

Resumen

La mimesis como una imitación creadora (Paul Ricœur), es una característica destacada de la arquitectura edificada en Cuenca en los siglos XIX y XX, y como tal ha sido un impulsor del desarrollo estético y los cambios de estilo en el medio. En un primer momento (1822- 1875) el referente fue España y luego la ciudad de Quito, una segunda etapa (1875 - 1935) se caracterizó por la imitación de modelos estéticos europeos, distintos al español, especialmente franceses; un tercer período (1935- 1960) exhibe una pronunciada influencia de los Estados Unidos. La imitación de estilos en las fachadas de edificaciones cuencanas, permite, por una parte, visualizar el afán de los sectores dominantes por distinguirse del resto de la población emulando modas arquitectónicas hegemónicas de cada periodo; por otro lado, la imitación en Cuenca de gustos arquitectónicos europeos plasmados en las edificaciones institucionales y en las residencias de los sectores dominantes de Quito, muestra elementos de la unificación nacional, ya en la temprana república, mostrando el surgimiento de un imaginario nacional, siendo las fachadas parte de los artefactos culturales que proporcionan una estética compartida por los estratos altos de las principales ciudades del país.

Palabras clave: Mimesis, imitación creadora, distinción, nación, hegemonía cultural

Abstract

The mimesis, as a creative imitation (Paul Ricoeur), is a distinguished characteristic of the architecture built in Cuenca in the 19th and 20th centuries, and as so it has been a driver of the aesthetic development and the changing of styles in the milieu. In a first moment (1822- 1875) the reference was the city of Quito, a second period (1875- 1935) was characterized by the influence of European cultural models, different from the Spanish, especially French; and a third moment (1935- 1960) by the pronounced influence of the United States. The imitation of styles at the facades of buildings in Cuenca, admits on one hand to visualize the aim of the dominant sectors to distinguish from the rest of the population emulating hegemonic architectonic fashions of each period; by the other hand the imitation in Cuenca of European architectonic tastes mould in the institutional buildings and the residents of the dominant sectors of Quito, shows elements of the national unification, already in the early Republic, showing the emerging of a national imaginary. The facades conforms part of the cultural appliances that provides an aesthetic that is shared by the higher layers of the principal cities of the country.

Clue words: Mimesis, creative imitation, distinction, nation, cultural hegemony

Índice

Introducción	05
1. Ambientación histórica y artística- cultural	12
Panorama internacional	12
Recorrido por los movimientos artísticos occidentales relevantes a partir de la Ilustración	18
- Movimientos artísticos en Europa y Estados Unidos a partir de la Ilustración	18
- Corrientes artísticas relevantes en la arquitectura de América Latina y el Ecuador	25
2. Perspectivas estéticas	33
Aproximación a las ideas estéticas sobre lo arquitectónico	33
La mimesis y la arquitectura	36
- El concepto de mimesis en distintos momentos históricos	36
- Mimesis y originalidad	39
- Mimesis y arquitectura	41
- Paul Ricœur y la triple mimesis	43
3. La mimesis en la arquitectura edificada en Cuenca entre 1822 y 1875	50
Contexto económico, político, social y artístico- cultural	50
Descripción y análisis de fachadas	56
Síntesis comentada	71
4. La mimesis en la arquitectura edificada en Cuenca entre 1875 y 1935	77
Contexto económico, político, social y artístico- cultural	77
Descripción y análisis de fachadas	81
Síntesis comentada	103

5. La mimesis en la arquitectura edificada en Cuenca entre 1835 y 1960	111
Contexto económico, político, social y artístico- cultural	111
Descripción y análisis de fachadas	115
Síntesis comentada	132
 Conclusiones	 139
 Fuentes	 144
 Anexos	 152
Dilemas estéticos sobre lo arquitectónico	152

Introducción

El concepto de mimesis, que se traduce como 'imitación', ha influenciado en la manera de cómo hemos entendido y percibido el arte desde la Antigüedad. Al concepto se le ha adjudicado distintos contenidos e implicaciones en los diversos períodos artísticos, lo que a su vez han generado variaciones en la producción y comprensión estética de cada momento. La arquitectura, debido a su dimensión expresiva y comunicativa, lo que permite incluirla entre las artes¹, también ha sido afectada por esta noción. A pesar de que los elementos arquitectónicos en una primera instancia han sido motivados por la estricta necesidad, esa expresión artística se puede entender como una manifestación visual de la cultura que la edifica, de manera que a través de ella podemos conocer diversos aspectos sociales, económicos, políticos y simbólicos de una sociedad² y como tal es una fuente importante para analizar los procesos estéticos del espacio social.

En la arquitectura edificada en Cuenca en el período estudiado (1822- 1960), la mimesis ha sido un elemento acentuado en los procesos estilísticos y estéticos, por lo que amerita ser analizado. Su estudio permite acercarnos al desarrollo artístico de la ciudad de una manera que esclarece los cambios de estilos desde una perspectiva estética, histórica y social. Por otro lado el período temporal seleccionado admite comprender el tema dentro de un contexto histórico más amplio.

Se entenderá aquí la mimesis en términos de Paul Ricœur como una imitación creadora. Para este autor la mimesis solo puede darse a la mano de la acción, es el concepto que permite distinguir entre el arte humano y el de la naturaleza e imita la estructura lógica y el significado de los acontecimientos.³ Elabora su teoría sobre la triple mimesis, argumentando que la parte central de la misma que es la construcción de la obra, implica una experiencia práctica que la precede y otra que la sucede. La mimesis, como imitación creativa, tiene por lo tanto tres facetas que va desde la pre-comprensión del mundo, lo que él llama *mimesis I*, pasando por la construcción de la

¹ F. Vila Tornos, "La arquitectura" en: M. Freixa y otros, *Introducción a la historia del arte*, p. 93

² Op. Cit.

³ P. Ricœur, "Para una teoría del discurso narrativo", p. 139

obra, *mímesis II*, hasta la lectura de la misma, *mímesis III*, que es para Ricœur la parte en que la obra se llega a completar.

Para definir cuáles han sido los procesos miméticos que han tenido influencia en las obras arquitectónicas de Cuenca, ha sido necesario estudiar la arquitectura local en relación a tendencias artísticas y estilísticas occidentales, en los que se hallan las fuentes y modelos para su desarrollo, esto en relación a los sucesos históricos y económicos que definieron cuáles fueran los países hegemónicos de cada momento. Con ese fin ha sido necesario recopilar información histórica sobre la arquitectura local de fuentes primarias documentales, así como de una amplia bibliografía local, para luego vincularla a los datos obtenidos de varios textos que tratan la historia en general y la historia del arte y la arquitectura occidental. La teoría de Emmanuel Wallerstein proporciona una vía útil para visualizar el aspecto de las hegemonías en el ámbito internacional, mientras que Antonio Gramsci ayuda a esclarecer las implicaciones para el terreno cultural.

A más de constatar la presencia de procesos miméticos en cada período y ubicar su origen, ha sido necesario buscar respuestas al por qué se produce la imitación en las obras arquitectónicas locales, cuales son los orígenes socio- económicos, culturales y artísticos de la *mímesis*. Para ello se ha acudido a las teorías de Ángel Rama expuestas en “La ciudad letrada” y Pierre Bourdieu en la obra *La distinción: Criterios y bases sociales del gusto* y en segundo lugar a las ideas de Benedict Anderson sobre el origen y la difusión del nacionalismo.

Cuenca, al igual que otras ciudades de Latinoamérica, heredó de la Colonia su distribución en damero que no respondía a la ciudad orgánica medieval de la metrópoli, sino a un modelo ideal concebido por la inteligencia cuya innovación consistía en que la forma de la ciudad correspondía a la forma de su orden social. “El sueño de ese orden servía para perpetuar el poder y para conservar la estructura socioeconómica y cultural que ese poder garantizaba”⁴. Era una expresión concreta de la cultura barroca que infiltró la totalidad de la vida social en la cual los grupos

⁴ A. Rama, “La ciudad letrada”, pp. 567-573

dominantes que manejaban las letras habitaban el núcleo urbano. Ese grupo especializado, llamado por Rama “la ciudad letrada” facilitaba la jerarquización y concentración del poder, indispensable para llevar adelante el sistema de la monarquía absoluta.⁵ Esta estructura social y física se mantuvo luego de la Independencia permitiendo entender el origen de confrontaciones de fuerzas y poderes que marcaron la dinámica y las expresiones arquitectónicas de la ciudad en las distintas épocas.

Para Bourdieu el espacio de la sociedad es entendida como un campo de fuerza compuesto por agentes donde las clases dominantes ejercen poder sobre los sectores subalternos. El poder está relacionado al capital que se entiende como la acumulación de bienes, destinada a la producción de otros bienes. Para Bourdieu se trata de una serie de relaciones que también pueden estar socialmente y simbólicamente relacionados. Argumenta que hay cuatro tipos de capital: económico, social, cultural y simbólico, siendo el cultural particularmente importante debido a que se hace corporal. Las diferentes clases se distribuyen desde las que están mejor provistas simultáneamente de capital económico y capital cultural hasta las que están más desprovistas de ellos. En esa tensión se definen los valores culturales imperantes y la dinámica del desarrollo estético relacionado al gusto que Bourdieu analiza de manera amplia, buscando esclarecer las diferencias entre diversos grupos sociales.

El autor une en una dicotomía la visión estructuralista, que plantea que el grupo que tiene el poder económico es también el que impone las ideas y los pensamientos dominantes en la sociedad, con la visión de aquellos que abogan por estudiar los agentes sociales y cómo ejercen poder el uno sobre el otro. Bourdieu manifiesta que las dos vertientes se presuponen siendo fundamental el concepto de *habitus*, con lo que se entiende la organización duradera del cuerpo y su despliegue en el mundo. Se trata de capital cultural incorporado o inscrito en nuestros cuerpos de manera que

⁵ Ibid., p. 579

influye en la forma de actuar y pensar de las personas.⁶ La estructura social se ha depositado en los *habitus* que son generativos, lo que principalmente significa que se crea una práctica social dentro de cada *habitus* específico, siendo ésta la explicación del por qué individuos de la misma clase desarrollan el mismo gusto y porqué a menudo se da una reproducción de las distintas formas de capital. Eso no implica que el campo social sea estático. Al contrario hay movilidad de modo que la ubicación de los individuos puede variar por las acciones de los mismos agentes, por ejemplo a través de la educación que se puede entender como una acción estratégica para aumentar el capital acumulado y así ascender en la jerarquía social.⁷

Benedict Anderson aporta una teoría esclarecedora que facilita la comprensión de conceptos como nación y nacionalidad, tan importantes para el acercamiento al período en estudio. En su libro *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, aclara que no existen comunidades “verdaderas” debido a que todas las comunidades mayores a las aldeas primordiales de contacto directo, son imaginadas. La nación se imagina *limitada* con fronteras finitas, aunque elásticas, fuera de las cuales se encuentran otras naciones. Se la imagina *soberana* porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y las revoluciones destruían la legitimidad del reino dinástico y jerárquico ordenado por la divinidad. Finalmente se la imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que pueda existir dentro de sus fronteras, se concibe como un profundo compañerismo.⁸ No se trata por lo tanto de unidades sociales que se “descubren” o se “despiertan” para obtener la libertad del dominio de una fuerza foránea, sino de conceptos que se construyen en un imaginario colectivo en torno a artefactos culturales. En el presente caso las fachadas de las edificaciones republicanas en Cuenca y su simbolismo llegan a conformar un imaginario arquitectónico compartido, en la medida que el referente constante es la capital de la República. En el proceso de la construcción de la nación se utiliza ese imaginario

⁶ K. Allan, *Contemporary Social and Sociological Theory*, pp. 172, 173, 178, 187

⁷ E. Tømmerbakk, “Den symbolske makten”, pp. 7-8

⁸ B. Anderson, *Comunidades Imaginadas...*, pp. 24, 25

como una visualización del poder y la jerarquía (por medio de la distinción) sobre los que se fundamenta la nueva nación.

El trabajo se divide en tres períodos. El primero inicia en 1822 con la definitiva consolidación del proceso Independista. Se caracteriza por la austeridad y falta de recursos, situación que limita la construcción de nuevas obras y alarga el proceso constructivo de los que se ejecutan. Termina en 1875 cuando el padre redentorista Juan Bautista Stiehle emprende sus trabajos arquitectónicos que abren camino a una arquitectura de influencia historicista y neoclásica que marca el inicio del segundo período. El inicio de la tercera fase hemos ubicado a mediados de la década del 30 en el momento en que las tendencias estilísticas del período anterior se estaban agotando ante las nuevas propuestas que anunciaban la llegada del modernismo.

Los ejemplos arquitectónicos, que se limitan al estudio de fachadas⁹, se han seleccionado por la posibilidad de acceder a una cantidad mínima de información requerida para su análisis en cuanto a los procesos miméticos. En el caso del primer período, esto ha sido de especial importancia, por la escasa información que existe sobre los inmuebles edificados durante las primeras décadas de vida republicana. Para el segundo período se ha puesto énfasis también en cubrir las diferentes tipologías y materiales usados, mientras que para la última fase fue necesario dar espacio a los tres estilos principales que dominaron la arquitectura local en esos años. En los tres casos se ha dado al menos un ejemplo de vivienda perteneciente a personas de estratos sociales inferiores con el objetivo de tener la posibilidad de ver las diferencias entre clases, aspecto decisivo en la teoría de Bourdieu y para obtener una imagen representativa de la variedad de obras arquitectónicas de cada etapa.

Se ha visto necesario acudir a información histórica sobre cada inmueble así como también sobre el arquitecto/constructor y su contexto, lo que permite tener una visión

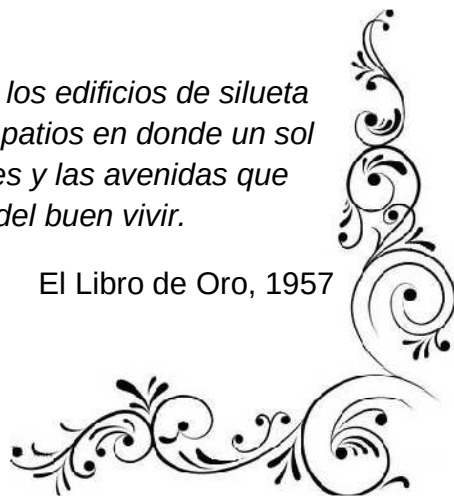
⁹ Sería muy extenso abarcar las obras arquitectónicas de manera íntegra debido a que el espacio interior no necesariamente seguía el modelo estilístico del exterior. Al parecer se mantuvieron por más tiempo las formas tradicionales del espacio privado que el espacio público de las fachadas, posiblemente porque la vida doméstica y las costumbres cotidianas no se alteraron mayormente hasta bien entrado el siglo XX. Estas relaciones en las que intervienen factores como los espacios y dominios tradicionalmente masculinos y femeninos sería objeto de otra investigación.

global de cada caso, esto en estrecha relación a la teoría de Paul Ricœur. Su modelo favorece una visión integral de cada obra que ayuda a visualizar los procesos miméticos y los referentes estéticos de los ejemplos arquitectónicos seleccionados, para así trazar ciertas conclusiones de cada período.

La periodización y parte de la información requerida para los ejemplos arquitectónicos fueron recopilados para la elaboración del capítulo “Cuenca” del libro *Ciudad y arquitectura republicana del Ecuador: 1850- 1950*, trabajado conjuntamente con la arquitecta Lourdes Abad. La obra fue dirigida por la arquitecta Inés del Pino y publicada por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en 2009.

Al lado del templo de rostro español y estilo rococó, hallamos los edificios de silueta estilizadamente europea o rotundamente yanqui. Junto al los patios en donde un sol cariñoso musita cuentos de abuelo, encontramos los bulevares y las avenidas que cantan la canción del tráfico intenso y el ritmo de la urgencia del buen vivir.

El Libro de Oro, 1957



1. Ambientación histórica y artística- cultural

El Ecuador y la ciudad de Cuenca ha sido un lugar apartado de las grandes potencias mundiales, pero no por ello ajeno a los acontecimientos internacionales que afectaron a la economía local así como a la vida social y cultural a lo largo del período en estudio. Para el mayor entendimiento de los procesos estéticos y sociales de la localidad, es preciso partir de un esbozo de los sucesos más relevantes que marcaron la pugna por el poder a nivel internacional y la capacidad de ciertos países para conformarse en naciones dirigentes en el ámbito cultural. Las raíces de estas perspectivas hay que buscarlas desde el siglo anterior al período de estudio con el objetivo de crear un marco contextual más amplio.

Panorama internacional

El siglo XVIII trajo grandes transformaciones en el orden internacional e interno de los países occidentales, situación que tendría influencia en el desarrollo cultural y artístico posterior. Aunque es difícil establecer una relación directa entre la Ilustración y la Revolución Francesa, algunas ideas de los filósofos ilustrados, basados en la libertad y la razón, tuvieron gran aceptación antes y durante las revueltas provocadas por las diferencias sociales, la imposibilidad de participación en los procesos políticos, la crisis financiera, hambruna y miseria. La Revolución Francesa de 1789 estalló el mismo año que la Constitución de los Estados Unidos entró en vigencia luego de que los norteamericanos alcanzaron la libertad del dominio británico. También allí las ideas de la Ilustración formaron la base ideológica de las transformaciones que además tuvieron raíces económicas, sociales y políticas en una población cada vez más desligada de la Madre Patria con una fuerte inmigración de procedencias diversas y un deseo por obtener el poder sobre la economía local y los procesos políticos.¹⁰

A mediados del siglo XVIII llegó la Revolución Industrial a Europa. Inició en Inglaterra donde había las condiciones propicias para su desarrollo; demanda, acceso a

¹⁰ A. Sveen y S. A. AASTAD (red.) *Verden 1 før 1850*, pp. 166- 181

materia prima, fuerza laboral asequible y capital suficiente para iniciar el proceso. Con ello Gran Bretaña conquistó la superioridad en el continente Europeo. Las fábricas se convirtieron en la unidad productiva principal con máquinas que lograron un crecimiento en la producción nunca antes visto. Las vías y los medios de transporte que eran indispensables para el desarrollo de la nueva sociedad mejoraron, especialmente con el invento innovador de los barcos impulsados por vapor y el ferrocarril.¹¹ Helio Jaguaribe ha llamado la atención sobre el alto grado de iniciativa privada basada en los efectos del protestantismo anglicano que formó una sociedad de personas con una ética de responsabilidad moral y patriótica, situación que aporta razones a la Revolución Industrial inglesa y la supremacía de esta nación en detrimento de Francia. Con las decisiones erróneas de los franceses en las guerras de la Sucesión Austríaca, a mediados del siglo XVII y en la Guerra de los Siete Años, que llegó a su fin en 1763, se selló la supremacía mundial de Gran Bretaña relegando a Francia a un papel internacional secundario.¹²

En 1799 Napoleón Bonaparte tomó el poder en Francia y durante los primeros años logró una cierta estabilidad interna luego de obligar a Gran Bretaña, Rusia y Austria a firmar acuerdos de paz que le aseguraron el control sobre Bélgica, Suiza, el Norte de Italia y los territorios hasta el Rin. Eliminadas las amenazas exteriores Napoleón inició reformas internas con una administración estatal centralizada. Fue innovador el desarrollo del sistema educativo secundario y se llevaron a cabo importantes construcciones de carreteras, puertos y canales. Con la derrota definitiva del emperador francés en 1815, el Congreso de Viena (1814 – 1815) buscó un arreglo para traer paz duradera al continente europeo. El concepto de ‘potencias’ entró en el vocabulario diplomático para designar los países que habían logrado vencer a Napoleón; Gran Bretaña, Rusia, Prusia y Austria, estados que manifestaron su poder trazando las nuevas fronteras según un criterio de equilibrio entre ellos, sin tomar mayormente en cuenta el territorio de países más pequeños y el deseo de grupos nacionales por formar estados propios. En el próximo congreso de 1818,

¹¹ Ibid., pp.196- 218

¹² H. Jaguaribe, *Un estudio crítico de la historia*, pp. 524- 526

Francia de nuevo fue admitida entre ellos como consecuencia de su elevado número de habitantes e importantes recursos industriales, pero los intereses particulares y los conflictos internos estaban latentes dentro del grupo.¹³

El nacionalismo jugó un papel acentuado en la formación de estados nacionales en Europa a mediados del siglo XIX. Antes de 1860 había dos estados nacionales destacados en el continente europeo; Gran Bretaña y Francia, países en los que los habitantes en gran medida conformaban una unidad lingüística, cultural e histórica que fue modelo para la unión de Italia y Alemania, impulsados por aspectos económicos y el nacionalismo en la segunda mitad del siglo.¹⁴

Otro factor significativo en la lucha por el poder y el desarrollo económico en la segunda mitad del siglo XIX, fue el imperialismo. Muchos estados industrializados buscaron controlar a otros países o territorios de manera económica, política, militar o cultural como consecuencia del desarrollo industrial acelerado que requería de nuevos mercados y recursos. Esto a más de un capital sobrante que pudo ser invertido fuera del país de origen, impulsó la política imperialista que buscaba aumentar las ganancias de los inversionistas sin consideraciones con la cultura, los valores y el desarrollo propio de los territorios sometidos.

