienes muebles que conforman la sala, incluyendo artesonado con sus elementos decorativos, apliques, mascarones, pintura de caballete, esculturas del retablo, pintura mural, sillería y muebles de la sala.

Principales logros alcanzados

Los logros alcanzados se reflejan muy claramente en el informe presentado por el Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP) a esta oficina técnica de cooperación de la Alcaldía de Quito. El reporte fue firmado por su directora, Dora Arízaga Guzmán, y en él se pueden apreciar los minuciosos procesos de restauración empleados para las áreas de intervención previstas por el convenio. En este informe se ponen de relieve los procedimientos técnicos utilizados para cada área específica de actuación, teniendo en cuenta las operaciones de rigor para este tipo de actuaciones. En este documento, se señala que, para el desarrollo del proyecto, se consideraron además las valiosas opiniones de algunos expertos ecuatorianos en preservación de patrimonio edificado, por ejemplo, el Arq. Alfonso Ortiz Crespo o la directora del IMP de Quito, la Arq. Dora Arízaga, técnicos de gran formación y comprobada experiencia en restauración monumental.

Este trabajo ha sido realizado con profesionalismo y dedicación. Por esta razón, además de los logros alcanzados en materia de restauración, su ejecución significó una puesta en valor importante para la ciudad de Quito, ya que se trata de una de las edificaciones históricas más importantes del centro histórico de la ciudad.



Convento Máximo de San Agustín. Detalle de campana en la Torre campanario



Convento Máximo de San Agustín. Galería norte Planta baja. Pinturas de Miguel de Santiago restauradas

SAN AGUSTÍN, PRELADO
EL COLEGIO DE CARTAGO
MUSEO HISTÓRICO DE
CARTAGO

—
—
—

—
—
—

—
—
—

—
—
—

—
—
—



Convento Máximo de San Agustín. Restauración de la Sala Capitular

Valoración global, incidencias y desviaciones con respecto al proyecto original

La valoración global del trabajo es muy positiva, dados los resultados obtenidos, los cuales se encuentran claramente expresados en el informe entregado por el IMP. Además y más importante aún, estos pueden verificarse de primera mano al visitar el Convento Máximo de San Agustín. En cuanto a las desviaciones con respecto a los objetivos del proyecto original, estas fueron muy acertadas, ya que, en un primer intento, el proyecto pretendía la «**restitución**» de los tres artesonados «**faltantes**» del claustro principal del convento, pero no se tenía una clara idea documental de lo que había habido en las crujías occidental, sur y norte.

Por otra parte, en el **Anexo 3**, correspondiente a la investigación histórica, resulta particularmente interesante el capítulo que se refiere al cielo raso de los corredores

y también el de sus conclusiones y recomendaciones. A continuación, se presenta una transcripción de dicho texto, pues con seguridad su contenido sirvió de apoyo técnico para desviarse del objetivo de la **restitución** total del artesonado²³:

Si no se dispone de trabajos históricos englobadores sobre la historia constructiva del convento agustino, mucho menos de elementos particulares, como el referido específicamente al cielo raso del claustro principal.

Ante las preguntas metodológicas planteadas al inicio del informe, desarrolladas en el capítulo V, y en base a la contextualización de los capítulos previos, se propone la hipótesis de que los tumbados de los corredores de la planta baja del claustro que se encontraban deteriorados hacia 1880, hacia 1917 ya no existían en tres de ellos, sobreviviendo para esa época, únicamente la del sector

²³ Informe del Instituto Metropolitano de Patrimonio sobre el Proyecto. Anexo 3, p. 54.



Convento Máximo de San Agustín. Claustro principal, Galería alta. Detalle del aliviamiento en la estructura de las bóvedas

oriental. Como esta hipótesis se asienta en los pocos datos específicos localizados, es necesario mantenerla como una hipótesis de trabajo en construcción, abierta a nuevos aportes.

En conclusión, **no existe una historia constructiva de San Agustín, mucho menos una que permita recuperar antecedentes históricos de los artesonados o cielos rasos decorados de los corredores.** Existen datos aislados en el archivo que nos permiten establecer una interpretación sólida porque los datos no son la historia; la historia es la interpretación coherente de esa información.

Balance de la ejecución técnica

El balance de la ejecución técnica del proyecto fue sin duda más que satisfactorio, en relación con sus resultados. Resulta interesante resaltar que, según está expresado en el informe entregado por el IMP de Quito, toda la documentación consultada relacionada con la investigación histórica y constructiva de la edificación fue de gran utilidad para el desarrollo de este proyecto. En este expediente se detalla una investigación especial sobre las áreas del artesonado del claustro principal y de la Sala Capitular del convento, desde sus orígenes hasta finales del siglo XX. Este estudio fue realizado por Sylvia Benítez y María Susan Vela W. Su trabajo fue muy importante, pues permitió establecer los criterios de intervención de la restauración. De su investigación, en beneficio de nuestro proyecto, se consideró muy especialmente el recuento de los procesos de reconstrucción que se llevaron a cabo después de los sismos más destructivos que azotaron a la ciudad y al



Convento Máximo de San Agustín: el de 1755, el del año 1859 y, en especial, el del año 1868 (algo más de cien años después de que se produjera el anterior y más fuerte).

De estos acontecimientos, el primer sismo (1755) cuenta con escasa información de los daños causados en el Convento Máximo. Sin embargo, se conoce que afectó de forma contundente a toda la ciudad de Quito y la dejó prácticamente arruinada. Por esta razón, es considerado por algunos cronistas como «*el terremoto más espantoso que ha azotado a la ciudad de Quito*». Con respecto a los otros sismos, esta cónica documenta la siguiente información:

En 1859, los edificios del noviciado y del coristado quedaron sumamente averiados y con el de 1868 se fueron a tierra las cubiertas llevando consigo los pisos del hermoso refectorio, de manera que solo quedaron escombros lamentables y ruinas desoladoras, catástrofe que dejó en pedazos a gran parte del convento e iglesia.