Hacia finales del siglo XIX el nacionalismo, el imperialismo y el militarismo eran fuerzas impulsoras que marcaron las potencias europeas que cada vez gastaban más recursos en las fuerzas militares. Se introdujo el servicio militar obligatorio en varios países, apoyado en una propaganda nacionalista que inculcaba a la población la necesidad de siempre estar preparados para la guerra. El conflicto armado estalló en 1914 como consecuencia de los intereses que tenía cada una de las potencias en los Balcanes. La posición de los Estados Unidos salió fortalecida de la guerra, lo que se visualizó en cambios económicos; antes del conflicto Estados Unidos tenía deudas en Europa, pero luego los países europeos debían 10 billones de dólares a

¹³ A. Sveen y S. A. Aastad (red.) *Verden1 før 1850*, p. 228

¹⁴ A. Sveen y S. A. Aastad (red.) *Verden 2 etter 1850*, pp.17- 19

esa nación. El tratado de paz firmado en Versalles en 1919, fue la imposición de las potencias victoriosas sobre los perdedores de la guerra, especialmente Alemania que tenía que cargar con la culpa del conflicto. El acuerdo lejos de asentar el fundamento para una paz duradera, dejó bases para deseos de venganza en Europa y nuevas guerras en otros continentes.¹⁵

El crecimiento económico de los Estados Unidos se venía dando desde el siglo XIX con capitalistas norteamericanos que crearon grandes fortunas, pero con el ferrocarril la acumulación de capitales fue invertida en sociedades anónimas poderosas como la Standard Oil en 1882 y la US- Steel Corporation de 1901, de manera que al estallar la I Guerra Mundial Estados Unidos era la nación industrial más grande del mundo.¹⁶ Luego de la guerra el crecimiento económico seguía siendo constante por más de una década mostrándose en innovaciones en el campo industrial y una clase media fortalecida que podía disfrutar de modernas facilidades y la creciente industria cinematográfica. Sin embargo colapsó el sistema financiero en 1929 con consecuencias para todo el occidente. En Alemania, que todavía vivía bajo las secuelas de la I Guerra Mundial, la situación desestabilizó la economía. En 1933 Adolfo Hitler llegó al poder con un gobierno de coalición y en 1939 tropas alemanas invadieron Polonia. Francia y Gran Bretaña no aceptaron ceder sus garantías en ese territorio declarando la guerra a Alemania. La II Guerra Mundial llegó a involucrar casi todo el mundo debido a los avances tecnológicos que facilitaron las traslaciones a largas distancias. Más de 50 millones de personas perdieron la vida, aproximadamente la mitad de ellos era población civil. La guerra culminó con la brutal introducción de la humanidad a la era atómica. Una vez más Alemania salió derrotada del conflicto bélico y la nación fue dividida entre las cuatro potencias ganadoras: la Unión Soviética, Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia.

En 1945 Estados Unidos y la Unión Soviética se destacaron como los poderes militares más fuertes en el mundo, pero los largos años de guerras y la pérdida de 20

¹⁵ Ibid., pp.145- 149

¹⁶ H. Jaguaribe, *Un estudio crítico de la historia*, pp. 538

millones de personas debilitaron la posición de los rusos ante los norteamericanos que no habían peleado la guerra en su propio territorio. La guerra además había fortalecido la demanda de material bélico de los Estados Unidos y el dólar llegó a establecerse como la unidad monetaria más importante en las transacciones internacionales. La Guerra Fría caracterizó el panorama mundial en las siguientes décadas, pero la influencia de los Estados Unidos en Occidente fue destacada. Para ello fue importante el control que las grandes empresas noticiosas *Associated Press* y *United Press* alcanzaron en muchos países donde la prensa local tenía que partir desde cero. Esto contribuyó a que grandes sectores de Europa Occidental empezaron a ver el mundo a través de ojos norteamericanos. Los comics de Walt Disney y el cine de Hollywood llegaron a ser transmisores importantes del estilo de vida en los Estados Unidos, así como la revista *Reader's Digest* que se empezó a publicar en varios países con una marcada tendencia anticomunista.¹⁷

Los datos y sucesos históricos descritos se pueden entender mejor a luz de la teoría de Emmanuel Wallerstein. El autor parte de los tres tipos básicos de estados económicos: centro, semi- periferia y periferia que son el resultado de la división global del trabajo, creada por medio del movimiento de productos y fuerza laboral que va desde naciones de capitalismo avanzado hacia naciones de capitalismo emergente, implantando relaciones de dependencia económica y explotación. Los estados del centro son aquellos que exportan explotación, disfrutan de impuestos relativamente bajos, tienen una fuerza laboral libre y bien pagada que constituye un importante mercado de consumo. Los países periféricos son los que tienen una fuerza laboral obligada (pocas opciones ocupacionales y pocos derechos para el trabajador) y mal pagada. Son los países más débiles en el ámbito internacional. Wallerstein además proporciona un modelo que esclarece la sucesión de los países dominantes en el contexto mundial. Sostiene que la historia de la economía mundial ha pasado por cuatro olas del sistema capitalista en las que algunas naciones hegemónicas han estado en una posición que les ha permitido establecer las reglas

¹⁷ A. Sveen y S. A. AASTAD (red.) *Verden 2 etter 1850*, pp.171- 242, 260

del juego en el ámbito interestatal para dominar la economía mundial en cuanto a producción, comercio y finanzas.¹⁸

Alrededor de 1450 España mantenía la posición como centro, pero al debilitarse los imperios mundiales, España y el Mediterráneo declinó hacia la semi-periferia mientras que el noreste de Europa y las Américas se convirtieron en periferia. En la segunda ola (1640- 1750) hubo una lucha entre las naciones del centro destacándose el conflicto triple entre Holanda, Francia e Inglaterra. En este período la forma dominante del capitalismo era el mercantilismo que buscaba incrementar el poder y la prosperidad de las naciones emergentes a través de la acumulación de oro, equilibrios favorables en el comercio y monopolios foráneos comerciales, metas que se lograron principalmente por medio de la colonización. La tercera ola inició con la Revolución Industrial a mediados del siglo XVIII cuando Inglaterra pronto tomó el liderazgo en un sistema capitalista impulsado por la industria, expandiéndose geográficamente hasta cubrir el planeta entero. El comienzo del cuarto período se ubica en 1917 con el inicio de la Revolución Rusa. En esta etapa el Imperio Británico declinaba al momento que los Estados Unidos y Alemania buscaban la posición del centro. Luego de la II Guerra Mundial Estados Unidos se convirtió en la nación dirigente.¹⁹

Las estructuras de la hegemonía en el ámbito político y económico, que hemos revisado con el esquema de Wallerstein, se relacionan también con la hegemonía cultural. Aunque en términos generales la hegemonía es la capacidad que tiene un determinado grupo social de dirección política, espiritual y moral, se debe ver más bien como un asunto cultural ya que implica la imposición de una noción del mundo²⁰ según Antonio Gramsci. La supremacía de un grupo se puede dar de dos maneras, como dominio y como dirección intelectual. Es dominante de grupos adversarios que

¹⁸ K. Allan, *Contemporary Social and Sociological Theory: Visualizing Social Worlds*, pp. 200- 202

¹⁹ Ibid., pp. 202- 203

²⁰ J. L. Mariscal Orozco, "La construcción de la hegemonía en la definición del valor en el arte popular", p. 3

tiende a eliminar o someter y dirigente de grupos afines y aliados.²¹ Al presentarse la hegemonía de forma sutil, la clase social subordinada adopta concepciones de los estratos dominantes, incorporándolas a su repertorio ideológico como aspectos de sentido común. En el contexto internacional, los países del centro promoverán por lo tanto una imposición de su cultura e ideología a las naciones periféricas que se adoptan por sumisión y subordinación²² debido al poder económico y político que el estado hegemónico ejerce sobre ellos.

Recorrido por los movimientos artísticos occidentales relevantes a partir de la Ilustración

Las tendencias artísticas que tuvieron influencia en la arquitectura local entre 1822 y 1960, no se desarrollaron de manera paralela en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, existiendo ciertas distancias en los períodos en que cada tendencia o movimiento artístico se manifestó en las diversas regiones. La ubicación geográfica de Cuenca, que estuvo muy aislada por las escasas vías de comunicación, contribuyó a que los impulsos artísticos de otras zonas y países, tardaron algún tiempo en ser visualizados en la producción artística de la ciudad. Es por lo tanto preciso buscar los orígenes de las tendencias estéticas que tuvieron impacto en la arquitectura cuencana, desde décadas anteriores a los procesos independistas que marcaron el inicio de la vida republicana.

Movimientos artísticos en Europa y Estados Unidos a partir de la Ilustración

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se desarrolló en Europa una reacción al barroco que llegó a expresarse por medio del neoclasicismo y el romanticismo. La tendencia neoclásica buscaba un resurgimiento de la Antigüedad clásica mientras que los románticos deseaban abrir el camino para volver a la naturaleza sublime y pintoresca. El artista romántico, que estaba en rebelión contra el orden establecido, no podía sin embargo, desligarse de la necesidad de un estilo para plasmar sus experiencias, debiendo también él recurrir a formas del pasado. De esta manera el

²¹ C. Salazar, "Gramsci y el Estado Mayor Intelectual", p. 2

²² C. Brandist, "Gramsci, bajitín y la semiótica de la hegemonía", p. 7

neoclásico puede entenderse como una de las vías utilizadas por el movimiento Romántico.²³

El neoclasicismo: El desarrollo del neoclásico estuvo estrechamente vinculado a las excavaciones realizadas en Herculano (desde 1709) y Pompeya (desde 1748) ya que brindaron a los artistas nuevos conocimientos sobre la escultura y la pintura de aquellas civilizaciones cuya valorización fue fuertemente impulsada por el teórico e historiador del arte Johann Winckelmann (1717-1768) quien elaboró una teoría completa del arte griego. Winckelmann estableció algunas pautas centrales del neoclasicismo basadas en una idealización de la cultura griega y llegó a manifestar que “El único camino que nos queda a nosotros para llegar a ser grandes, incluso inimitables si ello es posible, es el de la *imitación* de los Antiguos”²⁴ (la acentuación es nuestra) La pintura que surgió de este movimiento se inspiró por lo tanto en los modelos escultóricos de la Antigüedad que enseñó a los artistas a modelar músculos y tendones de forma casi tridimensional, dejando a lado todo detalle innecesario, con un predominio del dibujo y los contornos. El manejo de colores tenues y la luz, claramente enfocada, completó el sentido de una obra sobria y realista.

El auge del movimiento neoclásico estuvo también ligado a los cambios políticos y sociales que se dieron en Europa desde la segunda mitad del siglo XVIII. La Ilustración, que se afirmó cada vez más a lo largo del período, exigía transformaciones radicales manifestadas por medio de teorías como las de Locke, Rousseau y Montesquieu que proponía el estado popular y la división del poder en el legislativo, el ejecutivo y el judicial. Se creía firmemente en la razón humana, lo que además llevó a la secularización de la sociedad. Esto tuvo consecuencias importantes para la arquitectura que ya no debía servir a la religión y el feudalismo, sino al pueblo al que se pretendía influenciar positivamente y encaminar hacia una conducta guiada por la razón y la moral con la ayuda de un entorno edificado

²³ H. W. Janson, *Historia del arte. Panorama de las artes plásticas desde la prehistoria hasta nuestros días*, pp. 457,458

²⁴ Citado en: V. Bozal, “J. J. Winckelmann”, p. 151

adecuado. En Francia el barroco y el rococó se asociaban con el pasado que se quería dejar atrás, un estilo constructivo que había servido a reyes y nobles. Los hombres revolucionarios en cambio, pensaban en ellos mismos como habitantes libres de la nueva Atenas, lo que afianzó el predominio de la arquitectura neoclásica luego de la Revolución Francesa.



Nicolas Le Camus de Mezière , Halle au Blé, París, 1762- 1766. Fotografía publicada en: R. Toman, *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750-1848*, p. 82

La formación de los Estados Unidos sobre la base de la ideología de la Ilustración y los derechos naturales que fueron incluidos en su constitución (1787-88), también favoreció el estilo. La construcción de la capital federal Washington fue planificada y edificada en el espíritu del reavivamiento de la Antigüedad.

El romanticismo: A pesar del carácter individualista del romanticismo, el resurgimiento de otros estilos, que tuvieron su auge en el siglo XIX, se concretó mayormente en la arquitectura. La pintura romántica fue sin embargo una expresión importante y fecunda del movimiento. Algunos artistas rechazaron las exigencias académicas del neoclasicismo y encontraron en el color y la fantasía elementos más importantes que un dibujo correcto basado en modelos escultóricos de la Antigüedad. Trabajaban con contornos fluidos, composiciones sin un orden aparente y una riqueza cromática que estaba en fuerte oposición al concepto clasicista. La búsqueda romántica del “regreso a la naturaleza” dio renovada importancia al

paisajismo, género que hasta entonces se había considerado una rama inferior dentro de las artes.

En el campo arquitectónico hubieron manifestaciones de tendencia historicista desde el siglo XVIII con la recuperación del gótico que inició en Inglaterra. Con la edificación del nuevo parlamento en Londres en 1835, se afirmó la preferencia por la nueva modalidad frente al neoclásico. La imaginación romántica acudió también al Renacimiento, diversas formas orientales, así como la mezcla o sumatoria de varios estilos en un conjunto ecléctico.



Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff , Casa Gótica, Wörlitz ,1785- 1786. Fotografía publicada en: R. Toman, *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750- 1848*, p.161

A diferencia de lo que había sucedido en las edificaciones neoclásicas, en el historicismo el estilo antiguo que se elegía, no se utilizó como punto de partida para una nueva creación independiente, sino más bien como una “imitación esquemática y desalmada”.²⁵

El Art Nouveau: A finales del siglo XIX surgió un nuevo movimiento artístico que se caracterizó por el factor individualista y artesanal de artistas que buscaban evitar los estilos históricos y las iconografías promovidas por las academias. Ante la ola de

²⁵ J. Gympel, *Historia de la arquitectura desde la antigüedad a nuestros días*, p. 71

“progreso, representado por la acelerada industrialización, empezaron a buscar nuevas direcciones y valores artísticos que afectaron de manera integral a las más diversas manifestaciones estéticas como la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño gráfico, la ilustración de libros y revistas, muebles, productos textiles de vidrio y de cerámica así como la moda femenina. El denominador común de todas estas expresiones fue la estética de la dinámica lineal. El movimiento adoptó diferentes nombres en las distintas regiones o países; *Art Nouveau* en Francia, *Jugendstil* en Alemania y *Modern Style* en Inglaterra, calificativos que a su vez correspondían a distintas variantes de la innovación total frente al historicismo. Se aplicaban nuevos materiales y tecnologías en trabajos inspiradas en el arte primitivo, oriental o medieval así como la naturaleza y las formas vegetales.



Hector Guinard, Acceso a una estación del metro, París, 1900. Fotografía publicada en: J. Tietz, *Historia de la arquitectura del siglo XX*, p. 11

El nuevo estilo fue acogido por la arquitectura como una reacción ante el callejón al que había entrado con el historicismo. Parecía que los arquitectos, luego de resolver las exigencias básicas de cada edificación, simplemente lo decoraban según los pedidos y gustos del cliente que podía escoger entre los diversos estilos sin ninguna

consideración de la función.²⁶ Aunque varios arquitectos acudieron al nuevo arte de líneas y formas naturales de inspiración oriental, no existen muchos edificios que en su totalidad se pueden calificar como *Art Nouveau*, esto en parte se debe al grado de diseño espacial y artesanal que implicaba el estilo y que por lo tanto no se prestaba para construcciones en masa o en gran escala. La nueva tendencia estética se visualizó por lo tanto mayormente en la ornamentación exterior e interior de las edificaciones, pero a diferencia de lo que había ocurrido con el historicismo, la decoración mostraba aspiraciones orientadas hacia la materia y la finalidad.²⁷ El hierro que anteriormente se había escondido detrás de otros materiales, ahora se aprovechaba evidenciando el potencial del material para crear líneas fluidas y curvas. Los arquitectos gozaban además de mayor libertad en la aplicación del vidrio y el cemento armado.

El Art Decó: En 1925 tuvo lugar en París la *Exposición internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. Fue una exposición internacional cuyo objetivo era mostrar las manifestaciones contemporáneas en el diseño, la artesanía y la arquitectura. La influencia de esta exposición sobre el arte de los años veinte y los primeros treinta, fue de tal magnitud que dio el nombre al nuevo movimiento estético.



William van Alen, The Chrysler Building, Nueva York, 1930.

Fotografía publicada en: J. Tietz, *Historia de la arquitectura del siglo XX*, p. 47

²⁶ E. H. Gombrich, *Verdenskunsten*, p. 423

²⁷ J. Gympel, *Historia de la arquitectura desde la antigüedad a nuestros días*, p. 81

Las formas cúbicas con ángulos redondeados y segmentos de arco, características del *art déco*, se utilizaron en objetos utilitarios tan diversos como cubiertos, joyas, automóviles y vestidos así como en la arquitectura y la pintura. Un ejemplo interesante es el *Chrysler Building* de William Van Alen en New York terminado en 1930. El rascacielos de 319 metros se convirtió en un ícono que fue imitado en reiteradas ocasiones. El remate de la torre presenta segmentos semicirculares de un diámetro progresivamente decreciente que se superponen a manera de escalones para concluir en una punta de aguja.

El racionalismo: Desde la segunda década del siglo XX, tomaron fuerza diversos grupos que abogaban por un arte que representaría la realidad pura. El interés por la estructura de la obra que había generado el cubismo, hizo que pintores en París, Rusia y Holanda se preguntaran si la pintura se podría realizar como una especie de construcción al igual que la arquitectura. El resultado de esta búsqueda fueron obras construidas con los elementos más sencillos; líneas rectas y colores puros que se plasmaron en rectángulos rojos, azules, amarillos y blancos separados por líneas gruesas de color negro.

En 1917 el grupo holandés nombrado De Stijl, con una clara influencia del pintor Piet Mondrian (1872- 1944), manifestó su deseo por anular la forma natural y con ello todo lo que estorbaba la expresión pura del arte. Para lograr su objetivo, los arquitectos que conformaron el grupo, formularon tridimensionalmente lo que Mondrian había plasmado en sus obras pictóricas. El grupo reconocía el verdadero estilo en un lenguaje formal, abstracto, constructivo y libre de elementos ornamentales, una simplificación radical de la obra arquitectónica. Combinaban espacios cúbicos basadas en el ángulo recto y al igual que la obra de Mondrian, se limitaban al uso de los colores primarios.²⁸ El grupo tuvo impacto en la escuela de arte, Bauhaus, que fue fundada en 1919 y que se convirtió en el centro docente más influyente en cuanto a arquitectura, diseño y enseñanza de arte del siglo XX. El ideal

²⁸ J. Tietz, *Historia de la arquitectura del siglo XX*, p. 34

era la utilidad de los objetos que debieron ser producidos de manera industrial y una arquitectura sin ornamentación por lo que requería de un máximo grado de pureza en la composición. Se construyeron edificios de tejados planos, líneas y ángulos rectos, formas elementales, lisas y estrictas que parecían realizadas por máquinas.



Gerit Thomas Rietveld, Casa Schröder, Utrecht, 1924. Fotografía publicada en: J. Tietz, *Historia de la arquitectura del siglo XX*, p. 32

Corrientes artísticas relevantes en la arquitectura de América Latina y el Ecuador

El neoclásico: En América Latina, la tendencia neoclásica en la arquitectura se introdujo durante las últimas décadas de dominio español. En 1785 se formó la Real Academia de San Carlos de Nueva España que fijó "...el hito fundamental de la penetración neoclásica en América y la transferencia orgánica de teorías y principios."²⁹ A más de la academia mexicana hubieron también proyectos en otras ciudades como Santiago de Chile y Buenos Aires que permitieron la difusión bibliográfica, base sustancial para la introducción del nuevo estilo. En el Ecuador la arquitectura neoclásica se afianzó mucho más tarde, durante los gobiernos de Gabriel García Moreno (1862-65; 1869-75). Con el objetivo de impulsar el arte al servicio de la ciencia, este presidente estableció centros educativos como la

²⁹ R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, p. 237

Politécnica donde se formaron importantes constructores bajo la tutela de profesores extranjeros traídos por el gobierno.³⁰ La presencia del arquitecto Thomas Reed, graduado en Alemania, fue de gran impacto. Su larga vinculación a las obras del Estado, como arquitecto de la nación (1862 -74), le permitieron realizar proyectos en Quito y otras ciudades del país.³¹



Francisco Durini, Banco Central del Ecuador (Construido para el Banco de Pichincha), 1927. Fotografía publicada en: I. del Pino, "Quito", p. 55

El romanticismo: El romanticismo historicista tomó fuerza en el continente a finales del siglo XIX, pero fue una tendencia cuestionable. Ramón Gutiérrez manifiesta que "...esa búsqueda de mimetización cultural se convirtió en 'historicista' de la historia de otros y en 'nacionalista' de países extranjeros..."³² Aclara que los 'revivals' románticos aquí no podían ser coherentes por la inexistencia de los modelos originarios. No obstante las temáticas neogóticas y neorrománicas se aplicaron principalmente en templos; católicos y protestantes, en cuarteles, cárceles y con un sentido pintoresquita, en residencias rurales.³³ En el caso ecuatoriano el historicismo y el eclecticismo, que para ese momento eran estilos caducos en Europa, adquirieron

³⁰ A. Kennedy y A. Ortiz, "Continuismo colonial y cosmopolitismo en la arquitectura y el arte decimonónico ecuatoriano, pp. 124-126

³¹ A. Saldarriaga, A. Ortiz y J. A. Pinzón, *En busca de Thomas Reed: Arquitectura y política en el siglo XIX*, pp. 90-91

³² R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, p. 412

³³ Ibid., p. 413

aquí una función de introducción a la modernidad.³⁴ No obstante, hacia 1935 se había impuesto en Quito un tipo de arquitectura residencial en las nuevas zonas de vivienda, que muy alejada de la tradición local, reunía diversos postulados decadentes como neogóticos, neorrománicos, neomudéjares, o una mezcla de ellos. Esta situación fue criticada por muchos contemporáneos que encontraron en esta arquitectura, solo una reproducción de fantasías, obras que por otros, curiosamente fueron reconocidos con premios ornato.³⁵



Residencia de Rubén Vinci obra del mismo propietario. Fotografía publicada en: I. del Pino, "Quito", p. 62

El Art Nouveau: De manera semejante a lo que pasó en Europa, son pocas las obras arquitectónicas que en su totalidad presentan el estilo *Art Nouveau* en América Latina, pero los rasgos formales y ornamentales aparecen incorporadas en obras eclécticas. Para muchos arquitectos no se trataba por lo tanto de un nuevo estilo sino una nueva moda que se podía combinar libremente con los antiguos estilos. La presencia del *Art Nouveau* se dio de manera simultánea a su desarrollo en Europa: "Parecería que la dinámica de la transculturación y la rapidez de las comunicaciones fueron tales que a comienzo de siglo nuestra capacidad de *imitación* tenía el efecto

³⁴ J. Benavides Solís, *La arquitectura del siglo XX en Quito*, p. 22

³⁵ R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, p. 53

de eco.”³⁶(La acentuación es nuestra) El movimiento tuvo aceptación en las clases medias urbanas de manera que un gran numero de casas de familias en ciudades de Argentina, Uruguay y Paraguay presentaban detalles de este estilo como zaguanes y zócalos, resultado de la difusión de azulejos de Inglaterra, Bélgica y Francia.³⁷



Café Concert, ubicado en el recinto del Palacio de Exposición en Quito. Fotografía publicada en: I. del Pino, “Quito”, p. 48

El Art Decó: Al igual que los elementos decorativos del *Art Nouveau* también el *Art Decó* llegó a América del Sur de manera casi simultánea a su desarrollo en Europa. En gran parte debido a la rapidez con el que la información llegó a nuestro continente. Textos escritos y publicados sobre la exposición de 1925, fueron traducidas y publicadas con imágenes fotográficas en la revista *Arquitectura* del Colegio de arquitectos del Uruguay el mismo año. El año siguiente se construyó un mercado de flores en estilo *decó* en Montevideo, lo que ilustra la rapidez con el que la nueva tendencia fue asimilada. Debido a que el objetivo de la exposición de París era mostrar los adelantos de artistas e industria en cuanto a las artes decorativas, el movimiento alcanzó mayor impulso en el campo ornamental. A pesar de ser una vía de aplicación de las nuevas técnicas que anunciaron la arquitectura moderna como el cemento armado, el hierro, los ventanales y estructuras visibles, para algunos, también este estilo se apreciaba simplemente como una moda, un elemento más del repertorio ecléctico. No obstante, la decoración *decó* con la construcción en pirámide

³⁶ Ibid, p. 534

³⁷ Ibid., p. 547

por yuxtaposición, los ornamentos lineales, de círculos, espirales, zig- zags y grecos así como la obstrucción de elementos naturalistas se acercaban a las formas simples de expresión prehispánica.³⁸ Por otro lado se apreciaron los rasgos de modernidad que conllevaba el estilo por la incorporación de las nuevas tecnologías y materiales brillantes a más de su uso extendido en nuevos temas arquitectónicos como cines, hoteles, bancos, etc.³⁹ En la capital del Ecuador el *decó* no se llegó a utilizar en gran número de obras, pero el arquitecto ecuatoriano Leonardo Arcos construyó algunas residencias de este estilo alrededor de 1930.⁴⁰ Otro ejemplo es el Colegio Nacional Vicente Rocafuerte construido en Guayaquil entre 1934- 37. El proyecto fue realizado por un grupo de profesionales ecuatorianos de la Sociedad Técnica Fénix.⁴¹



Leonardo Arcos, Luis Oruntia Cornejo y Alfredo Tinajero (Sociedad Técnica Fénix), Colegio Nacional Vicente Rocafuerte, 1934- 1937, Guayaquil. Fotografía publicada en: F. Compte, "Guayaquil", p. 118

El racionalismo: El estilo racionalista se introdujo en América Latina alrededor de 1930. Debido a que las antiguas facultades de arquitectura todavía se acogían a la didáctica académica, la renovación conceptual llegó por medio de la información de revistas de arquitectura.⁴² El movimiento no se introdujo como consecuencia de cambios culturales, sociales o tecnológicos propios, sino que fue para muchos un estilo más, que expresaba la "vanguardia" dentro de una realidad dominada por el

³⁸ Ibid., pp.568- 570

³⁹ Op. Cit.

⁴⁰ I. del Pino, "Quito", p. 63

⁴¹ F. Compte, "Guayaquil", p. 118

⁴² R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, p. 581

eclecticismo y el oportunismo de la moda.⁴³ Llegó a predominar una visión de ruptura con el pasado y una fuerte crítica a la ornamentación, percibiendo la arquitectura como un fenómeno funcional. México sería la región que mayormente pudo integrar la arquitectura contemporánea con el proceso político y social, lo que permitió a esa nación superar más rápidamente los ideales academicistas.⁴⁴ Por otro lado la visita de Le Corbusier a Brasil y Buenos Aires en 1929 dejó una huella notable en esa región. Dos años más tarde, con la llegada de Frank Lloyd Wright y Eliel Saarinen, se afianzaron los principios de la arquitectura moderna de manera que al momento del regreso de Le Corbusier en 1936, había un movimiento moderno consolidado en esos países.⁴⁵ En el Ecuador los pioneros de la arquitectura moderna fueron arquitectos que habían emigrado de Europa por motivo de la Segunda Guerra Mundial y profesionales uruguayos que llegaron al país con el objetivo de elaborar el Plan Regulador para Quito.⁴⁶ Sin embargo, no tuvo la arquitectura moderna aceptación hasta finales de la década del cincuenta, posiblemente debido a que los habitantes de la capital ecuatoriana se sentían más identificados con ornamentos del estilo hispano quiteño o neocolonial, que con la austeridad de la arquitectura racionalista.⁴⁷



Gilberto Gatto Sobral, Facultad de Jurisprudencia de la Universidad de Quito, década de 1950. Fotografía publicada en: I del Pino "Quito", p. 68

⁴³ Ibid., p. 588

⁴⁴ Ibid., p. 586

⁴⁵ Ibid., p. 592

⁴⁶ I. Del Pino, "Quito", p. 64

⁴⁷ Ibid., p. 71

El estilo neocolonial: La aparición del estilo neocolonial en América Latina estuvo ligada al desmoronamiento del modelo europeo, luego de la Primera Guerra Mundial. Por primera vez en América se teorizó sobre la arquitectura de manera sistemática, una reflexión que implicó el estudio del patrimonio arquitectónico y cultural regional. Según Ramón Gutiérrez este hecho significó un retorno al cauce histórico, despojando la tradición americana del calificativo de “barbarie” y haciendo posible la percepción de una identidad. Al vencer el complejo de inferioridad se rompió con un ciclo cultural dependiente y se abrió el paso a formas nuevas y propias de pensamiento. En Sudamérica hubieron dos centros principales del movimiento; Argentina, donde mayormente se desarrollaron los aspectos teóricos y Perú donde se llevaron a cabo un número considerable de obras neocoloniales.⁴⁸



Alfonso Calderón Moreno, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1944, Quito.
Fotografía publicada en: J. Benavides Solís, *La arquitectura del siglo XX en Quito*, s/p.

En Quito el movimiento tomó forma en el estilo hispano quiteño en el que elementos de la arquitectura colonial se insertaron en la arquitectura del siglo XX. Uno de los ejemplos destacados es el edificio principal de la Casa de la Cultura Ecuatoriana realizado por el arquitecto Alfonso Calderón Moreno en 1944. Aquí la estructura de hormigón y las proporciones de los ventanales son testimonio de la arquitectura moderna, mientras que los elementos que hacen referencia a la arquitectura colonial

⁴⁸ R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, pp. 549- 550

se encuentra en la portada y la escalinata de piedra, la cubierta de teja y en las cornisas.⁴⁹ En Guayaquil, lo que se denominó estilo español californiano se inició por el arquitecto guayaquileño Héctor Martínez Torres y formó parte de las varias manifestaciones antiacademicistas que se incorporaron cada vez más a partir de 1930.⁵⁰ También en este estilo encontramos referencias a la arquitectura colonial en combinación con propuestas modernas.

⁴⁹ I. Del Pino, "Quito", p. 65

⁵⁰ F. Compte, "Guayaquil", p. 131

2. Perspectivas estéticas

Aproximación a las ideas estéticas sobre lo arquitectónico

En los distintos momentos históricos que vieron nacer los diversos estilos, surgió un pensamiento estético particular en cuanto a lo arquitectónico. Debido a que los ideales del Renacimiento fueron de valor para el desarrollo del estilo neoclásico es pertinente partir de ese período. En el Renacimiento el criterio de un buen estilo era el dominio de las reglas gramaticales en que lo bello se consideraba lo correcto y lo feo lo incorrecto.⁵¹ En el tratado de Vincenzo Scamozzi (1548-1616) titulado *La idea de la arquitectura universal*, se afirma la importancia de las leyes y cálculos así como el lado científico de la arquitectura, que al cumplir con los requisitos alcanzaba el buen resultado. El arte de la construcción se percibía como una ciencia universal que englobaba todos los aspectos de la sociedad. Se trataba de un sistema homogéneo de relación matemática que debía fijar la armonía entre todas las partes del edificio. El modelo de aquel sistema era la Naturaleza, en especial la imagen y las proporciones del cuerpo humano perfecto que estaba creado a imagen y semejanza de Dios.⁵² Para los artistas y teóricos del Renacimiento aquel ideal se cumplía de mejor manera en los edificios clásicos a cuyos principios se buscaba retornar para alcanzar la misma calidad.

En la segunda mitad del siglo XVIII, de nuevo apareció en el discurso teórico la importancia del orden y la armonía entre los elementos. En el tratado del arquitecto Jaques- François Blondel (1705- 1774) titulado *Cursos de arquitectura o tratado de decoración, distribución y construcción de edificios* publicado desde 1771, el autor muestra ser consiente de la riqueza de las soluciones arquitectónicas que habían surgido en cada época y partes del mundo. Por ello definir lo que es una buena arquitectura depende, para él del buen gusto. No obstante mantiene la idea de que debe prevalecer la búsqueda de una hermosa “ordenación”, pero ella debe surgir de la finalidad del edificio que resultará de la armonía de los elementos que lo

⁵¹ VV. AA. *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad*, p. 11

⁵² Ibid., pp. 11,118

componen y la conformidad a las leyes de la Naturaleza respondiendo a las exigencias de la razón. A pesar de que una vez más el ideal de la belleza se encuentra en los modelos antiguos, el autor aclara que no se trata de una copia servil, sino de alcanzar una relación perfecta entre uso, función y decoración basada en la razón. Con ello Blondel se inserta como el primer teórico de la arquitectura neoclásica.⁵³

Los criterios de valorización predominantes en la arquitectura neoclásica fueron, sin embargo, cuestionados por sus contemporáneos. Desde el Renacimiento la idea de vuelta a la Antigüedad había surgido de la reflexión lingüística de artistas ajenos a la arquitectura, como Bruneschi (1377-1446), o literatos que habían leído a los autores antiguos. En el siglo XVIII esto despertó una crítica en aquellos que encontraban en el gótico formas de construcción más “sinceras” por tratarse de un estilo que se había desarrollado en torno a la práctica en talleres y obras donde el conocimiento se fue transmitiendo oralmente de una generación a otra. Se trataba de un sistema de perfeccionamiento en el cual las distintas fases se sucedían orgánicamente pasando del pre- gótico por el gótico pleno hasta el tardo- gótico. La búsqueda del nuevo ideal de sinceridad constructiva y estilística dio origen al estilo neogótico que encontraba su modelo en las grandes catedrales medievales.⁵⁴

Aquella admiración se vio reforzada con el trabajo teórico de autores como el arquitecto alemán Heinrich Hübsch (1795-1863). En el tratado titulado *¿En qué estilo debemos construir?* publicado en 1828, el autor adquiere una posición en clara oposición al neoclasicismo. Defiende un sistema de condiciones extraestéticas para la arquitectura que se fundamentan en el clima y la cultura de cada región. Destaca la importancia de la experiencia tecno- estática, el material de construcción usual del lugar, el clima en relación a la duración y la propiedad genérica de las necesidades de aquellos que la ocupan. Para Hübsch el criterio de “verdad” es el principio más alto del arte. Se cumple cuando la decoración y los elementos constructivos se

⁵³ Ibid., p. 296

⁵⁴ Ibid., pp. 10-12

emplean de acuerdo con su fin. Su teoría sería decisiva para el desarrollo del historicismo⁵⁵ que sin embargo, terminó alejándose del ideal de la finalidad y suplantada por un simple sentido decorativo, posiblemente más afín con la teoría del escultor y arquitecto alemán Johann Bernhard Fisher von Erlach (1656-1723). Ya en el texto *Esbozo de una arquitectura histórica*, publicada en 1721, este autor muestra una inclinación por lo que serían los historicismos al promover lo que llama una arquitectura histórica. El autor buscó reproducir edificios importantes, no solo de la Antigüedad, sino de pueblos extraños con el objetivo de "...deleitar la vista del observador y dar motivo a los artistas para hacer invenciones..."⁵⁶ Así quería fomentar también las ciencias y las artes. Para realizar el trabajo Fischer se basó en monedas conmemorativas, ruinas, descripciones de viajes, a más de tradiciones de la antigüedad clásica.

El desarrollo arquitectónico descrito en lo anterior, era una muestra tangible de la estrecha relación que existía entre los procesos políticos de la sociedad y el ejercicio del poder, debido a que los estilos de construcción se basaron en un consenso básico que se podía defender o cuestionar. No fue hasta inicios del siglo XX que surgieron en Europa movimientos artísticos que abogaban por la espontaneidad del artista.⁵⁷ Las manifestaciones arquitectónicas del *Art Nouveau* buscaban liberarse de la autoridad anterior recurriendo a una estética de formas orgánicas que permitían mayor movilidad y expresividad del individuo.

Los fundamentos estéticos de la arquitectura racionalista o internacional fueron abordados de manera interesante en el texto *El estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. El libro fue escrito para la primera exposición sobre arquitectura organizado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1932. La muestra incluía obras edificadas por destacados arquitectos europeos, japoneses y norteamericanos como Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier, Frank

⁵⁵ Ibid., p. 622

⁵⁶ J. B. Fisher von Erlach citado en: ibid., p. 574

⁵⁷ Ibid., p. 18

Lloyd Wright etc. El autor principal del tratado fue el historiador del arte Henry-Russell Hitchcock (1903-1987) quien buscó deducir de las propiedades comunes a la nueva arquitectura expuesta, una definición de estilo, siguiendo el análisis propio de la historia del arte. La idea fundamental fue que las obras en exhibición representaban el estilo arquitectónico de ese momento, un estilo universal y único como los demás a lo largo de la historia del arte. El autor lo diferenciaba de los historicismos así como de la nueva arquitectura anterior a la Primera Guerra Mundial que consideraba semi-moderna. Rechazaba la tesis funcionalista planteada por muchos arquitectos que manifestaban que el elemento estético de esta tendencia no tenía importancia alguna. Hitchcock, por el contrario, recalca que existía una diferencia entre arquitectura y construcción por el carácter artístico que estaba presente también en la arquitectura moderna, y expuso tres principios fundamentales de la estética del nuevo estilo: Primero, que la arquitectura ya no se consideraba masa sino volumen, por ello en lugar de muros macizos habían superficies y planos; segundo, que la regularidad había sustituido a la simetría axial en una composición rítmica de formas regulares y tercero, que se había renunciado a toda decoración por lo que las cualidades estéticas estaban en la elegancia del material, en la perfección técnica de los detalles y en las proporciones adecuadas.⁵⁸

La mimesis y la arquitectura

El concepto de mimesis en los distintos momentos históricos

El concepto de mimesis ha variado a lo largo de la historia. Para los griegos prehoméricos la palabra mimesis, que se traduce como 'imitación', se aplicaba a actos de culto que se relacionaban con movimientos y danzas rituales realizadas por un sacerdote. Esta imitación, no significaba reproducir la realidad externa, sino expresar la realidad interior, y no se aplicaba a las artes. No fue hasta el siglo V a. de J. C. que el término se incluyó en la terminología filosófica para designar la reproducción del mundo externo. Para Demócrito significaba la imitación del cómo funciona la naturaleza y como tal era aplicable principalmente a las artes utilitarias,

⁵⁸ Ibid., p. 716

como cuando se teje y se imita a la araña. Para Sócrates en cambio, la mimesis era la función básica de artes como la pintura y la escultura y significaba copiar la apariencia de las cosas. Esta idea fue aceptada por Platón y Aristóteles, lo que implicó que fue la teoría dominante sobre el arte por muchos siglos.⁵⁹ No obstante, cada uno de ellos desarrolló su propio variante de la idea básica. En los textos de Platón se revela que para él la mimesis significaba una copia pasiva y fidedigna del mundo exterior, un camino inapropiado hacia la verdad. Desde la idea esencial de un objeto, como por ejemplo la cama, que era creada por Dios, pasando por la cama individual elaborada por el carpintero hasta la cama imitada en la pintura, los tres niveles o pasos ubicaban el arte mimético a triple distancia del ser.⁶⁰ En el pensamiento de Aristóteles los modelos y formas para la imitación artística son abstraídos de la percepción sensorial y podía presentar las cosas más o menos bellas de lo que eran en la realidad o también como podrían o deberían ser. Por ello la mimesis para Aristóteles no era una copia literal de la naturaleza, sino un libre enfoque de ella, una presentación personal de la realidad elaborada por el artista. Por otro lado la obra de arte presentaba esquemas de armonía y composición, lo que igualmente descartaba la interpretación del arte como una copia fidedigna de la naturaleza. Para Aristóteles todas las artes eran imitativas a excepción de la arquitectura y algunas formas de música.⁶¹