Balace de la ejecución presupuestaria

En cuanto al expediente de justificación de gastos del proyecto Puesta en Valor del Convento de San Agustín, ejecutado por el Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP) y financiado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), hay que mencionar que este fue presentado de forma ordenada y clara. Así, en el proceso, se verificaron que los documentos presentados se correspondieran con los originales. Por otro lado, como lo expresa el informe a través de una amplia documentación, la contratación económica para la ejecución de los objetivos específicos estuvo a cargo del IMP, mediante la aplicación del sistema de contratación pública que rige para este organismo municipal.

Convento Máximo de San Agustín. Claustro principal, Galería alta oriental y Torre campanario

Lecciones aprendidas

En cuanto a las lecciones aprendidas, es importante destacar los buenos resultados de este proyecto de la **Cooperación Española** en Quito. Estos tienen que ver con una de las premisas más importantes para llevar a cabo con éxito un proyecto de restauración monumental: debemos ser muy cuidadosos y estar bien documentados para establecer con claridad los criterios de intervención que se van a adoptar en las diferentes fases del trabajo. En este sentido, hay que ser rigurosos con los procedimientos y tener muy en cuenta el estudio documental para no caer en la tentación de querer restituir elementos sin la seguridad ni la confirmación histórica de que alguna vez existieron en la edificación. Si no se procede de esta manera, se corre el peligro de crear falsos históricos en los bienes intervenidos, máxime cuando se trata de edificaciones de primer nivel patrimonial, como es el caso del convento de San Agustín de Quito.

En otro aspecto, hay que resaltar además la participación exitosa de la Escuela Taller Quito que realizó un trabajo de gran calidad en la sustitución y reparación de la tirantería en la galería baja del claustro principal.



Convento Máximo de San Agustín. Claustro principal, Fuente de piedra y Torre campanario



PROYECTO DE
RECUPERACIÓN
Y SALVAGUARDIA
DEL PATRIMONIO
SONORO DE QUITO

INTRODUCCIÓN

José Mercé Gandía, arquitecto

La recuperación del Patrimonio Cultural en el Ecuador ha estado relacionada históricamente con la restauración material de las ciudades Patrimonio como Quito y Cuenca, ambas declaradas **Patrimonio Cultural de la Humanidad por la Unesco**, y se ha centrado sobre todo en monumentos históricos y bienes muebles e inmuebles.

La carta de Atenas del año 1931 presenta principios y normas para la conservación y restauración de «monumentos». Esta concepción fue ampliada desde la exclusiva materialidad referida a la integración de los valores «inmateriales» de la cultura, que hasta ese momento no tenían relevancia. La inclusión del concepto de inmaterialidad se realizó a partir de la segunda mitad del siglo XX. El primer empleo del término bien cultural o Patrimonio Cultural tiene lugar en la Convención de la Haya de 1954, que permitió el desarrollo del concepto de la inmaterialidad patrimonial. La Carta de Venecia, de 1964, continuación de la de Atenas de 1931, mantiene la línea de la restauración científica del aspecto monumental del Patrimonio Cultural.

En el año 1967, la Carta de Quito define el Patrimonio monumental y el espacio americano como «una realidad evidente que América, y en especial Iberoamérica, constituye una región extraordinariamente rica en recursos monumentales» (Carta de Quito, 1967). En la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial de la Unesco (1972) se dividen los bienes que integran el Patrimonio Mundial en «bienes culturales (monumentos, conjuntos y lugares) y bienes naturales (monumentos naturales, formaciones geológicas y los lugares naturales estrictamente delimitados)».



Curso de restauración de campanas en Santo Domingo de Quito

Por otro lado, la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, realizada en México en 1982, incluye en el Patrimonio Cultural «las obras de artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como también las creaciones anónimas surgidas del alma popular». Esta Conferencia enfatiza las obras materiales y no materiales del Patrimonio Cultural de la Humanidad y hace referencia a la creatividad del pueblo, a la lengua, los ritos, la ciencia, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte, los archivos y las bibliotecas. Este conjunto de valores dan un «sentido a la vida» de los pueblos y nacionalidades del Ecuador, siendo la característica específica del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI).



Convento de Santo Domingo. Campana de la Torre



Campanario de la Iglesia de San Francisco de Quito

En la Declaración Universal de la **Unesco** sobre la Diversidad Cultural del año 2001, se define el PCI como el «crisol de la diversidad cultural» (Unesco, 2001) y la base en la búsqueda de la identidad, necesaria para el desarrollo económico y social del país.

Por su parte, la **Unesco**, en el año 2003, define al PCI como aquel que está relacionado con «los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas (junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes). Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y la historia...» (Convención Unesco, 2003, Art. 2.1).

La Convención manifiesta que los ámbitos de acción son: a) tradiciones y expresiones culturales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial; b) artes del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; y e) técnicas artesanales. En esta Convención se considera la particularidad simbólica del Patrimonio Cultural Inmaterial, con su carácter generador de sentidos de vida.

La Convención del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, supera la preocupación material y monumental por los bienes tangibles como única concepción del patrimonio. La Convención aborda la inmaterialidad patrimonial como un acto innovador integral, que toma en cuenta la directa relación de lo material y lo inmaterial.

En el caso de Ecuador, la diversidad biológica y cultural adquiere un carácter simbólico y sagrado que particulariza al país en el concierto internacional, ya que en su reducido espacio geográfico es poseedor de una



Restauración de códices musicales en el Convento de San Francisco de Quito

de las riquezas biológicas más altas del planeta. En el país conviven 27 pueblos y nacionalidades reconocidas oficialmente, y es digno de destacar la relevancia del Patrimonio Material e Inmaterial.

Por otra parte, la Unesco define la salvaguardia como²⁴:

[...] las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del Patrimonio Cultural Inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización y transmisión básicamente a través de la enseñanza formal y no formal, y la revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

²⁴ Unesco, Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, París, Unesco, 2003, artículo 2, numeral 3.