En la Edad Media pensadores como Pseudo- Dionisio y Agustín dieron un nuevo giro a la teoría de la imitación. Se manifestaba que el arte en su condición mimética, debía ser imitativo del mundo *invisible* que era percibido como eterno y más perfecto que el visible. En el caso de que se limitara al mundo visible, al menos debería buscar su modelo en las huellas de la belleza eterna. Esto se podía hacer de mejor manera utilizando símbolos que representando directamente la realidad. Aunque el

⁵⁹ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, pp. 301-302

⁶⁰ D. Estrada Herrero, "Arte y mimesis", p. 251

⁶¹ Ibid., pp. 252, 254

término “imitatio” no se utilizó con frecuencia en el Medioevo, Tomás de Aquino, el gran aristotélico del período, repitió que el arte imita la naturaleza.⁶²

En el Renacimiento la imitación se volvió a convertir en el concepto básico de la teoría del arte, alcanzando su apogeo durante el período. A comienzos del siglo XV, la teoría de la imitación era ampliamente aceptada en las artes visuales. Ejemplos de ello encontramos en los pensamientos vertidos sobre el tema por varios artistas renacentistas: Lorenzo Giberti decía que había intentado imitar la naturaleza lo mejor posible, Leone Battista Alberti, que no había camino más seguro hacia la belleza que imitar la naturaleza y Leonardo da Vinci, que mientras más fidedignamente un cuadro representara la naturaleza, más digno era de elogio. Para Miguel Ángel en cambio, era Dios en la naturaleza el que debía imitarse. Para muchos escritores de la época, el arte no debía imitar la naturaleza en su estado bruto, sino una vez corregidos las fallas y realizado una selección. Para otros la meta era producir una nueva teoría más acertada rechazando completamente la tesis aristotélica, ya fuera porque veían la imitación como tarea demasiado difícil para el arte, que nunca podría igualar la naturaleza, o porque la imitación era una tarea demasiado sencilla, insignificante y pasiva. En el período se introdujo también una nueva tesis de grandes consecuencias que encontraba el objeto de imitación no solo en la naturaleza, sino también y ante todo, en los antiguos que habían sido sus mejores imitadores. El lema de *imitar la antigüedad* ya había aparecido en el siglo XV, pero para finales del siglo XVIII casi había sustituido la idea anterior de imitar la naturaleza.⁶³

Para el siglo XVIII, el símil del espejo que había sido la metáfora clásica para designar lo artístico como mimesis de la realidad se fue sustituyendo por el de la lámpara. En el siglo IV Dante había dicho que la comedia era “...copia de la vida, espejo de las costumbres, reflejo de la verdad...”, pero con el romanticismo que tomaba muy en cuenta los poderes autónomos que se atribuían a la imaginación, era más apropiado el símil de la lámpara. Con ello la obra de arte paulatinamente dejó de

⁶² W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, pp. 304-305

⁶³ Ibid., pp. 305, 306

ser reflejo del mundo para ser irradiación del artista,⁶⁴ pero no por ello dejó de ser mimética. A mediados del siglo XVIII Charles Batteux, manifestó que el principio que subyacía a todas las artes era precisamente la imitación, incluyendo las no imitativas como la arquitectura y la música.⁶⁵ Esta imitación se centró en el modelo de la antigüedad retomando la tesis del Renacimiento, pero ahora como respuesta ante el descubrimiento de Herculano y Pompeya. El principio de fidelidad a la antigüedad se abandonó finalmente en el siglo XIX para de nuevo dar paso al modelo de la naturaleza.⁶⁶

En el siglo XX se seguía desarrollando el tema de la mimesis desde varias perspectivas, pero con una inclinación hacia el reconocimiento del significado original del término, el mimético- expresivo, y el sentido de Demócrito de imitar las leyes de la naturaleza. Pintores como Piet Mondrian y Paul Klee fueron exponentes de esa tendencia.⁶⁷ También en los teóricos encontramos el tema abordado desde la misma vertiente. Ejemplos encontramos en la teoría estética de Theodor Adorno que sostiene que las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente existente, pero no se limitan a ser solo copias o reproducciones. “La obra de arte no puede alejarse de aquello que imita [...], pero tampoco puede perder su carácter de creación...”⁶⁸ Otro ejemplo encontramos en el filósofo español Jorge Santayana quien subrayó que el arte extrae temas, objetos, modelos y formas de la realidad, pero situándolos en estructuras propias.⁶⁹

Mímesis y originalidad

Ante la presencia constante de la mimesis en relación con lo artístico, la originalidad de la obra de arte sería cuestionable, especialmente en los momentos en que el

⁶⁴ D. Estrada Herrero, “Arte y mimesis”, p. 253

⁶⁵ Para la clasificación de las artes Platón se basó en la relación que mantenían con objetos reales: algunas producen cosas, como la arquitectura, mientras que otras como la pintura la imitan.

⁶⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, pp. 308, 309

⁶⁷ Ibid., pp., 323, 324

⁶⁸ S. Mauro, “La obra de arte como forma de conocimiento. La forma paradójica de mimesis en Aristóteles y Adorno”, p. 8

⁶⁹ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, p. 319

modelo era una obra anterior, como en el período del renacimiento, el neoclásico o el romántico. No obstante los renacentistas mantuvieron un concepto de originalidad del producto artístico; para Leonardo da Vinci, la obra pictórica no podía ser duplicada debido a que era única. En el siglo XVIII en cambio, Voltaire, encontró en la imitación de modelos clásicos un imperativo ineludible debido a que las obras de arte no podían ser indefinidamente originales, apareciendo la imitación como opuesta a la originalidad. Llegó hasta el punto de manifestar que para las personas de buen gusto solo existían cuatro siglos en la historia del mundo; el de Pericles, de Augusto, de León X y de Luis XIV. Los artistas de esos siglos eran afortunados porque en los períodos intermedios el arte necesariamente iba degenerando y se hacía imitativo. Para David Estrada estas dos tesis no son excluyentes, “la originalidad artística, lo inimitable en una verdadera obra de arte, no es incompatible con una cierta mimesis de otra u otras obras ya existentes.”⁷⁰ A lo largo de la historia del arte, muchos artistas importantes han “copiado” obras anteriores, pero interpretándolas y cambiándolas según su propio estilo, genialidad y época de manera que crearon obras nuevas y únicas. Las imitaciones a las que acudieron artistas como Rubens y Manet no eran por lo tanto réplicas serviles, sino que se utilizaban como medios para obtener otras formas originales. Es importante recordar que la creación artística no surge de la nada. Para los artistas renacentistas era muy claro que entre los materiales posibles de los que partía el autor, estaban las obras de arte creadas tiempos atrás. De tal manera, a pesar de tener un modelo artístico anterior, no implicó la eliminación de la creatividad y la individualidad en el arte, situación claramente descrita por Estrada:

La mimesis de modelos artísticos tendría su justificación estética en el hecho de que la riqueza del contenido vivencial sobre el que opera la forma jamás podrá ser totalmente aprehendida por ésta. Las concreciones apolíneas, es decir las formas delimitativas de la experiencia, no pueden agotar la dimensión dionisiaca que subyace bajo toda plasmación artística. En toda plasmación artística se encierra algo así como una confesión del artista de

⁷⁰ D. Estrada Herrero, “Arte y mimesis”, pp. 284, 285

*que lo que él ha conseguido no es, en realidad, más que una exploración preliminar en un campo de probabilidades ilimitadas.*⁷¹

El entendimiento de lo artístico como algo completamente nuevo y original que censura cualquier tipo de plagio, es una herencia del individualismo romántico que encontraba en la creatividad el producto originario del genio. Sin embargo Estrada considera absurda la idea de ubicar el mérito artístico en la ausencia de parecido con cualquier obra realizada anteriormente. La actividad creadora del artista se inserta en una tradición y en el contexto de una cultura, por lo que acude a los materiales que tiene a mano y que posiblemente también otros utilizaron en el pasado. La originalidad se muestra entonces en la manera cómo se ha utilizado lo ya existente. Cada artista modela su estilo sobre el de otros y utiliza temas que otros han utilizado, de manera que la obra de arte llega a ser una obra de colaboración entre varias personas.⁷²

Mímesis y arquitectura

En el análisis de lo arquitectónico algunos autores han identificado la mímesis en el “...seguimiento de procedimientos de comprobada eficacia y de formas de reconocida acepción”.⁷³ En el texto *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura* Paul Frankl entiende por arquitectura imitativa la que se basa en modelos históricamente estudiados como la postmedieval, creada a partir de los modelos helenos antiguos.⁷⁴ Por otro lado encontramos las teorías que hablan de la imitación de la naturaleza, pero en el sentido de la fuerza que la guía. Imitar el proceder de la naturaleza implica para el artista trabajar con medidas y proporciones que no son una creación humana sino una ley que gobierna toda la creación. Así juega un papel importante los números que se ligan al ritmo, que en la arquitectura es perceptible en el ordenamiento de los elementos. Para los antiguos la naturaleza era sinónimo de perfección y belleza, precisamente por su orden y evolución

⁷¹ Ibid., p. 290

⁷² Ibid., pp. 291-293

⁷³ V. Cotofleac, “Kant. Arquitectura y mímesis”, p. 1

⁷⁴ Op. Cit.

determinada y por lo tanto modelo a seguir para los artistas, no solo para pintores y escultores que la imitan, sino también para los arquitectos que aprenden de ella las proporciones adecuadas. Vitrubio escribió que las buenas proporciones de la arquitectura debían basarse en las proporciones de un hombre de buena complexión.

Durante el Renacimiento muchos arquitectos partían del círculo o el cuadrado para elaborar sus proyectos, dando continuidad al ideal de orden y unidad relacionados a la belleza. La imitación se convirtió en el rasgo definitorio de las artes plásticas; se imitaban los modelos clásicos y las obras de los antiguos y también la naturaleza, admirada por las adecuadas proporciones entre sus partes. Los artistas observaron que siempre se puede identificar un orden y una intención en las estructuras y organismos presentes en la naturaleza, de manera que se inclinaron por imitar sus leyes y no las cosas o lo aparente. Una vez más encontramos el origen de la idea en Aristóteles y Demócrito. En su teoría del arte Alberti hacía referencia al sentido de origen de la naturaleza, sus proporciones inmutables y leyes inaccesibles a estudios superficiales. También Vasari a mediados del siglo XVI afirmó que la arquitectura mostraba más conformidad con la naturaleza que la pintura y la escultura.⁷⁵

A finales del siglo XVIII, la teoría que tuvo su auge en la estética académica francesa y que aspiraba a que el arte fuera tan racional como la naturaleza, fue expresada precisamente en textos como los de Blondel sobre arquitectura.⁷⁶ Cuando finalmente Batteaux incluyó la arquitectura entre las artes imitativas de la naturaleza "...admitió, implícitamente, la dependencia conceptual de las estructuras y de las proporciones de los organismos y de las cosas naturales".⁷⁷ Francesco Milizia en el texto titulado *Principios de arquitectura civil*, publicado por primera vez en 1781, manifiesta que la imitación siempre es la imitación de la naturaleza, pero que a diferencia de la pintura y la escultura, la arquitectura no tiene un modelo directo en ella. El origen de la creación arquitectónica lo encuentra en la cabaña primitiva

⁷⁵ Ibid., pp. 1, 2

⁷⁶ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, pp. 329, 331, 332

⁷⁷ V. Cotofleac, "Kant. Arquitectura y mimesis", p. 5

edificada a partir de elementos naturales, y mejorada y desarrollada con el tiempo. El proyecto del arquitecto debe por lo tanto adaptarse a la vocación del edificio y corresponder al modelo de la naturaleza mejorada e ideal.⁷⁸ Esta línea que liga la arquitectura con la imitación de estructuras y leyes naturales tuvieron también resonancia en la arquitectura racionalista del siglo XX. Le Corbusier manifestó que la arquitectura es la primera manifestación humana que crea su mundo a "...imagen de la naturaleza, sometiéndose a las leyes de la naturaleza, a las leyes que rigen nuestra naturaleza, nuestro universo. Leyes de gravedad, de la estática, de la dinámica, se imponen por la reducción al absurdo: sostener o derrumbarse".⁷⁹

Paul Ricœur y la triple mimesis

Paul Ricœur recupera la mimesis en el sentido aristotélico. Para este autor la traducción que se suele hacer de la palabra "mimesis" como "imitación", en el sentido de copia de un modelo preexistente, no es adecuada, tomando en cuenta que la imitación que Aristóteles tenía en mente, era una imitación creadora.

Ricœur elabora su teoría sobre la triple mimesis para el ámbito de la literatura. En la obra titulada *Tiempo y narración* señala que "... el sentido mismo de la operación de configuración constitutiva de la construcción de la trama resulta de su posición intermedia entre las dos operaciones que [llama] *mimesis I* y *mimesis III*, que constituyen 'el antes' y 'el después' de *mimesis II*."⁸⁰ Por lo tanto, para alcanzar su objetivo, el filósofo francés excede los límites de la semiótica, cuyo concepto operativo es el texto literario, y acude a la hermenéutica que le permite "...reconstruir toda la gama de operaciones por las que la experiencia práctica intercambia obras, autores y lectores."⁸¹

Mimesis I parte de la idea de que por más innovadora que fuera una composición literaria en el ámbito de nuestra experiencia temporal, "...la composición de la trama

⁷⁸ VV. AA., *Teoría de la arquitectura*, p. 187

⁷⁹ Le Corbusier citado en: V. Cotofleac, "Kant. Arquitectura y mimesis", p. 6

⁸⁰ P. Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 114

⁸¹ Op. Cit.

se enraíza en la pre- comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal.”⁸² Para Ricœur la trama es una imitación de acción que requiere de nuestra facultad de poder identificar de manera general estos rasgos estructurales, simbólicos y temporales. Hay una pre-comprensión común al autor y su público, configuraciones prácticas y temporales que hacen posible la narración, o construcción de la trama.⁸³ En cuanto a la estructura, todos reconocemos que las acciones implican fines, remiten a motivos y tienen agentes que actúan y sufren en circunstancias que no han sido producidos por ellos y que finalmente originan resultados que pueden conducir hacia la felicidad o la desgracia. Para comprender la narración se requiere que dominemos las reglas que rigen su orden sintagmático, tener familiaridad con la red conceptual de la semántica de la acción y las reglas de composición que rigen el orden cronológico de la historia. En cuanto a lo simbólico, es importante reconocer que si la acción se puede contar “...es que ya está articulada en signos, reglas, normas: desde siempre está *mediatizada simbólicamente*”.⁸⁴ Ricœur manifiesta que el simbolismo no está en la mente, no es una operación psicológica sino “...una significación incorporada a la acción y descifrable gracias a ella por los demás actores del juego social.” Un sistema simbólico es por lo tanto un contexto de descripción para acciones particulares.⁸⁵ En tercer lugar reconocemos en la acción estructuras temporales que exige la narración.

Mimesis II se refiere a la construcción de la acción mediante la disposición de los hechos, es el momento de la configuración de la trama. Al estar situada entre mimesis I y mimesis III se evidencia su función mediadora entre el antes y el después de la configuración. En primer lugar media entre acontecimientos individuales y una historia, en segundo lugar integra factores como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc. y finalmente es mediadora

⁸² Ibid., p. 116

⁸³ A. Martínez Sánchez, “Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricœur”, p. 148

⁸⁴ P. Ricœur, *Tiempo y narración I*, p. 119

⁸⁵ Ibid., p. 120, 121

por sus caracteres temporales propios. “Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esa conclusión, la cual [...] debe ser aceptable...”⁸⁶ Ricœur menciona dos rasgos característicos del acto configurante; la tradicionalidad y la esquematización, esta última se constituye en una historia que tiene los caracteres de una tradición que no es la transmisión de un fondo muerto, sino vivo, capaz de reactivarse constantemente “... por el retorno a los momentos más creadores del hacer poético”. Dentro de una perspectiva kantiana, la producción del acto configurante se relaciona con el trabajo de la imaginación creadora que, para el autor, no es una facultad psicológica, sino trascendental.⁸⁷ Para Ricœur la obra de arte es una producción original, pero la innovación es una conducta regida por reglas. El trabajo de la imaginación se relaciona con los paradigmas (forma, género y tipo) de la tradición aunque puede mantener una relación variable con ellos.⁸⁸

Mimesis III es la refiguración, es el encuentro entre el mundo de la obra y el mundo del lector a través de la lectura. Para Ricœur, la narración tiene su pleno sentido cuando es “...restituida al tiempo del obrar y del padecer en la *mimesis* III”,⁸⁹ y aclara que también Aristóteles encontraba el cumplimiento de la mimesis en el oyente o el lector. Ricœur manifiesta que es precisamente la lectura que concluye el acto configurante y que la esquematización y la tradicionalidad, los dos rasgos que caracterizan el estado de mimesis II, son categorías de la interacción entre la operatividad de la escritura y la lectura. Los paradigmas que recibe el lector estructuran sus expectativas y le ayudan a reconocer los aspectos formales de la historia narrada. “La construcción de la trama sólo puede describirse como un acto del juicio y de la imaginación creadora en cuanto que este acto es obra conjunta del texto y su lector...”⁹⁰. Por otro lado, el acto de leer aporta a la innovación y de la meditación de los paradigmas que esquematizan la construcción de la trama.

⁸⁶ Ibid., pp. 132, 134

⁸⁷ Ibid., pp. 135, 136

⁸⁸ Ibid., p. 138

⁸⁹ Ibid., p. 139

⁹⁰ Ibid., p. 147

Finalmente el lector es quien remata la obra escrita que es como un esbozo para la lectura.⁹¹ Con esto la unidad de la triple mimesis requiere de una eliminación de los límites rígidos y marcados por la frontera dentro/ fuera del texto.