La salvaguardia se entiende, entonces, como un conjunto de acciones que permiten la continuidad de las manifestaciones del patrimonio inmaterial, es decir, posibilita que estas manifestaciones se mantengan vivas y sean practicadas por las generaciones sucesivas, en cuanto sigan siendo pertinentes para esa cultura. En este sentido, además de los hacedores y portadores de saberes y conocimientos, en la salvaguardia están involucradas las comunidades, las instituciones gubernamentales y no gubernamentales, la Academia y la ciudadanía en general.

La responsabilidad del Estado frente a la salvaguardia del patrimonio inmaterial radica, más allá del ámbito legal, en la importancia que este reviste para el fortalecimiento del sentimiento de identidad de los colectivos y de sus propios portadores. De ahí que el hecho de construir una política pública para el Patrimonio Cultural Inmaterial se base en el reconocimiento de la importancia de establecer limitaciones a la injerencia del Estado sobre la dinámica de las manifestaciones culturales, pues estas dependen de la propia dinámica de las comunidades o grupos portadores de un determinado legado, muy por encima de los contextos sociales, económicos o políticos en los que estos se encuentran inmersos.

El Estado, desde sus distintos niveles, (Estado central o gobiernos autónomos descentralizados provinciales, cantonales y parroquiales) debe crear los mecanismos idóneos para lograr la continuidad de las distintas manifestaciones del patrimonio inmaterial y no llegar a institucionalizarlos o normalizarlos. Esto significa que se debe apuntar a la efectiva participación de los grupos y comunidades involucrados, desde la identificación y el reconocimiento de su patrimonio inmaterial hasta su preservación y salvaguardia.

Instrumentos para la salvaguardia del patrimonio inmaterial

La salvaguardia del patrimonio inmaterial se entiende como un proceso que busca el desarrollo de acciones para

la dinamización, revitalización, transmisión, comunicación, difusión, promoción, fomento y protección del patrimonio inmaterial, a través de tres momentos: 1. La identificación; 2. La investigación, y 3. La propuesta de acciones de salvaguardia.

En consonancia con este proceso metodológico, se establecieron los siguientes instrumentos para la gestión de este especial patrimonio inmaterial:

Registro y catalogación

Se trató de un proceso de clasificación y sistematización de las manifestaciones. Este proceso constituye la línea base para la elaboración de diagnósticos del patrimonio inmaterial de un territorio determinado o de una manifestación concreta.

Diagnóstico

Es el instrumento utilizado para el análisis del patrimonio inmaterial, cuya línea de base constituye su registro. El diagnóstico es un proceso de investigación que permite identificar los valores patrimoniales de un territorio o de una manifestación en concreto y a sus actores, en este caso, el patrimonio sonoro. Entonces, a partir del diagnóstico, se establecen las líneas de acción para su salvaguardia.

Plan de salvaguardia

Se trata de un instrumento de gestión consensuado e interdisciplinario. Contiene las medidas encaminadas a la revalorización, la dinamización, la revitalización, la transmisión, la comunicación, la difusión, la promoción, el fomento y la protección del patrimonio inmaterial.

Lista del patrimonio inmaterial o inventario

La lista del patrimonio inmaterial es un instrumento creado para el reconocimiento oficial del patrimonio que se busca

dar a conocer. Su objetivo es motivar a las comunidades que lo poseen a realizar esfuerzos para fomentar la salvaguardia y puesta en valor de dicho patrimonio. Está basado en un criterio de objetividad de las propias comunidades. Esto implica que su importancia no radica en su «valor excepcional» o en la «autenticidad», sino en la relevancia histórica y social que esta manifestación tiene para la ciudadanía.

RECUPERACIÓN Y SALVAGUARDIA DEL PATRIMONIO SONORO DE QUITO: ÓRGANOS, CAMPANAS Y CÓDICICES

Proyecto de actuación

Se trata de un trabajo de **Estudio y Recuperación del Patrimonio Cultural Inmaterial de la ciudad de Quito**. Su objetivo contempla el registro, catalogación, diagnóstico, plan de salvaguardia, alcance y difusión del patrimonio sonoro de la ciudad. En grandes líneas, abarca la recuperación y el rescate de los antiguos sonidos de la ciudad.

En la ciudad de Quito existe un rico patrimonio sonoro que ha sido escuchado por sus habitantes desde hace siglos y que se guarda en archivos históricos, especialmente en fondos eclesiásticos, en museos de la ciudad y en campanarios. Sin embargo, este patrimonio no está suficientemente valorado. Entre el abundante material patrimonial de este tipo se cuentan antiguas piezas arqueológicas que se conservan en los museos y partituras musicales que datan del siglo XVI en adelante y que se custodian en edificios religiosos. Con estos antecedentes, el Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP) del Distrito Metropolitano de Quito y



Torre campanario de la Iglesia de Santo Domingo



Proyecto de patrimonio sonoro. Interior del campanario del Convento Máximo de San Agustín



Restauración de códices musicales en el Convento de San Francisco de Quito



San Francisco de Quito. Restauración de Códices

la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) han propuesto la idea de llevar adelante un proyecto de rescate de este valioso patrimonio inmaterial, para trabajar y desarrollar con todos los elementos disponibles, a fin de llevar a cabo acciones de registro, catalogación, recuperación y salvaguardia de este legado sonoro. El propósito primordial de esta tarea sería conservar y difundir los sonidos que alguna vez habitaron la ciudad de Quito y que fueron patrimonio de todos sus ciudadanos.

Una vez iniciado el proyecto, se desarrolló un trabajo interdisciplinario de investigación y una puesta en valor que, en una primera etapa, se enfocó en bucear en la historia de Quito con el propósito de indagar sobre los

sonidos de la ciudad histórica que ya no eran frecuentes, ya que muchos de ellos actualmente se encuentran en desuso. Otro objetivo fue plantear también la recopilación, catalogación y recuperación de otros bienes documentales que se encuentran en los archivos eclesiásticos, recogidos principalmente en códices musicales que atesoran una importante cantidad de partituras para instrumentos y coros.

En cuanto al alcance económico del proyecto, este contó con el aporte de 200 000 €, entregados por la AECID, y una cantidad similar en dólares americanos proporcionada por el IMP. De esta manera, el proyecto dispuso de un rango económico de ejecución de aproximadamente 400 000 USD. Este plan se llevó a cabo en la ciudad de Quito.