Lamentablemente Paul Ricœur no llegó a elaborar una estética que integrara sistemáticamente todas las artes en la matriz de su teoría elaborada para el campo de la literatura. Sin embargo, como manifiesta Alfredo Martínez Sánchez, existen rasgos comunes que podrían formar parte de una teoría del arte que solo ha sido apuntada por Ricœur, comenzando por la teoría de la ficción y la capacidad del arte de hacer mundo, pasando por sus propiedades referenciales y el fenómeno de la refiguración. Para Ricœur la construcción del *mythos* o la narración es la mimesis. En la composición de la trama la imitación de la naturaleza es la acción humana. Esta relación mimética entre el arte y la naturaleza, no lo reduce a la copia, sino que garantiza que el *mythos* nos hable de la realidad. En la lírica, el lugar del *mythos* es ocupado por lo que Ricœur denomina con el término inglés *mood*, que se entiende como el sentimiento articulado por el poema. El proceso de construcción del *mood* es la condición de la función mimética en la poesía. Martínez por lo tanto plantea que si el *mood* es lo que puede pintarse, componerse o relatarse, Ricœur estaría sugiriendo un principio de unidad estética para las artes plásticas, la música y la literatura.⁹²

En cuanto a las artes plásticas, el teórico francés se inclinaba preferentemente por el arte no figurativo del siglo XX, lo que expresó en la siguiente paradoja: “Solo cuando, ya en el siglo XX, la pintura dejó de ser figurativa pudo tenerse en cuenta la medida de esta mimesis, cuya función no es darnos a reconocer objetos, sino precisamente a descubrir dimensiones de la experiencia que no existían antes de la obra.”⁹³ Para el autor la capacidad del arte de alcanzar el mundo de nuestra experiencia aumenta a medida que se desvanece su función representativa, por lo que la mimesis creadora, cuya función consiste en hacernos descubrir nuevas experiencias, solo pudo ser

⁹¹ Ibid., pp. 147, 148

⁹² A. Martínez Sánchez, “Invención y realidad. ..”, pp. 133- 140, 163

⁹³ P. Ricœur, “La experiencia estética”, p. 158 citado en: A. Martínez Sánchez, “Invención y realidad...”, p. 158

comprendida en el desarrollo de la pintura no figurativa.⁹⁴ Cuanto más se aleja la obra de la realidad, mayor es su poder para incidir en lo real para reestructurar y modificar el mundo del receptor.⁹⁵

Ricœur no trató el tema de la arquitectura, pero en un texto titulado “De la poética de la casa de patio a la poética de la casa moderna”, Gilberto Arango Escobar aborda el tema de la arquitectura tradicional colombiana desde la teoría de la triple mimesis del filósofo francés. Acudiendo a Josep Muntanola, Arango concuerda en que el valor de la imitación de formas en la arquitectura planteada por Gadamer, no significa copiarlas sino “fabularlas”, convertirlas en poesía. En este sentido el arquitecto es el poeta de las formas que construye y trama poéticamente, no las palabras sino las formas que quedan plasmadas en los dibujos, los planos y los diseños. También aquí la mimesis constituye una acción que pasa por los tres estados; el caudal cultural en el que esta inserto el arquitecto (mimesis I), la construcción de la trama o el diseño arquitectónico (mimesis II) y finalmente la relación obra- lector, que en el caso de la arquitectura es la intersección entre el mundo de la obra y el mundo del receptor o el usuario (mimesis III).⁹⁶

En el presente estudio asumimos el concepto de mimesis partiendo de la idea básica de Ricœur sobre una imitación creadora que no se limita a copiar la naturaleza o modelos precedentes, sino que presenta una dinámica estética por medio de la cual hay siempre un aporte particular. Pensamos que la teoría de la triple mimesis enriquecerá el estudio sobre los ejemplos arquitectónicos locales, debido a que requiere de un análisis más amplio que excede las obras arquitectónicas en sí. El modelo exige ver el proceso mimético de manera integral partiendo de la pre-comprensión del mundo, al cual pertenecen los agentes, pasando por la construcción de la obra, hasta llegar a la recepción o interacción entre ésta y los usuarios, lo que

⁹⁴ En el caso de obras figurativas cuyo valor artístico no reside en la calidad de reproducción o el parecido con el modelo, la distinción entre mimesis y representación no coincide con el arte no figurativo y figurativo debido a que estas obras muestran una situación diferente.

⁹⁵ A. Martínez Sánchez, “Invención y realidad...”, pp. 158, 159

⁹⁶ G. Arango Escobar, “De la poética de la casa de patio a la poética de la casa moderna”, pp. 1-4

reclama un estudio global para entender los procesos estéticos locales. Por otro lado va a diferir del concepto ricœuriano, elaborado para la literatura, en cuanto al modelo imitado. Para Ricœur la naturaleza imitada en la composición de la trama es la acción humana, pero aquí el modelo de la mimesis no será en primera instancia la naturaleza sino obras elaboradas *previamente* por la acción humana, en espacios distantes, modelos que se han considerado dignos de imitación. Reconocemos por lo tanto el pensamiento renacentista que encontraba en las edificaciones clásicas, el ideal en obras del pasado que se pensaba habían alcanzado las adecuadas proporciones imitando la naturaleza perfecta.



La ciudad hace una impresión agradable, aunque no posee edificios públicos ni privados notables o de valor arquitectónico. Es residencia de un obispo. Tiene, fuera de la Catedral, 7 iglesias, todas anexas a conventos; un Seminario, un Colegio Nacional, una Universidad (incompleta), un Colegio de niñas, un grande y hermoso Lazareto, un Hospital, una Casa de Huérfanos, una Casa de Temperancia para los beodos.

Teodoro Wolf, 1875

3. La mimesis en la arquitectura edificada en Cuenca entre 1822 y 1875

Contexto económico, político, social y artístico- cultural

Al iniciarse la vida republicana en el Ecuador, la población de la sierra había disminuido debido a los conflictos armados, desastres naturales y migración hacia la costa, mientras que en el litoral se dio un importante crecimiento demográfico. La producción se daba mayormente en las haciendas, propiedades de los grandes terratenientes regionales que buscaban sujetar a un número cada vez mayor de campesinos y artesanos libres por medio del concertaje, consolidándose la monopolización de la tierra en manos de las principales familias y la Iglesia.⁹⁷ Los representantes de esta clase dominante justificaban su poder desde una ideología racista que calificaba a indígenas, negros y mulatos como inferiores a la elite conformada por los blancos, que encontraban su derecho a ejercer la autoridad en la tradición heredada de sus antepasados desde los tiempos de la conquista y que rememoraba fundaciones de ciudades y “descubrimientos”.⁹⁸

En este contexto era notable la carencia de un proyecto común entre los ecuatorianos para la construcción y consolidación de una nación. El período estuvo caracterizado por un regionalismo arraigado que fomentó un sinnúmero de conflictos armados que revelaban la pugna de poder entre diversas regiones y grupos. A pesar de que el Ecuador prácticamente se formó del territorio y las poblaciones que habían constituido la Real Audiencia de Quito durante la colonia y que, al igual que las demás repúblicas sudamericanas, había funcionado como una unidad con cierta autonomía⁹⁹, los tres departamentos de la Gran Colombia: Quito, Azuay y Guayas que se separaron para formar un cuerpo independiente, pronto manifestaron fuertes intereses particulares de los sectores dominantes de cada región. Por otro lado la exclusión de los sectores populares de los proyectos políticos y económicos del país, generó conflictos y tensiones que dificultaron aún más la consolidación de una unidad nacional.

⁹⁷ R. Quintero y E. Silva, *Ecuador: una nación en ciernes*, pp. 25-58

⁹⁸ Ibid., pp. 76-78

⁹⁹ B. Anderson, *Comunidades imaginadas*, p. 84

Los quince años que dominó la esfera política el General Juan José Flores, fueron por lo tanto caracterizados por frecuentes movilizaciones armadas y guerras internas que culminaron en un ambiente general de revuelta que desembocó en la llamada “Revolución Marcista” de 1845. Este movimiento no promovió una liberación nacional, sino fue el intento de la oligarquía porteña por alcanzar el control del poder. Luego de la presidencia de Vicente Ramón Roca, ni siquiera fue posible llegar a un acuerdo para su sucesor.¹⁰⁰ Solo con la presidencia del General José María Urvina que proclamó su dictadura en Guayaquil en 1851, se logró hacer avances más notorios en la conformación de la nación. Alcanzó una alianza entre la oligarquía costeña y el ejército, con un programa político de tinte liberal. Las reformas que realizó “... significaron un serio paso adelante en el tortuoso camino de constitución del estado nacional del Ecuador. La supresión de la esclavitud y las leyes a favor del campesinado afianzaron la igualdad jurídica de los ecuatorianos”¹⁰¹ lo que le proporcionó un amplio respaldo popular. No obstante, en 1859 los intereses particulares, locales y regionales culminaron en la coexistencia de cuatro gobiernos en distintas regiones del país. Ante la amenaza exterior de la total desaparición del Ecuador por intereses del gobierno peruano y caudillos colombianos que querían repartirse el territorio, parecía que las oligarquías locales estaban “...más inclinadas a la anexión a otros países que volver a funcionar dentro de la precaria unidad del Ecuador de entonces”¹⁰².

Gabriel García Moreno que llegó al poder en 1861 y que dominaría la esfera política por casi quince años, procuró la consolidación del Estado con un programa centralizador y modernizante en el cual la Iglesia tuvo un papel decisivo en el complicado intento de equilibrio entre los intereses de los propietarios serranos y la oligarquía de la costa. No obstante, la sobreexplotación de las masas y una mayor represión se manifestó en alzamientos indígenas en varias regiones de la sierra.¹⁰³ Siendo un hombre polémico y autoritario, muy apegado a la religión católica (cuyos

¹⁰⁰ E. Ayala (dir), *Nueva historia del Ecuador*, pp. 162- 182

¹⁰¹ Ibid., p. 191

¹⁰² Ibid., p. 194

¹⁰³ Ibid., pp. 202, 218

principios y prácticas, pensaba, robustecerían moralmente al país) no dudaba en ejercer el poder con mano dura en contra de sus opositores políticos, dando supremacía a las armas sobre las leyes. Su gestión fue de gran impacto en el ámbito científico y cultural que formó parte esencial de su proyecto de construcción del Estado. Con la creación de la Escuela Politécnica en la ciudad de Quito, inició la formación de ingenieros y técnicos ecuatorianos bajo la dirección de profesores extranjeros y fomentó la educación primaria y secundaria auspiciando la llegada de miembros de órdenes religiosas, especialmente francesas. Impulsó además la construcción de obras urbanas, la gran red de caminos y una importante cantidad de edificios públicos en las que intervinieron profesionales extranjeros como Juan Bautista Menten y Thomas Reed.¹⁰⁴

Las artes plásticas formaron parte del proyecto nacional, lo que se visualizó en las becas expedidas por el gobierno para financiar los estudios en Roma de destacados pintores nacionales¹⁰⁵ y el auspicio proporcionado para proyectos científicos, a menudo llevados a cabo por viajeros extranjeros, que introdujeron y fomentaron la elaboración de nuevos géneros en el ámbito artístico nacional como el paisajismo y el costumbrismo.¹⁰⁶ Esta clase de obras eran requeridas como registro visual de las investigaciones, pero por otro lado llegaron a ser importantes en el descubrimiento y la valoración del entorno nacional. En aquel período apareció también el primer museo del país, creado por Vicente Rocafuerte, pero favorecido por García Moreno. Es de especial interés que en el Ecuador la primera institución de este tipo surgió en el momento en que se hacían fuertes intentos por consolidar la idea de nación, tomando en cuenta que los museos y la imaginación museística son profundamente políticos.¹⁰⁷

¹⁰⁴ A. Kennedy y A. Ortiz, "Continuismo colonial y cosmopolitismo en la arquitectura y el arte decimonónico ecuatoriano", p. 126

¹⁰⁵ Luis Cadena y Rafael Salas fueron enviados por el gobierno de Robles y Juan Manosalvas por García Moreno entre otros. J. G. Navarro, *La pintura en el Ecuador*, pp. 190- 234

¹⁰⁶ Es ilustrativa en este sentido la obra de Rafael Troya realizada para el proyecto científico de los alemanes Reiss y Stübel, así como los paisajes de Rafael Salas y el costumbrismo de Ramón Salas y Joaquín Pinto. Ver A. Kennedy y A. Ortiz, "Continuismo colonial y cosmopolitismo...", pp. 125, 126

¹⁰⁷ B. Anderson, *Comunidades imaginadas*, p. 249

En Cuenca los conflictos bélicos que causaron los movimientos independentistas, habían dejado la ciudad en una situación de deterioro. El número de habitantes de la urbe, que a finales del siglo XVIII había sido la más populosa del país con un número mayor a los 18.000 habitantes, descendió a entre nueve y diez mil hacia 1826. Esto debido a las guerras y la emigración hacia la costa, resultado de las catástrofes naturales, epidemias, hambrunas y el empobrecimiento general de la región.¹⁰⁸ Luego de estos años críticos, la ciudad paulatinamente se fue recuperando, lo que se reflejó en un constante crecimiento demográfico que excedió los 38 000 en 1854, lo que a su vez resultó en malas condiciones de salubridad y epidemias que causaron la muerte de miles de personas y una nueva emigración, consecuentemente Cuenca era una ciudad de solo 15.700 personas en 1861.¹⁰⁹

La economía local durante la primera mitad del siglo XIX se basaba principalmente en la agricultura y la ganadería que constituían el área de producción dominante desde la colonia. La producción artesanal, que se realizaba por pequeños productores independientes, se ubicaba en el segundo lugar en importancia económica, seguida por la recolección de la cascarilla, destinada al mercado mundial y por último, la explotación minera que nunca llegó a ser de mayor impacto. Guayaquil llegó a sustituir a Lima como centro mercantil, pero la exportación local de textiles como tocuyos y bayetas se vio afectada por la presencia de textiles ingleses baratos en el mercado porteño y por la falta de vías de comunicación que dificultaban todas las relaciones comerciales con el exterior.¹¹⁰ En este contexto económico difícil, las autoridades iniciaron un programa para fomentar la producción artesanal de sombreros de paja toquilla, industria que en la segunda mitad del siglo crearon las bases de un excedente económico importante.

La educación se encontraba en un estado precario, pero se hicieron importantes esfuerzos por remediar la situación. Con la presencia del Libertador en Cuenca se dio inicio a la Escuela de Artes y Oficios y el primer gobernador de la provincia, el

¹⁰⁸ J. Carpio Vintimilla, "Las etapas de crecimiento de la ciudad de Cuenca- Ecuador", p. 64

¹⁰⁹ S. Palomeque, *Cuenca en el siglo XIX: La articulación de una región*, pp. 99- 102

¹¹⁰ S. Palomeque, "Historia económica de Cuenca y sus relaciones regionales", pp. 120, 123, 135

Gral. Tomás de Heres destinó fondos fiscales para la fundación de escuelas públicas y dispuso que en los conventos de monjas se establecieran escuelas para niñas.¹¹¹ El Seminario, que podía trazar su historia desde 1802, había clausurado temporalmente alrededor de dos años debido a los conflictos independistas, pero volvió a funcionar y fue, durante la primera mitad del siglo XIX, el único plantel de educación secundaria en Cuenca, lugar al que acudían seminaristas así como otros jóvenes cuencanos.¹¹² En 1862 llegaron a Cuenca diez madres francesas de la Congregación de los Sagrados Corazones como resultado de la gestión realizada por el Deán de la Catedral, Dr. Ignacio Ordoñez Lazo y sus hermanos, entre ellos el gobernador, Carlos Ordoñez Lazo. Esta familia pertenecía a la clase dominante y mantenía vínculos cercanos con el presidente García Moreno quien destinó tres mil pesos para el plantel educativo fundado por las madres que brindaba educación gratuita a más de 200 niñas. Dos años más tarde llegaron tres miembros de la comunidad francesa de los Hermanos Cristianos que iniciaron una escuela para niños que el siguiente año de su fundación tenía 400 matriculados. El mismo año se estableció también el Colegio Nacional por iniciativa del legislador y educador, Dr. Juan Bautista Vázquez.¹¹³

La creación de la Universidad fue un paso importante en la historia educativa de la región. Hasta ese momento todos los aspirantes a una carrera universitaria tenían que acudir a la Universidad de Quito, situación que limitaba el acceso a ese beneficio a un pequeño grupo de personas pertenecientes a la clase dominante local y a su vez implicó una constante vinculación de esa elite con la capital. García Moreno no estaba interesado en la creación de nuevas universidades por temor a las humanidades que enseñaban y que además consideró no correspondían a las necesidades del país. Fue por lo tanto el Presidente Jerónimo Carrión, en el tiempo intermedio de los dos períodos presidenciales de García Moreno, quien decretó la creación de la Corporación Universitaria del Azuay en 1867. La corporación se fundó en estrecha relación con los dos colegios existentes: el Seminario y el Colegio

¹¹¹ A. Lloret Bastidas, "Historia de la educación en Cuenca", pp. 36- 38

¹¹² C. Terán, *Índice histórico de la Diócesis de Cuenca 1919- 1944*, pp. 69- 73

¹¹³ A. Lloret, "Historia de la educación en Cuenca", pp.42-48

Nacional y todos aquellos que tuvieran título de doctor estuvieron integrados a la misma. Se inició con cuatro facultades; Jurisprudencia, Medicina y Farmacia, Filosofía y Literatura y la de Teología, siendo estas las tradicionales y las que en los ojos de García Moreno no aportaban en absoluto al desarrollo del país. Este pensamiento posteriormente resultó en la clausura de la Universidad de Quito con la creación de la Escuela Politécnica y en el caso de Cuenca desde 1869 se encargó la enseñanza a los dos colegios perdiendo la recientemente fundada universidad su autonomía hasta 1878.¹¹⁴

El período fue sin embargo testigo de un interesante proceso cultural que tuvo sus cimientos en la obra de Fray Vicente Solano y continuada por una élite cultural de destacados pensadores y escritores cuencanos. En 1828 se publicaron 26 números del primer periódico de Cuenca “El Eco del Azuay” escrito por Solano quien posteriormente presentó el primer libro publicado en Cuenca.¹¹⁵ Sin embargo, no fue sino décadas más tarde que las revistas y publicaciones seriadas se hacían con más frecuencia, de manera que podemos pensar que gran parte de la palabra impresa, a la que tendrían acceso los cuencanos, procedía de Quito o Guayaquil, ciudades donde se sucedieron varios periódicos en aquellos años. De la misma manera que la educación estaba sujeta a la capital, también la información publicada estaría fuertemente vinculada a los centros políticos y económicos del país, fortaleciendo así los lazos de unión. Según Benedict Anderson el periódico y la palabra impresa es esencial en la formación de la idea de nación, que no es sino una comunidad imaginada que como tal requiere de una base imaginada en común entre sus miembros. Los primeros periódicos del continente americano proporcionaban para un grupo específico de lectores la información pertinente sobre la realidad a la que pertenecían y se caracterizaban por su provincialismo, hecho que fomentó la unidad dentro de una región limitada.¹¹⁶

¹¹⁴ M. C. Cárdenas, M. Carrasco, L. Espinosa y C. Malo, *Historia de la Universidad de Cuenca 1867- 1997*, pp. 30-74

¹¹⁵ A. Lloret, *Crónicas de Cuenca*, tomo V, pp. 119, 120

¹¹⁶ B. Anderson, *Comunidades Imaginadas*, pp. 23, 97 Bolívar estaba perfectamente consiente de esta situación cuando suscribió al Cabildo Cuencano a la Gaceta de Colombia durante su visita a la ciudad en 1822.

A pesar del favorable ambiente intelectual que empezó a hacerse presente, la precaria situación económica al inicio del período, limitó las manifestaciones artísticas y arquitectónicas. Es sin embargo, necesario destacar el trabajo del artista multifacético, Gaspar Sangurima que estuvo al frente de la Escuela de Artes y Oficios fundada por el Libertador Simón Bolívar, y los incipientes esfuerzos que se hicieron por renovar la arquitectura de Cuenca, especialmente por medio de la obra pública en la que se procuró introducir nuevos estilos y materiales.

Descripción y análisis de fachadas

El panteón fue una de las primeras obras públicas que se iniciaron. Se construyó entre 1843 y 1861 y debió levantarse en un lugar alto y ventilado para evitar los entierros en las iglesias,¹¹⁷ hecho que correspondía a las nuevas exigencias de salubridad. Los primeros planos fueron trazados por el gobernador de entonces, el Coronel Francisco Eugenio Tamariz,¹¹⁸ conocedor de arquitectura y constructor de la Casa Municipal, pero la portada fue elaborada según uno de los diseños presentados por el empresario del panteón, Miguel Heredia.¹¹⁹ Heredia tenía conocimientos de arquitectura y fue una de las personas que en años posteriores presentaron propuestas y planos para la construcción del hospital. Nació en Cuenca en 1802, pero en 1821 se trasladó a España. A su regreso ejerció cargos de diputado, jefe político y jefe de policía. Fue gobernador de la provincia entre 1865 y 1867 y llevó a cabo numerosas obras públicas.¹²⁰

A pesar de la inexistencia de imágenes de la totalidad del panteón, fotografías de la portada y datos históricos revelan que se trataba de una construcción de influencia clasicista. La simetría de la entrada que se desarrolla en tres cuerpos con el acceso central en forma de un arco de medio punto y las dos columnas de orden toscano a cada lado, son aspectos que anuncian una nueva tendencia estética en la ciudad. La

¹¹⁷ ANH/C, 3M2-22-86, *Libro de Cabildos*, 18 de abril 1822, fol. 36v

¹¹⁸ ANH/C, 3M2-27-86, *Libro de Cabildos*, 19 de octubre 1842, fol. 252 y 30 de enero 1843, fol. 271v

¹¹⁹ ANH/C, 3M2-31-86, *Libro de Cabildos*, 19 de marzo 1858, fol. 26v

¹²⁰ G. Arboleda, *Diccionario biográfico ecuatoriano*, p. 76 Se han consultado varias fuentes secundarias, pero lamentablemente no existe mayor información sobre este personaje que pudiera ayudar a esclarecer más datos sobre su obra.

decisión del constructor y las autoridades municipales por cambiar la puerta de entrada y verjas de madera, por elementos en hierro, que pensaron combinarían mejor con la portada,¹²¹ es otra muestra del interés que tenían por ajustarse a los ideales de la época.



Entrada al Panteón construido por Miguel Heredia, 1843- 1861, Archivo Fotográfico del Banco Central del Ecuador, Sucursal de Cuenca, AHF5052

No obstante, encontramos en los dos campanarios y el elemento central, una expresión más cercana a los ideales tradicionales. A pesar de que el neoclásico se afirmó más tarde en el Ecuador durante la presidencia de García Moreno, el contacto que el constructor de la obra tuvo con la arquitectura de España, le proporcionó una visión más amplia, lo que le permitió incluir elementos arquitectónicos de diversos referentes estilísticos, que se alejaban del austero modelo colonial de la localidad. Se trata por lo tanto de una obra que no imita un modelo o estilo específico, sino

¹²¹ANH/C, 3M2-31-86, *Libro de Cabildos*, 17 de mayo 1860, fol. 162

conforma un proceso mimético que une varias experiencias estéticas adquiridas fuera del entorno inmediato.

Otra obra importante del período fue la construcción o refacción de la Casa Municipal que inició en 1849. La obra que debió realizarse en 4 años y medio, se completó 15 años más tarde, alrededor de 1868.¹²² El constructor y posiblemente diseñador del inmueble fue Francisco Eugenio Tamariz¹²³ que nació en Sevilla en 1787, lugar donde cursó la academia militar. Tamariz había participado en la guerra de independencia contra el ejército de Napoleón y en 1808 en la Batalla de Bailén. Pasó a las Indias en 1815 para combatir los movimientos Independistas y llegó a Cuenca cinco años más tarde como parte de las fuerzas realistas, pero al año siguiente cayó prisionero y fue trasladado a Guayaquil. Por sugerencia del General Sucre solicitó la nacionalidad colombiana y se retiró del ejercicio de las armas. El año siguiente se casó con la cuencana Rosa García de Trelles y Vintimilla y como ciudadano, ejerció varios cargos: Fue nombrado Tesorero del Azuay por el General Simón Bolívar, fue diputado a los primeros congresos constitucionales y al Congreso Nacional en varias ocasiones, fue ministro de Hacienda en la presidencia de Vicente Rocafuerte. En Cuenca estuvo dedicado al comercio de ultramarinos y ejerció el cargo de Gobernador entre 1841 y 1843.¹²⁴ Fue además administrador de Aduanas de Guayaquil en la presidencia de Gabriel García Moreno. El interés que Tamariz tenía por las artes se manifestó en la protección que brindó como gobernador al escultor José Miguel Vélez y en el hecho de que él mismo practicaba la música y la pintura.¹²⁵ Participó también en otras obras públicas de la ciudad e intervino en el diseño del Panteón.

¹²² ANH/C, 3M2-32- 86, *Libro de Cabildos*, 4 de julio 1868, fol. 636v

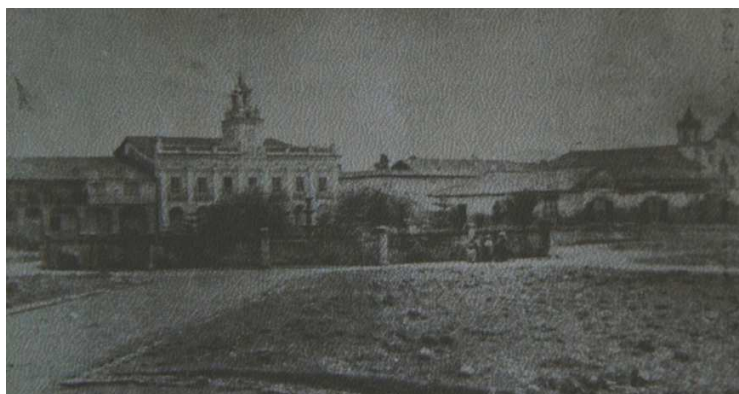
¹²³ Ibid., fol. 71-74

¹²⁴ L. F. Mora, *Monografía del Azuay*, p. 79

¹²⁵ A. Valdiviezo, *Los Arteaga, Carrasco, Pozo y Tamariz*, pp. 142- 148



Edificio de la Municipalidad. Quito. Fotografía de 1894. Publicado en: *El Ecuador en Chicago*, p. 116



Plaza Mayor y Casa Municipal construida por Francisco Eugenio Tamariz, 1849- 1868, (Fotografía de 1894). Publicado en *Cuenca Tradicional*, 1ª parte

El deseo de las autoridades locales era que la Casa Municipal tuviera el orden arquitectónico y la fachada como la de la capital de la República,¹²⁶ y que los materiales fueran de mayor durabilidad que lo acostumbrado; paredes de cal, ladrillo y piedra¹²⁷. En una época en que se forjaba, todavía escuálidamente, la imagen de una nación, es de especial importancia que el modelo específico que se buscaba imitar fuera precisamente el quiteño. La conexión de la capital con las demás regiones del país, era vital en la construcción de la nacionalidad como veremos más

¹²⁶ ANH/C, 3M2-24-86, *Libro de Cabildos*, 9 de abril 1849, fol. 66v

¹²⁷ ANH/C, 3M2-30-86, *Libro de Cabildos*, 21 de febrero 1853, fol. 21

adelante. Sin embargo, fotografías de la época revelan que hubo marcadas diferencias entre las dos casas. Encontramos algunos rasgos generales en común como la solución en dos plantas, el soportal que corría a lo largo de toda la fachada, y el balaustre. No obstante el soportal que aquí tenía arcos de medio punto, en Quito estaba resuelto en arcos peraltados al igual que las ventanas. La diferencia más notoria se encontraba en la torre del inmueble de Cuenca, elemento que no existía en la Casa Municipal de la capital. Es importante que el autor de la obra en Cuenca contara con impulsos estéticos de otros espacios. Por su origen sevillano, había tenido contacto con las grandes obras arquitectónicas de esa región a más de que su carrera militar le había llevado por otros lugares en Europa y América, lo que indudablemente le proporcionó importantes referentes visuales y los conocimientos necesarios para no solo copiar un modelo, sino introducir el lenguaje neoclásico en la ciudad con elementos de raíces clásicos como la simétrica de la fachada de siete ritmos, acentuados por pilastras lisas en orden gigante y con un frontón triangular sobre cada ventana.

Otra obra importante de Tamariz en Cuenca fue la construcción de la nueva torre de la Iglesia Mayor, templo que funcionaba como catedral desde la creación del Obispado en 1779. A finales del siglo XVIII, el antiguo campanario de adobe y madera se cayó y a inicios del siglo XIX, el templo había llegado a tal punto de deterioro que era urgente iniciar una reconstrucción y levantar una torre de mejor diseño y construcción que armonizara con el nuevo aspecto que iba tomando la catedral. En 1867 el cabildo pagó cincuenta pesos a Francisco Eugenio Tamariz por el diseño de la torre y cuarenta y cinco pesos adelantados por la dirección de la obra. Se contrataron albañiles especializados en el norte del país para iniciar los trabajos en noviembre del mismo año. En mayo de 1868 se subieron las campanas a la nueva torre.¹²⁸

¹²⁸ J. Chacón Zhapán, *Historia arquitectónica de la Catedral Vieja de Cuenca*, pp. 1-18



La Plaza Mayor y la Catedral Vieja con la nueva torre construida por Francisco Eugenio Tamariz, 1867. Archivo Fotográfico del Banco Central del Ecuador, Sucursal de Cuenca, AHF5494

Con esta obra Tamariz reveló una vez más su gusto por el estilo neoclásico con una torre que se divide en tres cuerpos sobrepuestos de sencillos elementos que, no obstante, se diferencian claramente del antiguo modelo colonial. Con columnas dobles adosadas de orden jónico, un pequeño balaustre, ventanas en forma de arcos, pilastras, una verja de hierro forjado y óculos, Tamariz creó una composición estilizada. La torre remata en una cupulilla de cuatro flancos recubierta de azulejos verdes esmaltados sobre la cual está emplazada la cruz. Al igual que la Casa Municipal, no se trata de una construcción ostentosa, sino más bien de elementos clasicistas adaptados a una arquitectura realizada con limitados recursos económicos.

Desde que se creó la Diócesis de Cuenca en el siglo XVIII se hicieron esfuerzos para la fundación de un Seminario¹²⁹ conforme a lo dispuesto por el Concilio de Trento y el Tercer Concilio Limense que habían decretado la creación de estas instituciones

¹²⁹ ACE/C, Carpeta Doc. 015 gob., El documento indica que en Quito 15 de septiembre de 1791 se estableció una junta que analizó el restablecimiento del Seminario en Quito y la fundación de otro en el Obispado de Cuenca.

para la educación de la juventud y promoción de la vocación para el sacerdocio. Hasta lograr ese objetivo, todos los que deseaban estudiar para ser sacerdotes tenían que acudir al Seminario San Luis en Quito. En 1802 se abrieron las cátedras de Gramática y Latinidad que funcionaron en las edificaciones que habían pertenecido a los expatriados jesuitas al un costado de la plaza mayor. Luego de un período de inactividad, se volvieron a dictar clases en 1807 y en 1813 el Seminario se reorganizó, pero su fundación definitiva se dio en 1816. Se clausuró una vez más en 1820 por ser el lugar de albergue de tropas, pero con la llegada de Bolívar en 1822, volvió a funcionar.¹³⁰ El establecimiento funcionó por aproximadamente 100 años en el centro de la ciudad antes de ser trasladado a Monay. Según Remigio Crespo Toral en su artículo “Cuenca a la Vista” publicado en la *Monografía del Azuay* en 1926, la nueva fachada del Seminario fue edificado alrededor de 1867 por el arquitecto quiteño Mera y el arquitecto francés Grevillers.¹³¹ Los dos residían en la capital, el último como parte del cuerpo diplomático francés en el país.¹³²

El edificio se destaca por las torres que rematan la fachada; dos laterales y una central con una solución algo diferente para realzarla de las otras dos. Se conectan por dos balaustradas de piezas cerámicas. En el segundo nivel las ventanas, de arco rebajado y adinteladas, siguen el ritmo de la arquería de medio punto, apoyada sobre pilastras, en el primer nivel. Este tipo de arcadas abiertas, fueron algunos de los elementos de inspiración italiana que los urbanistas franceses más célebres de la era napoleónica, Charles Percier (1764- 1838) y Pierre- Francois- Leonard Fontaine (1762- 1853) introdujeron en su obra más destacada; Rue de Rivoli, que iniciaron en 1802 y en cuyos edificios utilizaron estos elementos que posteriormente fueron copiados en muchos lugares. Es interesante que Percier y Fontaine además

¹³⁰ M. Díaz Cueva, “Fray Vicente Solano y su interacción con la Iglesia”, pp. 142- 145

¹³¹ R. Crespo Toral, “Cuenca a la vista” en L. F. Mora, *Monografía del Azuay*, p. 90 Lamentablemente no ha sido posible ubicar documentación primaria sobre el hecho. Se revisaron las actas del Cabildo Eclesiástico de esos años (Archivo de la Curia) así como los libros notariales correspondientes a las notarías 2ª, 3ª, y 4ª, de las décadas de 60 y 70 del siglo XIX (Archivo Casa de la Cultura), sin resultado. Tampoco la tesis de M. Peña y R. Abad titulada *Readecuación a uso actual del Seminario de Monay*, menciona el tema a pesar de hacer un recorrido histórico por la vida de esa institución.

¹³² VV. AA., *Guía de arquitectura: Cuenca, Ecuador*, p. 90 No ha sido posible conseguir más información sobre los dos arquitectos. En la Guía arquitectónica de Quito, no hay ninguna obra atribuida a estos autores.

difundieran sus propuestas en varias publicaciones, lo que les permitió influenciar en obras dentro y fuera de su propio país.¹³³ A pesar de que no se tiene mayor información sobre los arquitectos del Seminario en Cuenca, es posible que hubieran tenido acceso a esa información, inclusive que al menos uno de ellos conociera Rue de Rivoli personalmente.



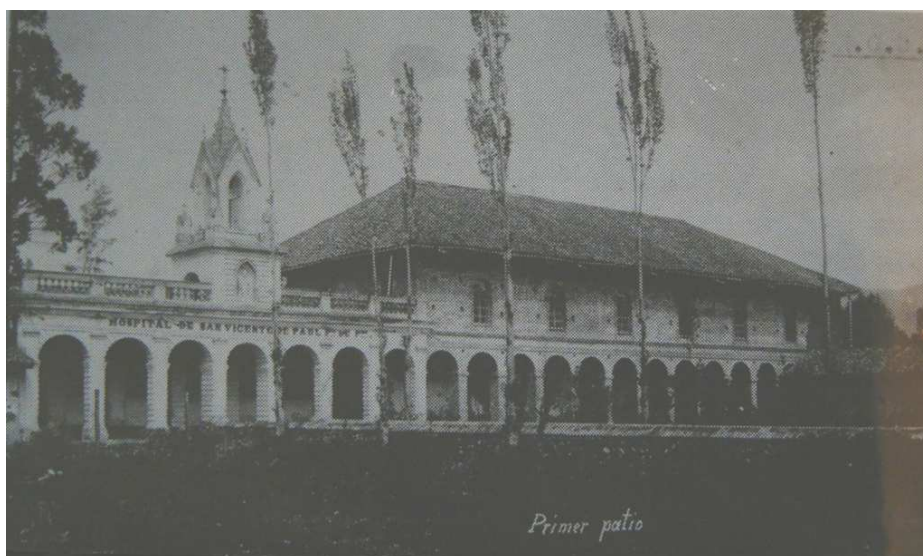
El Seminario con la nueva fachada que posiblemente fue construida por Mera y Grevillers, aprox. 1867. Publicada en *Guía Comercial Agrícola e Industrial de la República*, p.98



Charles Percier y Pierre- François- Léonard Fontaine , Rue de Rivoli, París, iniciada en 1802. Fotografía publicada en : R. Toman, *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750- 1848*, p. 82

¹³³ R. Toman (Edit.), *Neoclasicismo y Romanticismo: Arquitectura, Escultura, Pintura Dibujo, 1750- 1848*, p. 87

El antiguo hospital estaba situado en el centro de la ciudad a solo media cuadra de la plaza mayor, situación insostenible bajo los nuevos criterios de salubridad. Se propuso por lo tanto construir una nueva edificación al otro lado del río Matadero¹³⁴ en acuerdo con los criterios de urbanismo esbozados ya en el siglo XVIII de trasladar hospitales y cementerios a la periferia, pero que se acentuaron en el siglo XIX a causa de las epidemias.¹³⁵ Se pidió a Juan de la Cruz Piedra y Martín Chica que elaboraran un diseño para ello.¹³⁶ La obra inició 15 años más tarde y fue contratado para su ejecución el señor Rafael Torres quien se comprometió terminar el trabajo en cuatro años, siguiendo los planos que le fueron entregados.¹³⁷ No obstante, debido a una serie de dificultades, atrasos y prorrogas el señor Torres no logró concluir el hospital que pasó a manos de la Conferencia San Vicente de Paul, organismo que en 1871 manifestó ante el Gobierno que la obra se hallaba casi terminada.¹³⁸



El Hospital
construido por
Rafael Torres,
1862- 1871, primer
patio. Archivo
fotográfico Dr.
Miguel Díaz Cueva

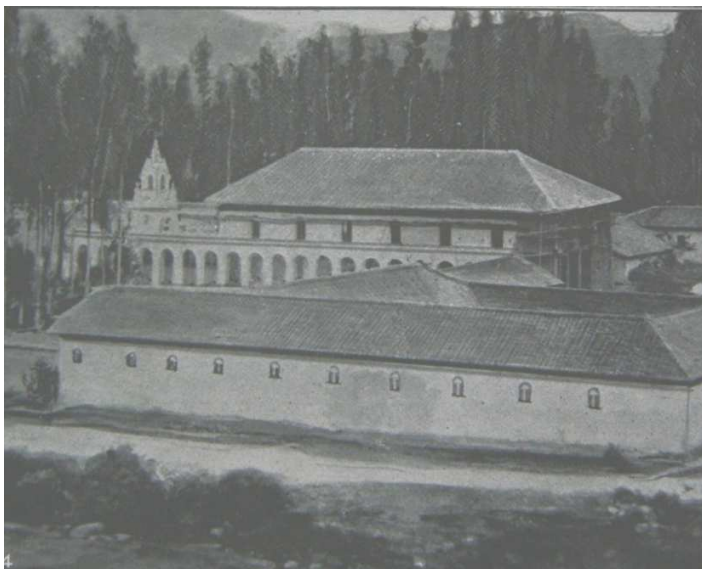
¹³⁴ ANH/C, 3M2-27-86, *Libro de Cabildos*, 8 de febrero 1847, fol. 469

¹³⁵ R. Gutierrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, p. 458

¹³⁶ *Ibid.*, 15 de marzo de 1847, fol. 473

¹³⁷ P. Muñoz y otros, *Proyecto de restauración y adecuación a nuevo uso del "Hospital San Vicente de Paul de Cuenca"*, pp. 38, 39

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 46-48



El Hospital. Fotografía de 1894.
Publicada en *El Ecuador en Chicago*, p.
63

El constructor del hospital, Rafael Torres, nació en Cuenca en 1828, hijo del general Ignacio Torres que mantenía una estrecha amistad con el General Juan José Flores, de manera que cuando Ignacio Torres murió en 1840, Flores apoyó a Rafael para que continuara sus estudios en Quito con el objetivo de que siguiera una carrera militar. A los 15 años de edad, se vio obligado a retornar a Cuenca por petición de su madre para hacerse cargo de los negocios de la familia, entre ellos las haciendas San Javier y San Pedro en Yunguilla¹³⁹ Su lealtad al General Flores se mostró cuando intervino en uno de los movimientos revolucionarios que apoyaban al General en exilio y luego con la expedición floreana. Torres fue Gobernador del Azuay cerca de un año entre 1876 y 1877.¹⁴⁰ No se conoce dónde obtuvo conocimientos sobre la construcción, pero su estancia en la capital seguramente le dio nuevas experiencias y conocimientos estéticos en cuanto a lo arquitectónico, lo que posteriormente le sirvió para poder cambiar y mejorar los planos e influir en el resultado final de la obra.

¹³⁹ La hacienda de San Pedro era una de las más importantes del cantón Girón con más de 800 hectáreas. Producía frutas, cereales y ganado y era afamada por la calidad de su cría caballar. L. F. Mora, *Monografía del Azuay*, p.132

¹⁴⁰ L. F. Mora, *Monografía del Azuay*, p.79

Es desconocido quien fue el autor del diseño definitivo del Hospital, pero las especificaciones del contrato de 1862 no variarían mayormente de la idea inicial; una construcción de materiales tradicionales y la característica distribución de los espacios alrededor de patios.¹⁴¹ El edificio muestra una composición de dos cuerpos con un soportal de arquería de medio punto que corre a lo largo de toda la fachada. El primer cuerpo es de dos pisos con la cubierta tradicional de teja. A lado esta la capilla, de una sola planta con una torre sencilla de dos niveles con cuatro ventanas elaboradas como arcos de medio punto y pequeños pináculos en cada esquina. La cubierta de la torre termina en forma de cono y a cada lado hay un pequeño balaustre o terraza. No hay un tercer cuerpo al otro lado de la capilla que proporcionaría simetría al edificio. Al ser desconocido el autor del diseño arquitectónico es difícil saber cuáles fueron los modelos del mismo, pero la tipología sencilla es muestra de tradiciones heredadas de la colonia con raíces en la arquitectura tradicional española. El resultado arquitectónico estaría además muy ligado a la función que este tipo de edificios de salud habían tenido desde tiempos atrás. Los hospitales todavía eran concebidos como lugares de reclusión para infecto- contagiosos e inútiles y como tales eran conventuales en su ideología y marginales en su ubicación geográfica. Tenían que estar alejados debido al sector social a que atendían; indígenas y pobres, pacientes que por las condiciones de pobreza, desnutrición y falta de higiene presentaban enfermedades vergonzantes y contagiosas.¹⁴²

Los ejemplos arquitectónicos anteriores son de edificios públicos, pero es también necesario analizar casos de vivienda. El sector conocido como El Vado, era un barrio periférico de habitantes de clase media, según lo que revelan los precios relativamente bajos de las residencias del lugar.¹⁴³ En 1846 una señora nombrada

¹⁴¹ Sin embargo es interesante que imágenes posteriores del edificio, muestren una fachada asimétrica mientras que en la propuesta de Juan de la Cruz Piedra los elementos se distribuían con un estricto sentido de simetría. El cambio posiblemente se debía a factores económicos.