Alcance del proyecto

El alcance del proyecto se organizó en dos ámbitos:

a) Propuestas de acciones de salvaguardia

Se trabajó sobre el resultado de los estudios realizados y, con base en el diagnóstico que arrojó la investigación llevada a cabo, se pudo establecer una primera hipótesis de trabajo sobre algunos temas que se iban a desarrollar:

1. Instrumentos musicales (órganos y otros instrumentos)
2. Partituras para instrumentos y coros
3. Códices musicales de la Real Audiencia de Quito
4. Campanarios y campanas de la ciudad de Quito

En este sentido, se **priorizaron** las acciones en función del alcance económico del proyecto y con base en el estudio de investigación realizado.

b) Capacitación, asesoría y difusión

En este aspecto, se tuvo en cuenta también la **capacitación y formación** de técnicos en las distintas áreas de actuación (reparación de campanas y campanarios, recuperación de instrumentos musicales históricos, restauración y cuidado de códices musicales, partituras, etcétera).

Para este cometido, se contó con la **asesoría** de expertos nacionales e internacionales en las áreas específicas de actuación. Así, se diseñó un programa de **difusión** con la colaboración del IMP y de otras instituciones del Municipio de Quito, como la Dirección de Cultura y la Dirección de Turismo.

Para terminar el estudio, se elaboró una **publicación** que incluía los resultados de la intervención y un detalle de los productos y metas alcanzados, en relación con actuaciones concretas para la salvaguardia de este patrimonio inmaterial de la ciudad.



Campanario de la Iglesia de Santo Domingo

Antecedentes

Se trató de un proyecto de cooperación cultural relacionado con el ámbito de la preservación del **patrimonio inmaterial** del Distrito Metropolitano de la ciudad de Quito. Esta iniciativa se derivó del trabajo que se estaba llevando a cabo en tres importantes conventos del Centro Histórico de Quito: el convento de San Agustín, el convento de Santo Domingo y el convento de San Francisco. De esta forma, la intervención en estos espacios monumentales y en los elementos sonoros que contenían se realizó a modo de proyecto piloto, con la posibilidad y la intención de replicarlo en otros monumentos significativos del Distrito



Proyecto de Patrimonio sonoro. Campanario de Santo Domingo

Metropolitano. Estas labores fueron solicitadas por la Alcaldía de Quito a través del **Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP)** y fueron ejecutadas en estas edificaciones monumentales de valor excepcional con el propósito de preservar el patrimonio sonoro de la ciudad.

Durante el año 2015, se llevó a cabo la formulación del proyecto. Este fue elaborado de manera conjunta por técnicos del IMP y de la AECID. En el documento quedaron recogidos los objetivos que perseguía este programa de cooperación cultural y que estaban enmarcados dentro del **Plan del Buen Vivir (2014-2017)**, de alcance nacional, y del **Plan Metropolitano de Desarrollo y Ordenamiento Territorial (2015-2025)**, de carácter local. Entre sus planteamientos, se consideró que la preservación y la salvaguardia del patrimonio cultural constituían elementos indispensables para fortalecer el desarrollo local. Del mismo modo, el proyecto procuró insertar el valor del **patrimonio cultural** en la vida cotidiana de la sociedad, generando un sistema inclusivo de todos los actores involucrados. El plan tuvo en cuenta no solo la puesta en valor del patrimonio sonoro de la ciudad de Quito, sino además la formación de artesanos y técnicos locales en este interesante campo.

Marco de la intervención

La política nacional del **Plan del Buen Vivir** contempla, entre otros, los siguientes objetivos:

1. Generar mecanismos que permitan visibilizar el aporte del uso del patrimonio a la economía nacional.
2. Garantizar la preservación y la protección integral del patrimonio cultural y natural, actualmente sometidos a constantes amenazas y riesgos, en relación con el desarrollo integral del ciudadano.
3. Recuperar y promover el patrimonio artístico musical, sonoro, dancístico, escénico, plástico, literario, audiovisual, etcétera.
4. Incorporar el patrimonio cultural a la cadena de valor del turismo.



Torre campanario del Convento de San Francisco de Quito

El **Plan Metropolitano de Desarrollo y Ordenamiento Territorial** incorpora las siguientes políticas y estrategias de desarrollo:

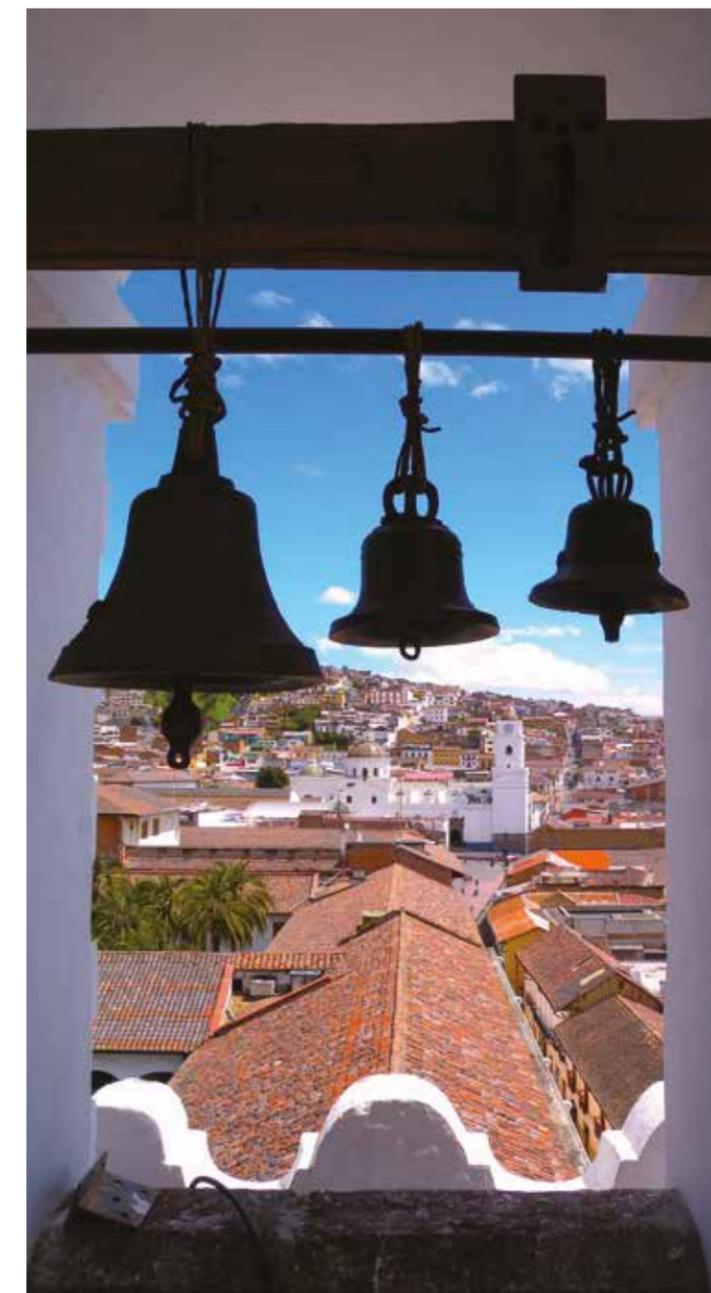
1. Proteger el patrimonio tangible e intangible de la ciudad.
2. Apoyar e incentivar la acción cultural privada, especialmente de los artesanos y creadores de la cultura material.
3. Dar impulso y difusión al patrimonio histórico y a la tradición e identidad del arte quiteño colonial, contribuir a la difusión de las tradiciones y saberes ancestrales y potenciar la acción cultural sobre el Centro Histórico de Quito que es **Patrimonio Cultural de la Humanidad**.
4. Incorporar el patrimonio cultural y natural a la política territorial como factor de desarrollo local.
5. Promover las actividades dirigidas a reconocer, conservar y proteger los bienes culturales.
6. Incentivar las actividades dirigidas a mejorar el conocimiento y la conservación de los bienes culturales y ambientales en todo el Distrito Metropolitano de Quito.

Alcance del proyecto

El alcance del proyecto contempla la **recuperación y salvaguardia del patrimonio sonoro del DMQ: órganos, campanas y códices**.

Según el documento de formulación, la duración del proyecto estuvo prevista para un tiempo total de doce meses, con una inversión estimada de 200 000,83 €, entregados por la AECID, y de 171 954,64 €, adjudicados por el Instituto Metropolitano de Patrimonio (IMP). La implementación del proyecto contemplaba las siguientes acciones:

1. Intervención en diferentes bienes culturales (campanas, códices musicales y un órgano), con el propósito de habilitar su uso



San Francisco de Quito. Restauración de las campanas del Convento

2. Capacitación especializada a profesionales ecuatorianos de estas especialidades, por ejemplo, restauradores, musicólogos, lutieres, artesanos, etcétera

Para ello, y con cargo a esta Resolución de Concesión de Ayuda en Especie, se realizarán los siguientes trabajos:

1. **Catalogación de la colección completa de libros de coro de la iglesia de San Francisco de Quito.** A esta tarea, se destinará la cantidad de 6581,80 €. Durante el desarrollo del proyecto, se entregarán los productos que se detallan a continuación:

- a) Curso sobre códices musicales que abordará el inventario y la catalogación de los libros de coro del convento de San Francisco de Quito.
- b) Informe sobre la importancia musical de la colección custodiada por los padres franciscanos en el convento de San Francisco de Quito e intervención en los ejemplares más significativos de esta colección
- c) Elaboración de las fichas de catálogo de la colección en formato digital

2. **Restauración de ocho códices de la colección de libros de coro de la iglesia de San Francisco de Quito.** Para este trabajo, se destinará la suma de 11 882,33 €. De esta actividad, se entregarán los productos que se detallan a continuación:

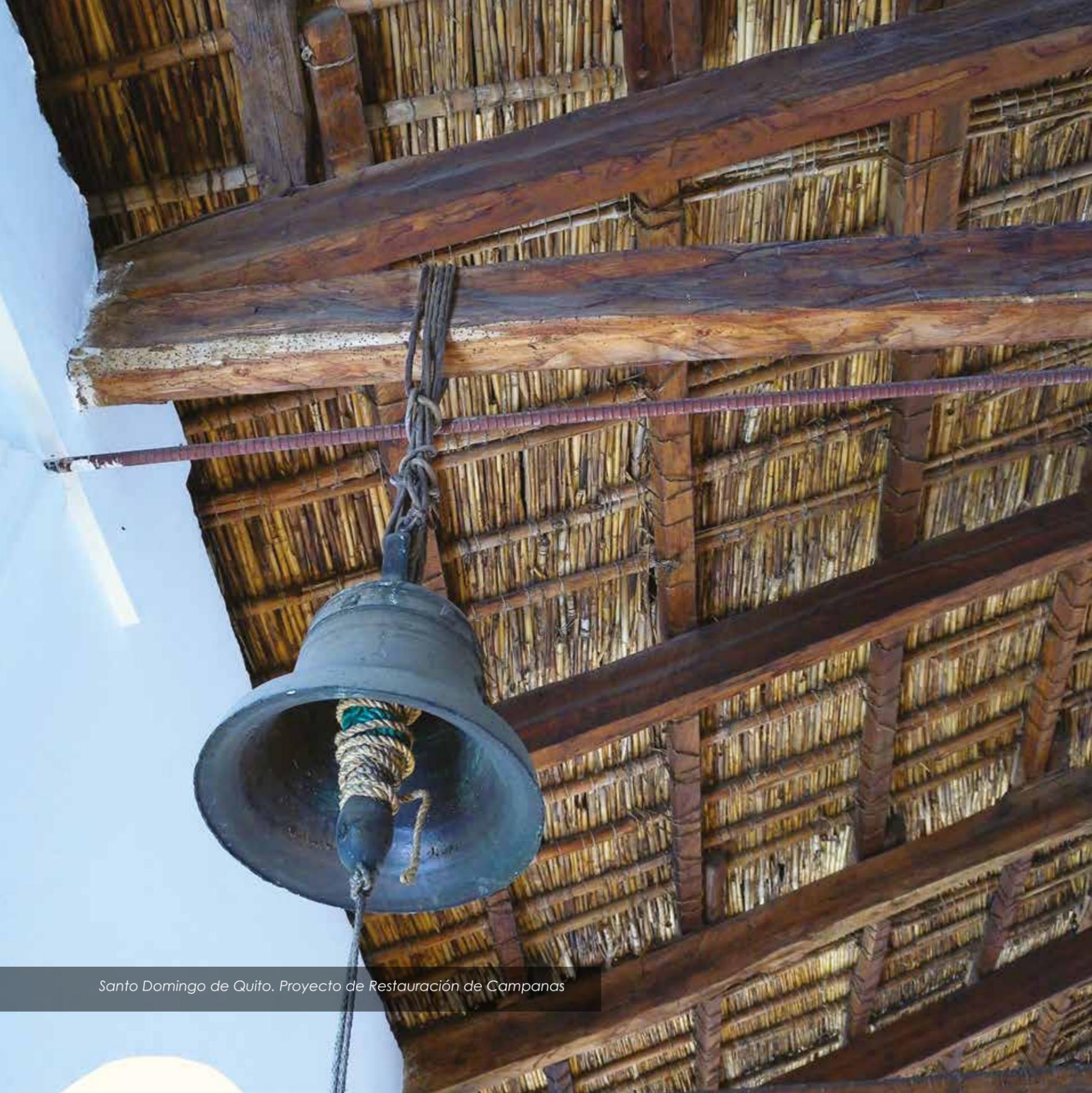
- a) Curso de restauración de pergaminos e intervenciones en bienes culturales de este material
- b) Informe técnico sobre los resultados de esta labor