¹⁴² C. Hermida Bustos y M. E. Castelo, "Los hospitales de Quito; Caracterización histórico geográfica", pp. 388, 389

¹⁴³ M. Tómmerbakk, *Estudio histórico de cinco inmuebles de propiedad municipal en el sector de la Cruz...*, inédito.

Rosa Mejía y su esposo adquirieron una pequeña casa de una planta situada en la esquina de la plazoleta de El Vado,¹⁴⁴ lugar donde Mejía edificó una vivienda de dos plantas en algún momento entre 1846 y 1879.¹⁴⁵ La propiedad pasó por varios dueños hasta que en la década del cuarenta del siglo pasado fue adquirida por la familia Donoso y renovada. La cantidad de ventanas y puertas ventanas se aumentaron a más de que se pusieron balcones decorativos en hierro forjado en el segundo nivel acercando la casa a los ideales estéticos de principios del siglo XX.¹⁴⁶ Como en la mayoría de viviendas coloniales y decimonónicas, no se conoce el autor de la obra, que solía ser algún maestro constructor que había adquirido sus conocimientos por medio del trabajo práctico bajo la dirección de un maestro. Estos constructores sabían como levantar edificios sencillos con materiales tradicionales que seguían una distribución de espacios acostumbrada por generaciones, adaptándose no obstante, a las exigencias y posibilidades del propietario así como a las limitaciones del terreno.



Casa de Rosa Mejía,
construida entre 1846 y
1879. Archivo fotográfico
Dr. Miguel Díaz Cueva

¹⁴⁴ ANH/C, Not. 3ª, Libro 569, 23 de julio 1846, fol. 482

¹⁴⁵ ANH/C, Not. 1ª, Libro 9 t. 1, 17 de dic. 1883, fol. 372 v. y ANH/C, Not. 1ª, Libro 7 t. 1, 6 de oct. 1879, fol. 257v.

¹⁴⁶ M. Tómmerbakk, *Estudio histórico de cinco inmuebles de propiedad municipal en el sector de la Cruz...*, inédito.

Debido a las adecuaciones que se hicieron del inmueble es necesario acudir a fotografías anteriores a los cambios para conocer la fachada de la casa construida por Mejía a mediados del siglo XIX. Se trataba de una edificación esquinera sencilla de dos niveles y tejado tradicional con alero de canecillo de madera. En la esquina había una entrada en la planta baja y en el segundo nivel una puerta ventana con un balcón de madera. El mismo esquema se repetía dos veces más en la pared que daba hacia la calle Condamine y el río. Todos los accesos y ventanas eran adintelados y la fachada no poseía elementos decorativos fuera de los tres balcones. En este tipo de arquitectura vernácula es claro que el referente más próximo era la sencilla arquitectura doméstica colonial. Aunque de mayores dimensiones que muchas de las viviendas coloniales de los barrios periféricos, el tipo arquitectónico con ausencia de ornamentación, corresponde a la tradición heredada desde la colonia cuando las casas en su gran mayoría carecían de elementos decorativos salvo algunos casos de viviendas señoriales que podrían introducir portales de piedra, pintura mural y otras decoraciones.¹⁴⁷

La tradición arquitectónica colonial tenía raíces diversas. El arqueólogo Ross Jamieson destaca la importancia de los maestros constructores en la transferencia de características arquitectónicas desde España, siendo ellos los que escogían lo que consideraban lo mejor de los estilos de diversas regiones del país colonizador. Seguramente los inmigrantes que llegaban del viejo continente trajeron consigo preferencias por características arquitectónicas de su lugar de origen, lo que a su vez marcaría el proceso arquitectónico local. Para que fuera posible observar con detalle esas influencias, sería necesario conocer el lugar específico del que provinieron, pero ello no se ha logrado a cabalidad. Aunque se ha sostenido que los fundadores de la ciudad llegaron de Extremadura, a lo largo del período colonial los nuevos habitantes provenientes del viejo continente representaban a una gran variedad de lugares diferentes.¹⁴⁸ Por otro lado es interesante recordar que las guías profesionales para el diseño arquitectónico, como el tratado de Vignola del siglo XVI,

¹⁴⁷ A. Kennedy, "Apuntes sobre arquitectura en barro y cerámica en la colonia", p. 47

¹⁴⁸ R. W. Jamieson, *De Tomebamba a Cuenca: Arquitectura y arqueología colonial*, p. 89, 91-92

que se utilizaban mayormente para inspirar los trabajos en edificios públicos durante la colonia, también tuvieron influencia en la arquitectura doméstica colonial.¹⁴⁹

En el caso de viviendas más cercanas al núcleo urbano, y por lo tanto tradicionalmente pertenecientes a estratos sociales más altos que las del barrio de El Vado, la continuación del modelo colonial era igualmente evidente. Es interesante mencionar la Casa Azul, construida alrededor de 1830 y el actual Hostal Colonial de aproximadamente 1840¹⁵⁰ como ejemplos de este tipo de arquitectura a pesar de la escasa información que existe sobre estos inmuebles.



La Casa Azul, aprox. 1830.
Foto: M. Tómmerbakk

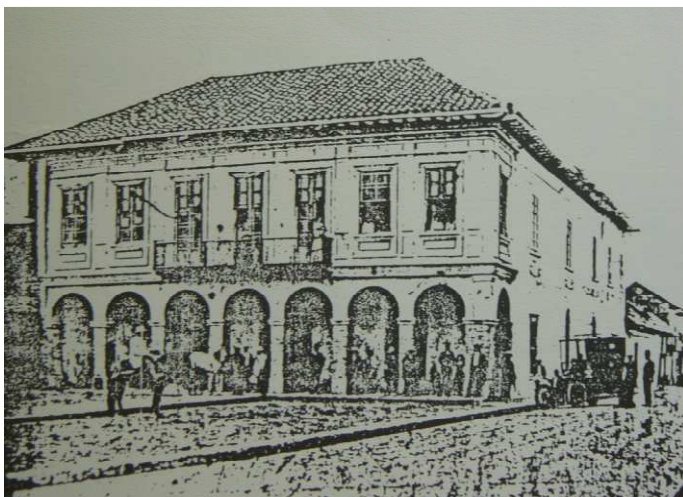
En ambos casos se trata de edificaciones sencillas de dos niveles con puertas y puertas-ventanas adinteladas que siguen el mismo ritmo de manera que se logra simetría y equilibrio. Son pocos los elementos decorativos salvo los balcones en el segundo nivel. La diferencia entre las dos fachadas se encuentra principalmente en que la Casa Azul es más baja mientras que la edificación que alberga el Hostal

¹⁴⁹ Ibid., p. 89

¹⁵⁰ VV. AA., *Guía de arquitectura: Cuenca, Ecuador*, pp. 129, 130

Colonial tiene elementos decorativos sobrepuestos a los lisos muros de adobe en forma de pilastras y una marcada cornisa, lo que indica una cierta evolución hacia las tendencias estilísticas que se impondrían años más tarde. Al igual que en el ejemplo anterior los constructores son desconocidos, probablemente maestros que levantaban las viviendas de acuerdo a las necesidades de la familia propietaria y el modelo aprendido.

Otro ejemplo de vivienda es el inmueble ubicado al costado de la Plazoleta de las Monjas, residencia de una familia perteneciente a la clase dominante de la ciudad. En 1840 el terreno fue adquirido por Doña Gertrudis Morales y alrededor de 1875 su hijo Luis Antonio Andrade empezó a construir la casa que estaba por concluirse cuando murió en 1897. En un primer momento la vivienda era de una planta con portales adintelados y ventanas pequeñas, pero luego se levantó la segunda planta y la fachada fue remodelada adaptándola a los nuevos gustos europeizantes. Con la muerte de Andrade la propiedad pasó a manos de su hija Leticia y su yerno Federico Malo quienes terminaron la construcción.¹⁵¹



Casa de Luis Antonio Andrade, 1875-1897 Publicado en *Trama*, No. 45, p. 37

Según Alexandra Kennedy, el mismo propietario y agricultor Luis Antonio Andrade,

¹⁵¹ A. Kennedy, "Continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX", pp. 41-44

sería la persona que planificó la casa, posiblemente con la ayuda de uno de los ingenieros o constructores anónimos de los que no se tiene mayor información.¹⁵²

Federico Malo, quien terminó la construcción, nació en 1859 y viajó a Europa a temprana edad permaneciendo allí por más de 15 años. En 1916 se trasladó a la Casa de Loza, una nueva vivienda de características peculiares y eclécticas con cierta influencia Art Nouveau que edificó en la calle Bolívar.

La casa construida por Andrade y Malo es interesante como un ejemplo de transición entre dos épocas y dos estilos. La influencia colonial encontramos en la primera fachada de una sola planta levantada bajo conceptos y preferencias estéticas y funcionales del primer propietario, mientras que la segunda fachada ya muestra una nueva dirección de estética “europeizada”. Reconocemos los arcos de medio punto apoyadas sobre pilastras del Colegio Seminario construido años antes y se percibe una similitud con aquel edificio en las ventanas enmarcadas por finas molduras de mayor tamaño que las coloniales. No obstante, la casa de Andrade mantiene el techo tradicional, a diferencia del tejado escondido detrás de balaustres del Seminario. Hay por lo tanto una incipiente influencia indirecta de los nuevos modelos estilísticos europeos que el autor de la obra no habría conocido personalmente. A pesar de que el segundo propietario Federico Malo había tenido la posibilidad de asimilar los modelos europeos de manera personal, sus ideales estéticos se plasmaron mayormente en su segunda vivienda como veremos más adelante.

Síntesis comentada

En el primer período de la arquitectura republicana en Cuenca, hay dos tendencias principales; por un lado encontramos edificaciones que siguen un modelo tradicional, herencia de la colonia, y por otro lado obras con una incipiente influencia del modelo neoclásico. Esta situación ha sido debidamente analizada por Ramón Gutiérrez quien manifiesta que la actitud de negación del pasado e imitación de nuevos modelos inicialmente solo alcanzó a las élites dirigentes mientras que los sectores populares seguían el modelo arquitectónico tradicional. Según Gutiérrez “ello se debía

¹⁵² Ibid., p. 41

esencialmente a que esta arquitectura respondía a las necesidades fundamentales de la vida y a las posibilidades tecnológicas que no habían variado sustancialmente...”¹⁵³ Agrega que en el caso del Ecuador la inestabilidad de la situación política y el sectarismo regionalista no permitió el surgimiento de un ambiente propicio para el desarrollo de nuevas propuestas arquitectónicas.¹⁵⁴ Los ejemplos de arquitectura de influencia neoclásica en este primer período serían por lo tanto el resultado de la introducción que habían hecho los españoles del estilo en el siglo XVIII, mientras que la influencia de propuestas italianas y francesas se manifestaron posteriormente como veremos en el capítulo 3. La casa esquinera de El Vado, como ejemplo de residencia de sectores populares, así como la Casa Azul y el Hostal Colonial pertenecientes a familias de estratos más altos, corresponden a lo planteado por Alfonso Ortiz y Alexandra Kennedy que indican que el continuismo colonial se manifestaba mayormente en la vivienda¹⁵⁵.

Las fachadas de influencia neoclásica localizamos mayormente en edificios públicos con los que se pretendía dar mayor adorno a la ciudad, pero también en viviendas de la clase dominante. En ambos casos intervenían en el diseño y construcción de las obras, personas que en términos de Pierre Bourdieu eran poseedoras de un significativo capital económico, cultural y escolar. No es difícil entender que el criterio de Francisco Eugenio Tamariz fue importante, no solo en las obras que ejecutó personalmente, sino también en otras como el Panteón y el puente de Todos Santos¹⁵⁶. En una ciudad donde recién se había fundado la universidad, que además funcionó de manera autónoma por poco tiempo, el acceso a la educación era difícil y privilegio de pocos. Con escasez de profesionales en todos los campos, la admiración de aquellos que lo poseían era grande y contribuía a aumentar su capital

¹⁵³ R. Gutierrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, p. 366

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 377

¹⁵⁵ Según A. Ortiz y A. Kennedy, “Continuismo colonial y cosmopolitismo en la arquitectura y el arte decimonónico ecuatoriano”, en: *Nueva historia del Ecuador*, p. 121 No existe mayor información sobre las viviendas de las clases populares a inicios de la vida republicana. Seguramente debido a que el crecimiento económico que vivió la ciudad a finales del siglo XIX, permitió a varios sectores adaptar sus casas a las nuevas tendencias estéticas o sustituirlas. Por otro lado no se han hecho estudios sobre las casas más sencillas habiéndose dado preferencia a la arquitectura de influencia neoclásica.

¹⁵⁶ M. Abad y M. Tómmerbakk, “Cuenca”, pp. 162, 163

simbólico, tema que se profundizará en el siguiente capítulo al estudiar la arquitectura de mayor influencia neoclásica en Cuenca.

En el caso de Miguel Heredia y Rafael Torres, no poseían título universitario, pero ambos habrían accedido a algún tipo de educación en España y Quito respectivamente. Estos datos son particularmente interesantes en el contexto político y social del período. El momento en que Heredia salió para España (1821) era muy temprano en el proceso independista para que la vinculación a la Madre Patria y su reconocimiento como centro imperial se hubiera evaporado del todo. En cambio en 1840 cuando Rafael Torres se trasladó a la capital para estudiar, se estaba iniciando la segunda década de la difícil tarea de hacer que el Ecuador funcionara y se mantuviera como una unidad. En estos años anteriores a la fundación de lo que sería la Universidad de Cuenca (y la de Guayaquil), todos los ciudadanos que deseaban realizar estudios a nivel universitario tuvieron que acudir a Quito. En su trabajo sobre el nacionalismo, Benedict Anderson analiza precisamente la importancia de la educación superior centralizada en la formación de una identidad nacional.¹⁵⁷ Las experiencias y los conocimientos compartidos por todos los profesionales que obtuvieron sus títulos en el Ecuador, proporcionaban a las clases dominantes de todas las regiones del país de un imaginario colectivo que, a pesar de los intereses particulares y el arraigado regionalismo, aportó al fortalecimiento de las ideas de patria y unidad nacional. En este ambiente la imitación del modelo quiteño para la nueva Casa Municipal de Cuenca, se puede entender como el reconocimiento de Quito como el nivel más alto en la geografía de la nueva jerarquía nacional que ya no culminaba en Madrid. También los autores de la nueva fachada del Seminario; Mera y Grevillers, revelan una vinculación con la capital, pero la presencia del arquitecto francés es además interesante como un anuncio de la destacada posición que tendría en el período siguiente precisamente el modelo francés.

Desde la colonia, las personas que dominaban las letras, tenían una posición destacada en el sistema jerarquizado que manejaba la monarquía para lograr la

¹⁵⁷ B. Anderson, *Comunidades Imaginadas*, pp. 171- 173

concentración del poder. Este grupo, que por Ángel Rama ha sido analizado como la *ciudad letrada*, se encontraba en el centro de toda ciudad y conformaba “... el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes: una pléyade de religiosos, administradores, educadores, profesionales, escritores y múltiples servidores intelectuales, todos esos que manejaban la pluma [y] estaban estrechamente asociados a las funciones del poder”.¹⁵⁸ Las exigencias de un gran aparato administrativo para mejorar el control y la evangelización de la población indígena, fueron factores que fortalecieron enormemente la *ciudad letrada*, cuya posición no se evaneció con la Independencia.¹⁵⁹ En una ciudad aislada como Cuenca, las familias que tradicionalmente habían conformado el grupo de los letrados, se mantenían en los puestos administrativos y políticos de poder en la incipiente república. Poseedores del capital cultural y escolar pudieron más fácilmente crear un capital económico importante que a su vez les permitía fortalecer aún más su posición cultural a lo largo de las generaciones. Los constructores y propietarios que buscaron imitar nuevos modelos estéticos europeos, eran por lo tanto representantes de una clase dominante cuyo poder se mantenía desde la colonia y que precisamente por su posición social tenía mayor conocimiento del mundo exterior.

Tanto el modelo colonial como las nuevas tendencias estéticas tenían su origen en modelos europeos, pero en ningún caso se trataba de una copia de los mismos, sino que se modificaron en composiciones adaptadas a las condiciones y limitaciones del contexto local, que en términos de Ricoeur sería la concreción de *mímesis I*. Al introducir nuevos modelos estéticos, hasta entonces ajenos al contexto local, el caudal cultural o la pre- comprensión común al usuario y el creador de la obra, estaría limitado a la *ciudad letrada*. Se crearía por lo tanto una brecha estética entre las clases dominantes y los sectores populares que no tuvieron los recursos intelectuales y económicos para aplicar la nueva tendencia en sus propias construcciones; en el contexto de la inestabilidad política, la falta de educación y la precaria situación económica basada en modelos antiguos de producción agrícola,

¹⁵⁸ A. Ramos, “La ciudad letrada”, p. 581

¹⁵⁹ Ibid., p. 583

sumado a ideología racista en el que se basaba el poder, grandes sectores de la población estaban excluidos de los procesos culturales que estaban emergiendo. Sin embargo, la distancia entre las expresiones estéticas de los sectores de élite y las clases inferiores no implicó que el proceso del diseño arquitectónico, *mímesis II*, se alejara completamente de lo conocido, ya que el trabajo de imaginación siempre va ligado a paradigmas de la tradición, pero los nuevos gustos estilísticos crearon un nuevo *mood* más liviano, alegre y elegante que el sobrio modelo de fachada colonial que se había empleado anteriormente.

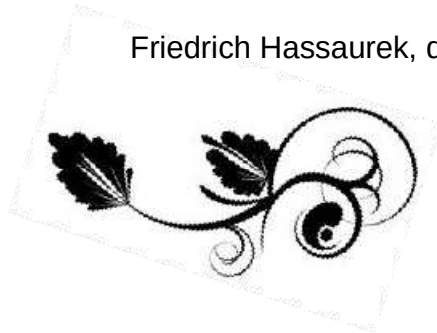
El cambio de espíritu o sentimiento anunciaba una sociedad en cambio y tuvo repercusiones para todo el proceso mimético desde el caudal cultural, del cual partirían los futuros creadores, como veremos más adelante, pasando por la concreción de las obras que cada vez en mayor número se elaboraron bajo los conceptos de las nuevas corrientes, hasta el punto culminante del proceso en la relación obra- lector u obra- usuario, donde la obra llega a completarse en la parte del proceso que Ricoeur llama *mímesis III*. Esta última fase es interesante porque precisamente allí se concretarían las diferencias que se daban en las lecturas de los diversos grupos. Mientras que el usuario directo, que pertenecía a la misma *ciudad letrada* que el creador de la obra, podía acercarse a ella apoyado en su capital educativo y cultural que le proporcionaría de una base intelectual importante, el lector popular que veía desde afuera las nuevas fachadas, cuya elegancia para él serían el reflejo de la riqueza y refinamiento de sus propietarios, no podría identificarse con ella de la misma manera. Esta distancia entre los dos grupos permitió al primer grupo distinguirse de los otros, tema que se tratará con profundidad en el siguiente capítulo.

Las clases altas suelen creer que París es la cuna exclusiva de la civilización.

París es la Meca, el Alpha y Omega de sus ambiciones de viaje.

Si sus niños deben ser educados en el extranjero, ha de ser en Francia. Si han conocido París, creen, o quieren creer que ya han visto todo lo que vale la pena ser visto en este mundo de los vivos.