3. **Restauración de diecinueve campanas de los campanarios de San Francisco, San Agustín y Sto. Domingo de Quito.** Para esta actividad, se destinará la cantidad de 11 882,33 €. De esta labor, se entregarán los productos que se detallan a continuación:



Restauración de códices musicales en el Convento de San Francisco de Quito

- a) Curso de restauración de campanas
 - b) Informe técnico sobre los resultados de esta labor
4. **Diagnóstico y plan de trabajo para la restauración del órgano Juan Dourte (Bilbao, 1932) de la iglesia de San Francisco de Quito.** Para este propósito, se destinará la cantidad de 7 961,02 € y se entregarán los productos que se detallan a continuación:
- a) Curso técnico-práctico sobre el análisis del órgano que se va a intervenir
 - b) Informe técnico y propuesta de intervención del órgano escogido



Santo Domingo de Quito. Proyecto de Restauración de Campanas



Centro Histórico de Quito. Zona central

COOPERACIÓN DESCENTRALIZADA

CONSEJERÍA DE FOMENTO Y VIVIENDA DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

COOPERACIÓN EN ECUADOR

Manuel Ramos Guerra, arquitecto

El Programa de Cooperación Internacional de la Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía —hoy Consejería de Fomento y Vivienda— comienza su planificación a mediados y finales del año 1980, en coincidencia con la transferencia de competencias en arquitectura, vivienda y urbanismo del Gobierno central a la Junta de Andalucía.

La inquietud sobre las nuevas políticas que se iban a desarrollar de forma autónoma en estos campos y la apertura de relaciones con las instituciones públicas de los territorios con los que históricamente Andalucía había mantenido relaciones, como Iberoamérica y el Magreb, crearon la convergencia de fuerzas necesarias para poner en marcha un programa de cooperación descentralizada en el campo de la arquitectura, la vivienda y el urbanismo. Es así que el desarrollo de este proyecto se ha extendido ya a prácticamente todos los países de Iberoamérica.

Para el caso de Ecuador, y específicamente para la ciudad de Quito, el 29 de marzo de 1990, se firmó el primer protocolo de trabajo conjunto con la Ilustre Municipalidad de Quito. Así, se inician formalmente las primeras actuaciones de cooperación en América encaminadas a la recuperación del Centro Histórico de Quito. Dichas acciones se concretaron en proyectos cuyo objetivo básico fue la potenciación del uso residencial de inmuebles del área, como estrategia principal para la recuperación de la habitabilidad de la ciudad histórica.

El referido protocolo se suscribió, según consta en su «Estipulación primera», teniendo como base política, jurídica, y documental los siguientes convenios suscritos:

1. De cooperación entre los Gobiernos de Ecuador y España de 1975.
2. Entre AECI y la Junta de Andalucía para la colaboración en la ejecución de los compromisos internacionales en Iberoamérica suscrito con el Estado español el 10 de marzo de 1989.
3. Entre la Ilustre Municipalidad de Quito, la AECI y la Comisión Nacional del V Centenario, para la intervención en el Centro Histórico de Quito, de 17 de marzo de 1989.
4. Posteriormente a estos primeros tres acuerdos, el 29 de octubre de 2002, se firma otro protocolo con la Ilustre Municipalidad de Cuenca con los mismos objetivos que el firmado con Quito.

CIUDAD DE QUITO

Las actuaciones realizadas en esta ciudad, conjuntamente con el Municipio de Quito, son las siguientes:

Casa de los Siete Patios

Situado en el tradicional barrio de San Roque, este conventillo de finales del siglo XIX se había convertido en los años sesenta en un símbolo de casa de arrendamiento en el Centro Histórico de Quito. Es así que, en esta propiedad, llegaron a vivir más de trescientas personas. A principios de la década de 1990 del siglo pasado, el inmueble, que pertenecía al Municipio desde el año 1971, se encontraba en un estado ruinoso. Sin embargo, en el año 1994, se consiguió rehabilitarlo. Aquí, se construyeron treinta y nueve viviendas que, en la actualidad, aún permanecen ocupadas por personas procedentes de la zona.

Casa Ponce

Este edificio de la calle Rocafuerte es representativo de la arquitectura civil de finales del siglo XVIII o principios del XIX. Se encontraba en avanzado estado de deterioro, pero se terminó de rehabilitar en el año 2002. Aquí, se construyeron veintidós viviendas, una parte de ellas en una zona de nueva planta y el resto en el área recuperada de la edificación existente. Durante su rehabilitación, se conservaron sus elementos tipológicos fundamentales.

Casa del Penalillo

Este edificio de la calle Rocafuerte era conocido popularmente con este nombre por su proximidad al penal García Moreno. Fue construido a finales del siglo XIX como vivienda unifamiliar, pero con el tiempo fue convirtiéndose en una casa de inquilinato. En su revisión preliminar, se encontraba en un estado de ruina total y dentro de la zona de afección del túnel vehicular de San Roque. Luego, en el año 1994, fue adquirido por el Municipio de Quito con miras a llevar a cabo su rehabilitación en el año 2006. Esta intervención contemplaba también la ampliación de la edificación con una nueva planta para treinta y seis viviendas y una importante área libre sobre los túneles.

Hotel Colonial

El hotel, en su primera fase, fue edificado en la década de 1930 del siglo pasado. Se encontraba ubicado en la parte del solar no ocupada por el teatro Cumandá. Actualmente, este edificio tiene su acceso por la Av. Pedro Vicente Maldonado, a través de un pasaje lateral a esta sala de proyección. El atractivo de este inmueble es que, una vez rodeadas las instalaciones del teatro, presenta algunas vistas únicas del paisaje urbano de Quito, de la serranía y de otros panoramas de la ciudad, hacia el Este, sobre la quebrada de Jerusalén, hoy, Av. 24 de Mayo. La intervención en el hotel consistió en la recuperación del predio para la construcción de veintisiete viviendas de interés social. La obra de rehabilitación finalizó en el año 2015.



Fachada de la Casa de los Siete Patios en la calle Rocafuerte

Todos estos trabajos se realizaron con los aportes de la Cooperación de la Junta de Andalucía. Esta junta aportó el 100 % de la elaboración de los proyectos y el 66 % de la dirección de obra, excepto en el Hotel Colonial, cuyo monto aportado ha sido aproximadamente del 30 %. El Municipio de Quito, en este último caso, se hizo cargo del 37 % del presupuesto de obras y cedió el edificio que se iba a intervenir.

Programa Pon a Punto tu Casa

Es importante recalcar que las viviendas habilitadas en los cuatro edificios anteriores, encuadradas en las actuaciones



Ex Hotel Colonial. Recuperación del predio para la construcción de veintisiete viviendas de interés social

«públicas» de rehabilitación, se venden solo a personas que tengan vinculación con el centro histórico. El capital recuperado, más aportaciones de la **Cooperación Española** y del Municipio, se aplica al programa *Pon a Punto tu Casa*, creado para la rehabilitación privada de viviendas, mediante préstamos blandos y accesibles. Este programa ha actuado en más de cuatrocientas viviendas.

Así, como apoyo a las actuaciones directas en vivienda, se han desarrollado otras actividades relacionadas con los siguientes ámbitos:

Planeamiento urbanístico: actuaciones

1. Parque Metropolitano
2. Plan especial del barrio de La Mariscal
3. Ordenación de terrenos del antiguo aeropuerto
4. Plan Especial del Centro Histórico (PECH)
5. Proyectos de desarrollo del PECH (barrio San Blas, El Tejar, núcleo central y Av. 24 de Mayo).
6. Proyecto sobre el Cementerio de San Diego (quinto proyecto de desarrollo del PECH)
7. Plan de Movilidad Sostenible (Centro Histórico de Quito)
8. Proyecto de Peatonalización de la Calle Guayaquil

Formación

1. III Encuentro Latinoamericano para Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales
2. Cursos de Gestión del Patrimonio
3. Invitación a funcionarios municipales de Quito y Cuenca a Andalucía para conocer las actuaciones de la Consejería de Obras Públicas y Transportes, de la Empresa Pública de Suelo de Andalucía y del Servicio Catastral de la Consejería de Hacienda, en los años 2001, 2003, 2005.
4. Invitación a funcionarios de Quito y Cuenca al congreso Hacia Cádiz 2012, en los años 2006 y 2008
5. Cuarenta jóvenes profesionales contratados como

colaboradores de proyectos y planeamiento urbano en Quito, durante estos años

6. Taller de Proyectos Quito-Cuenca-Andalucía sobre la Av. 24 de Mayo, 2009
7. Congreso de la ciudad Viva, 2009

Fomento

1. Participación en todas las bienales desde 1990, con exposiciones, conferenciantes y participación en jurados
2. Asesoramiento para la creación de la Empresa Metropolitana de Suelo y Vivienda, QUITO VIVIENDA, con la participación del director de EPSA y el viceconsejero de Obras Públicas y Transportes

Publicaciones

1. Diez libros sobre el Centro Histórico de Quito
2. *Régimen distrital del suelo*
3. *La ciudad construida*
4. *Guía arquitectónica de Quito*
5. *Reflexiones sobre el Ecuador prehispánico y la ciudad inca de Quito*

Estas actuaciones de apoyo o complementarias de la rehabilitación de vivienda en Quito han sido subvencionadas al 100 % por el Programa de Cooperación.

CIUDAD DE CUENCA

Casa Serrano (antigua fábrica de sombreros)

El proyecto está ubicado en el centro histórico de la ciudad de Cuenca, en la calle Rafael María Arízaga. La edificación está compuesta por dos predios. Para el predio uno, se buscaba rescatar la vivienda y convertirla en un *economuseo* del sombrero de paja toquilla. A este espacio también se proyectó darle una variedad de usos para vincularlo con el contexto. Entonces, con este fin, se creó un lugar de



Rehabilitación del Ex Hotel Colonial

exposición, enseñanza, negocios y trabajo.

Por otro lado, durante la intervención, se procuró mantener la tipología de «casa colonial» de la casa más antigua. En esta sección del inmueble, se ubicaron los espacios para el proceso de producción artesanal. La casa tiene *un área de conservación total* y otra *readecuada y liberada de elementos agregados*. Las intervenciones realizadas también revitalizaron el patio y consolidaron la tipología de patio con portal.

En cambio, el predio dos fue destinado a vivienda. Aquí, se respetaron las características visuales, se construyeron quince viviendas y un local comercial que permitiría dar sustentabilidad económica al conjunto. El proyecto fue terminado en el año 2014.

Esta obra se ha realizado con la subvención de la Cooperación de la Junta de Andalucía. La junta aportó el 100 % de la elaboración de los proyectos y el 66 % de la dirección de obra. Por su parte, el Municipio de Cuenca cedió el edificio que se iba a intervenir y proporcionó el 37 % del presupuesto de obras.

Plan Recupera tu Casa, Vive tu Hogar

Este plan se implementó para la rehabilitación privada de viviendas, mediante préstamos blandos. El programa ha actuado en veinte residencias de Cuenca.

Planeamiento urbanístico

1. Asesoramiento para el Plan del Centro Histórico, 2007
2. Plan de Movilidad Sostenible, 2015.

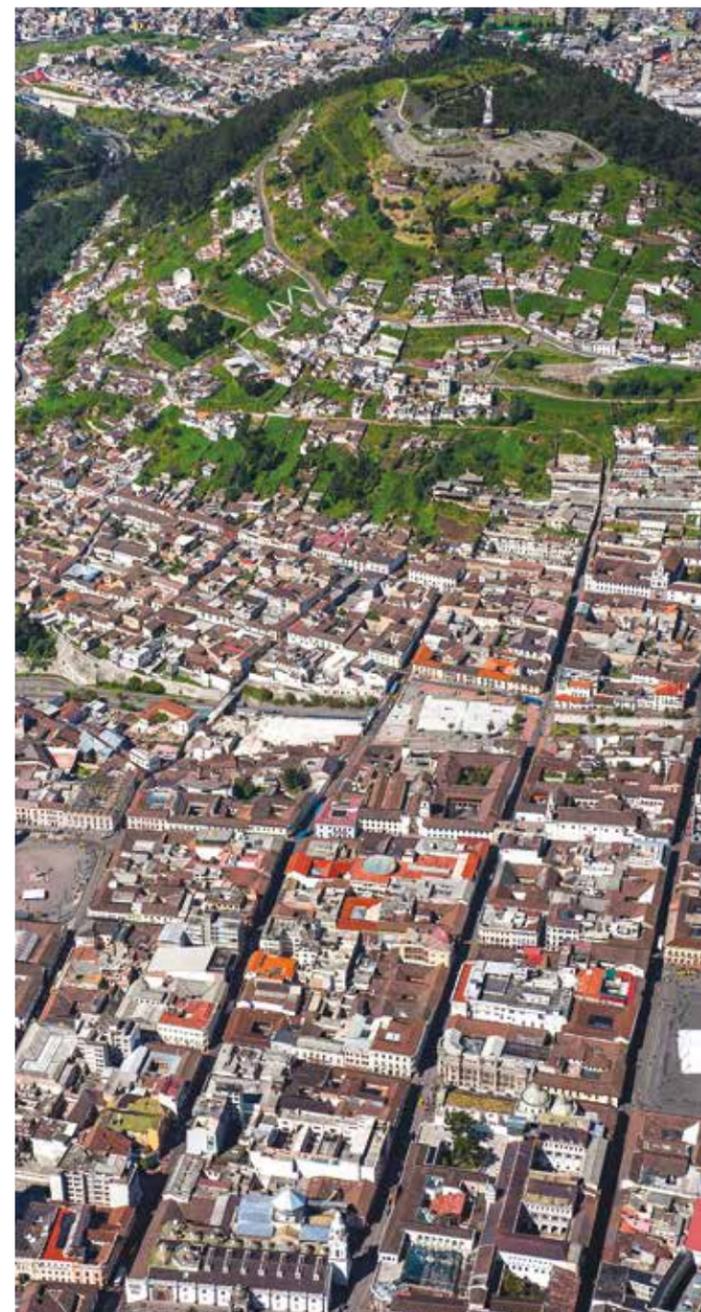
Formación

1. Taller de proyectos Quito-Cuenca-Andalucía sobre la Av. 24 de Mayo, 2009

Fomento

1. *Guía arquitectónica de Cuenca*, 2007
2. Publicación *Tejiendo sueños*, 2016

Estas actuaciones de apoyo o complementarias de la rehabilitación de vivienda en la ciudad de Cuenca han sido subvencionadas en distintos porcentajes por el Programa de Cooperación.



Centro Histórico de Quito, El Panecillo

REFERENCIAS

Albornóz, Boris (ed.), *Planos e imágenes de Cuenca*, Cuenca, Ilustre Municipalidad de Cuenca, 2008.

Gutiérrez, Ramón, *Quito: el gran convento de San Francisco*, Madrid, Ediciones El Viso, Ministerio de Asuntos Exteriores de España, AECl, 2003, 62 pp.

Instituto de Cultura Hispánica, *La casa de Benalcázar en la ciudad de Quito*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1973, 55 pp.

Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, *Informe de Gestión Enero-Diciembre 2012*, Quito, INPC, 2012.

Peralta, Evelia, “Plaza de Santo Domingo”, *Revista Trama*, Quito, junio de 1991.

Salvador Lara, Jorge, *Breve historia contemporánea del Ecuador*, España. Fondo de Cultura Económica, 2000

El Telégrafo. Redacción Regional sur, “El templo que por más de 150 años fue la Catedral de Cuenca”, *El Telégrafo*, 27 de abril de 2014, párr. 1-10, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional/1/el-templo-que-por-mas-de-150-anos-fue-la-catedral-de-cuenca>. Acceso: noviembre, 2017.

Unesco, *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, París, Unesco, 2003, artículo 2, numeral 3.



Campanario de la iglesia de San Francisco de Quito



Plaza de San Francisco de Quito. Fuente y fachada del Convento



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN ECUADOR



aecid



Cooperación
Española
ECUADOR