Friedrich Hassaurek, diplomático norteamericano, 1867



4. La mimesis en la arquitectura edificada en Cuenca entre 1875 y 1935

Contexto económico, político, social y artístico- cultural

Desde mediados del siglo XIX se había iniciado en el Ecuador un desplazamiento de las fuentes económicas, de la sierra hacia la costa,¹⁶⁰ de manera que durante el período, Guayaquil surgía como el centro económico del país. Esto por el importante aumento en la producción, comercialización y precio del cacao que afianzó el poder de los hacendados cacaoteros, los señores de la banca y el comercio, en una región que además presentaba un importante crecimiento demográfico. El puerto y las aduanas en Guayaquil reforzaron el vínculo con Cuenca en una época en que también la región austral aumentó sus exportaciones, como veremos más adelante. Los lazos que unían los intereses económicos de las dos ciudades fueron decisivos en el apoyo que tuvo el Progresismo con la presidencia del cuencano Antonio Borrero. Sin embargo, al poco tiempo, la insurrección del General Ignacio de Veintimilla, impulsado por guayaquileños liberales, perfilaba una nueva división regional, ahora entre costa y sierra, lo que evidenciaba una vez más que la regionalización seguía siendo fuerte y un obstáculo para la estabilidad política del país con una clase dominante fraccionada que además "...carecía de vínculos nacionales con las masas explotadas".¹⁶¹ El intento por superar el arraigado regionalismo, otra vez con la propuesta del Progresismo, fue inútil ante la presión del liberalismo que representaba la creciente burguesía guayaquileña con el apoyo de amplios sectores populares que finalmente tomaron el poder en 1895.

A pesar de las constantes insurrecciones y rebeliones militares, la Revolución Liberal y la figura dominante de Eloy Alfaro dieron importantes pasos para la conformación del Estado Nacional en el Ecuador.¹⁶² Surgió el "Estado Laico" como resultado de la ruptura entre Iglesia y Estado, hecho que trajo grandes consecuencias para la educación y la libertad de culto. Por otro lado se impuso un programa de modernización que implicó una ampliación de la red de caminos y telégrafos, la

¹⁶⁰ R. Quintero y E. Silva, *Ecuador: una nación en ciernes*, p. 170

¹⁶¹ Ibid., pp. 172-177

¹⁶² E. Ayala Mora (Ed.) *Nueva historia del Ecuador, Época Republicana III*, p. 126

realización de mejoras urbanas y la construcción de varios edificios públicos. El mayor logro fue la construcción del Ferrocarril Trasandino que significó un vínculo importante entre la sierra y la costa, indispensable para la integración nacional.

El período también fue testigo de un incipiente desarrollo del capitalismo en el país, pero de maneras distintas en las diferentes regiones. Mientras que la economía regional en la sierra seguía girando alrededor de la hacienda precapitalista con una cierta modernización y tecnificación en algunos casos, la economía de la costa sur se articulaba cada vez más alrededor del comercio y la banca.¹⁶³ En 1911 aproximadamente la mitad del capital en giro total en la ciudad de Guayaquil estaba dedicado a las finanzas y al comercio de exportación, principalmente del cacao, y a la importación.¹⁶⁴ La vulnerabilidad del desarrollo capitalista, que dependía del mercado mundial, se manifestó al estallar la Primera Guerra Mundial que implicó para el Ecuador la pérdida de los mercados europeos, alza en las tarifas de transporte y seguros que, a más del ajuste que se dio en los precios ante el aumento de la oferta del cacao en el mercado internacional, afectó profundamente al sector.¹⁶⁵ Con la revolución de 1925, se inició un período de cierta recuperación económica y se puso énfasis una vez más en la modernización del Estado y del sector monetario y bancario. Se formó el Banco Central, luego de la presencia de la Misión Kemmerer, que fortaleció los intereses norteamericanos en el país, pero con la depresión del capitalismo mundial de 1929 el Ecuador entró en una fuerte crisis que culminó en guerra civil.

Al igual que en el caso de Guayaquil, Cuenca vivió en aquel período una etapa de creciente vinculación al mercado internacional, primero a través de las exportaciones de cascarilla y luego con los sombreros de paja toquilla. Estos productos asentaron las bases de un importante excedente económico que afianzó el poder económico de algunas familias cuencanas ligadas a las casas exportadoras. La masificación del comercio del sombrero a inicios del siglo XX, fue decisivo para impulsar procesos de

¹⁶³ R. Quintero y E. Silva, *Ecuador: una nación en ciernes*, p. 256

¹⁶⁴ A. Guerrero citado en: R. Quintero y E. Silva, *Ecuador: una nación en ciernes*, p. 259

¹⁶⁵ R. Quintero y E. Silva, *Ecuador: una nación en ciernes*, p. 275

modernización como la instalación de la planta eléctrica y la central telefónica a más de las inversiones que se hicieron en la construcción. Los lazos mercantiles con el exterior y las mejoradas posibilidades económicas fomentaron además los viajes de cuencanos hacia los centros europeos, especialmente París, por negocios, turismo o estudios y permitió a las clases dominantes adquirir productos importados como muebles, ropa, cristalería, porcelana, pianos, etc. que a su vez afianzaron los gustos de las élites por estilos y modas extranjeras.

Es importante recordar que Cuenca, que se iba conformando como la tercera ciudad del país con 30 000 habitantes hacia 1914¹⁶⁶, seguía siendo aislada por la falta de conexión con el sistema ferroviario y los precarios caminos que conducían a otras regiones. Las exportaciones e importaciones dependían por lo tanto en gran medida de la fuerza humana ayudada por animales de carga, siendo imposible el paso de carrozas y otros vehículos hasta bien entrado el siglo XX.

Fue por lo tanto de vital importancia el fortalecimiento de la Universidad que permitió formar profesionales que se requerían para el desarrollo local. La Universidad logró en esos años la independencia del Colegio Nacional conformándose primero bajo el nombre de Universidad del Azuay y luego de Cuenca. A inicio del período, la educación superior seguía siendo privilegio de las clases dominantes,¹⁶⁷ pero en respuesta a los cambios económicos que se dieron al decaer la demanda de la cascarilla hacia 1885, se dieron importantes avances para diversificar el ámbito académico en un esfuerzo por suplir las nuevas necesidades de una sociedad en transformación. En este contexto surgió la creación de la Facultad de Ciencias en 1890 (que por suspenderse y reabrirse en varias ocasiones solo llegó a consolidarse en la segunda mitad del siglo XX) y la enseñanza de ingeniería civil con la ayuda de profesores extranjeros, se tomaron los primeros pasos para la creación de una Escuela de Artes anexa a la Universidad y se iniciaron las cátedras de química aplicada a la industria, botánica aplicada, zoología, litografía y grabado, se reabrió la

¹⁶⁶ E. Reginald, "Cuenca" en: *Compilación de crónicas y relatos 3ª parte*, p. 155

¹⁶⁷ M. C. Cárdenas y otros, *Historia de la Universidad de Cuenca 1867- 1997*, p. 92

de obstetricia y se iniciaron las clases de ortodoncia.¹⁶⁸ A pesar de la laicización de la Universidad, la institución seguía ligada al espíritu religioso, manifestado en actos católicos dentro de la institución.¹⁶⁹ Paulatinamente, ante los cambios sociales y el surgimiento de una clase media relacionada al manejo burocrático de la comercialización de los sombreros, la Universidad se iba abriendo hacia nuevos sectores sociales que encontraron en la educación universitaria un camino para el ascenso social.¹⁷⁰

Otro factor importante en la modernización de la ciudad fueron las revistas y periódicos que aparecieron con mayor frecuencia a nivel local en el último tercio del siglo XIX. La mayoría de éstos eran de carácter literario y solo llegaron a unas pocas ediciones. Fue por lo tanto de gran valor la Revista Científica y Literaria, editada por la Universidad, que dio continuidad a la difusión de temas de cultura y conocimientos desde 1890 hasta la actualidad. Desde la última década del siglo XIX y durante el siglo XX siguieron apareciendo varias revistas, la mayoría de temas literarios y artísticos.¹⁷¹ La fundación del periódico “El Mercurio” en 1924, fue de especial importancia por sus ediciones diarias sobre acontecimientos locales, nacionales e internacionales.¹⁷²

En un contexto de mayores estímulos exteriores y ampliadas posibilidades de expresión a nivel local por medio de la palabra impresa, se creó un ambiente propicio para la diversificación de los temas y géneros artísticos para lo cual fue de impulso decisivo la presencia del pintor español Tomás Povedano, como director de la Escuela de Pintura creada en 1893 y posteriormente con Joaquín Pinto al frente de la Escuela de Bellas Artes, inaugurada en 1903. El paisajismo que había tomado fuerza, especialmente en Quito, décadas antes, a nivel local se introdujo con la obra pictórica de Honorato Vázquez desde finales del siglo XIX. La asimilación del

¹⁶⁸ A pesar de los esfuerzos por diversificar los estudios ofertados por la Universidad, muchas de las profesiones ofrecidas fueron interrumpidas de manera que en 1924 hubieron en Cuenca 348 abogados, 86 médicos y 32 farmacéuticos ante solo 2 ingenieros y 4 dentistas. L. F. Mora, *Monografía del Azuay*, p. 117

¹⁶⁹ Ibid., pp. 80- 115

¹⁷⁰ Ibid., pp. 117, 118

¹⁷¹ A. Lloret Bastidas, *Crónicas de Cuenca: La Cultura*, pp. 119- 153

¹⁷² L. F. Mora, *Monografía del Azuay*, p. 113

neoclasicismo igualmente se materializó tarde en Cuenca, siendo uno de sus precursores Miguel Vélez, cuya obra se presenta como de transición entre el barroco y el neoclásico. El cambio de estilo, a pesar de haberse manifestado tímidamente en el período anterior, en estos años tomaría también fuerza en la obra arquitectónica.

Descripción y análisis de fachadas

El período comprendido entre 1875 y 1935 corresponde a una etapa de gran actividad constructiva en la ciudad. Como consecuencia del crecimiento económico y el mayor contacto con Europa y los EE. UU, se inició una inversión importante en la remodelación y construcción de edificios públicos y privados. En un tiempo en que la arquitectura religiosa, aparecía relegada por varias razones como la secularización de las sociedades, la gran cantidad de edificios religiosos existentes, el debilitamiento de la capacidad de vigencia y acción de la iglesia, la expropiación de bienes inmuebles a favor de otras instituciones y finalmente por la expulsión de algunas ordenes religiosas,¹⁷³ en Cuenca hubo un apogeo de esa tipología arquitectónica. Casi la totalidad de las iglesias del centro histórico de la ciudad, fueron construidas o fuertemente intervenidas en esos años.¹⁷⁴ La situación se debe comprender dentro del contexto político y religioso local, cuna del Progresismo, que buscaba dar una alternativa intermedia entre la secularización propuesta por los liberales y el conservadurismo extremo.

El ejemplo emblemático de la manifestación arquitectónica religiosa fue la construcción de la Catedral de Cuenca. Desde la creación del obispado de Cuenca en el siglo XVIII se había manifestado el deseo de levantar una catedral pero no fue hasta 1885 que se iniciaron las obras bajo el obispado de Miguel León quien ordenó la demolición de la antigua iglesia de la Compañía e inició las excavaciones para los cimientos. Se acordó con los padres redentoristas que el hermano Juan Bautista Stiehle realizaría el diseño y estuviera al frente de la ejecución de la obra. Luego de que los primeros planos fueron rechazados debido a sus medianas proporciones, la

¹⁷³ R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, p. 446

¹⁷⁴ L. Abad y M. Tømmerbakk, "Cuenca", p. 176

propuesta definitiva fue aprobada en 1888. Once años más tarde Stiehle falleció, pero los trabajos siguieron avanzando hasta 1903 cuando se suspendieron por falta de fondos. Desde 1908, se hicieron nuevos esfuerzos por adelantar la obra bajo la dirección del albañil mayor Pascual Lojano con donaciones y legados de los ciudadanos. Durante los 35 años del obispado de Daniel Hermida, se hicieron notables avances en la construcción y se instalaron hornos en el sitio para abastecer la gran demanda de ladrillos para la obra dirigida por diversos albañiles. En la década de los cuarenta, se elaboraron los elementos decorativos de la parte frontal y el diseño del rosetón. Desde 1950 comenzaron los trabajos de ornamentación de los arcos y bóvedas de la entrada así como las obras de decoración interior. La catedral se consagró en 1967 pero las obras continuaron hasta 1970 cuando se suspendió el aporte del impuesto a la sal.¹⁷⁵ Las cúpulas que estuvieron planificadas como remate de las torres laterales de la catedral nunca se pudieron realizar.



Juan Bautista Stiehle, La Catedral de la Inmaculada en construcción, Archivo fotográfico del Banco Central, Sucursal de Cuenca, AHF01188



La maqueta de cómo debería ser la Catedral Nueva de Cuenca. Archivo Fotográfico del Banco Central del Ecuador, Sucursal de Cuenca, AHF5044

¹⁷⁵ M. Cárdenas y otro, *Catedral de la Inmaculada*, pp. 92-118

El diseñador de la catedral, Juan Bautista Stiehle, nació en 1829 en Dächingen, Alemania como parte de una familia de agricultores y artesanos. En 1842 empezó su aprendizaje formal en ebanistería y luego en herrería, pero en vez de establecer su propio taller, decidió empezar el noviciado en Téterchen, Lorena en el convento de los hermanos redentoristas. Trabajó en la construcción de la iglesia de ese convento y el altar mayor del templo. Posteriormente participó en la construcción del convento de San Nicolás a más de otras construcciones de carácter religioso. Con motivo del Concilio Vaticano I, los obispos del Ecuador pidieron al Padre General de los redentoristas que les mandara misioneros, petición que fue patrocinada por el Presidente Gabriel García Moreno. Uno de los hermanos que salieron al Ecuador fue Stiehle que llegó a Cuenca en 1874 para hacerse cargo de la construcción de la nueva iglesia y el convento de su orden. Stiehle fue dibujante, ingeniero, escultor y pintor a más de arquitecto autodidacta. Su trabajo fue fructífero e intervino en varias obras como la iglesia de San Alfonso, el convento de los redentoristas, el monasterio del Carmen de San José, la iglesia de los Sagrados Corazones, la iglesia del Santo Cenáculo, el tramo norte del Seminario Diocesano, la escuela de los hermanos lasallanos, la escuela de las madres de la caridad, el orfanato, el hospital, el hospital de Gualaceo y la casa de la familia Ordoñez, a más de las intervenciones en casas particulares, planos para calles y acueductos y varios puentes. Una vez llegado al Ecuador, Stiehle no salió del país, pero le fueron encargados los planos para obras de su congregación en Colombia, Perú y Chile. Según el padre Augustinus Georgius Kaiser, la obra del hermano Juan fue admirable debido a que solo había cursado la primaria y nunca había tenido un arquitecto como maestro, ni leído un tratado de arquitectura.¹⁷⁶

La Nueva Catedral de Cuenca muestra claramente la admiración de Stiehle por los historicismos que tuvieron su auge en Europa en el siglo XIX. El contacto que el redentorista mantenía con Francia y Alemania, le permitía obtener impulsos de las tendencias europeas del momento. En una carta de su hermano Anton, Stiehle se

¹⁷⁶ F. Holzman y E. Baldas, *Hermano Juan B. Stiehle arquitecto y testigo de la fe: Su vida y sus obras en Europa y en Sudamérica*, pp.7-79

informó sobre la construcción de una fábrica de cemento en Ehingen y vio un dibujo de la recién terminada catedral de Ulm. Contestó a su hermano que esta información le era muy útil porque tenía a su cargo la construcción de la Catedral de Cuenca cuyos planos había tenido que elaborar sin el libro más básico de arquitectura, o un cuadernito informativo o alguien que le podría ayudar. Lo único que había tenido a su disposición era el libro de dibujo elaborado por el mismo. Es probable que éste fuera como una cartilla de apuntes, un registro visual de las edificaciones que había tenido la oportunidad de conocer en Alemania y Francia y que le habían causado impacto. En ese registro personal, Stiehle tendría por lo tanto trazados diversos elementos arquitectónicos de varios estilos. En la catedral que edificó en Cuenca, la estructura de la fachada en forma de H, los pináculos de remate y las arquivoltas de los accesos son testimonio de una tendencia neogótica. No obstante, si observamos obras como la iglesia de St- Paul de Nîmes en Francia (1838- 1850), que retoma elementos y formas románicas francesas, se observa cierta familiaridad con la catedral de Cuenca por los arcos de medio punto y la pesadez de la estructura.



Charles Auguste Questel , St Paul, Nîmes, 1838- 1850.
Fotografía publicada en: R. Toman, *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750-1848*, p. 102

La Iglesia de San Francisco es un ejemplo de los templos que se reconstruyeron o modificaron en aquellos años. Desde la fundación de la ciudad se había destinado un terreno para esa iglesia que solo abarcaba el espacio que hoy conforma la nave central. Con el crecimiento de la ciudad y las mejores posibilidades económicas de la orden franciscana, tanto el templo como el convento se fueron ampliando y remozando. Es posible que las naves laterales fueran realizadas a mediados del siglo XVIII, pero a inicios del siglo XIX el deterioro de la iglesia fue acelerado por falta de mantenimiento. En 1870 se suspendió la orden franciscana en Cuenca y la propiedad pasó a manos de la Curia Diocesana. A inicios del siglo XX el templo se convirtió en la iglesia parroquial de El Sagrario y en 1920, por encomienda del obispo Daniel Hermida, el párroco José Ignacio Peña Jaramillo inició la reconstrucción. Peña había tomado el hábito de los redentoristas en París, de manera que a su regreso pudo servir en varias parroquias del Azuay donde mostró su talento como constructor con los criterios artísticos adquiridos en Europa. Refaccionó las iglesias de Déleg, Sigsig y Gualaceo antes de venir a Cuenca. Ante su muerte, acontecida en Roma en 1925, la obra fue encargada a su hermano mayor Isaac de María Peña Jaramillo quien culminó el trabajo con la construcción de la torre que llegó a ser una de las más altas en Cuenca. Anteriormente Isaac había dirigido las obras de la Catedral Nueva, luego de la muerte de Stiehle y en 1910 estuvo al frente de remodelaciones en la Catedral Vieja.¹⁷⁷

La nueva fachada de la Iglesia de San Francisco creada por los hermanos Peña, es una composición de elementos arquitectónicos que permiten percibir la influencia neoclásica que reconocemos en las pilastras y columnas pareadas de orden corintio (que enmarcan el acceso central y los dos laterales), la balaustrada sólida continua que remata el primer nivel y esconde la cubierta tradicional de teja y el frontón escarzano en el centro sobre el cual se levanta la torre campanario entre dos hastiales en forma de S, recurso que fue tomado de la arquitectura renacentista. A cada lado de la torre, resuelta en dos niveles, hay una ventana en forma de un arco

¹⁷⁷ F. Ochoa, *Estudio histórico del complejo arquitectónico de San Francisco de la ciudad de Cuenca provincia del Azuay*, elaborado para el proyecto de los trabajos emergentes en el convento e iglesia de san Francisco en la ciudad de Cuenca provincia del Azuay, inédito.

geminado y sobre ellas óculos en los que se han insertado relojes que a su vez son testimonio de los nuevos tiempos en la ciudad. La torre remata con una cúpula que arranca detrás de cuatro frontones triangulares, otro elemento frecuente en la arquitectura neoclásica. No se trata de una copia de un modelo específico, sino de una nueva creación que une varios impulsos estéticos. Es importante recordar que los referentes parisinos de José Ignacio, se unieron a la experiencia de Isaac que había tenido la posibilidad de trabajar sobre los planos de estilo historicista de Stiehle. El resultado era adaptado a las circunstancias y posibilidades de la localidad, sin dejar de ser testimonio de la necesidad de proyectar una nueva, moderna y elegante imagen de la iglesia ante una sociedad que iba adquiriendo nuevos gustos y exigencias estéticas.



La Iglesia de San Francisco en construcción, 1921.
Archivo Fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva



José Ignacio Peña Jaramillo, Nueva fachada de la Iglesia de San Francisco, 1920. Archivo fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva

Con el auge económico que se vivió en Cuenca, se construyeron además edificaciones de tipología hasta entonces desconocida para el medio y que estaban destinadas a albergar instituciones nuevas que surgían a la vez que la sociedad se iba modernizando. En este grupo encontramos los hoteles que anunciaban un nuevo estilo de vida en una ciudad que entraba en mayor contacto con el mundo exterior. El Hotel Internacional, propiedad de Víctor Miguel Delgado, exportador de sombreros de paja toquilla, fue edificado entre 1927 y 1935 por los constructores Ángel y Luis Lupercio según un diseño atribuido al italiano Francisco Durini, uno de los arquitectos extranjeros que se habían establecido en Quito a inicios del siglo XX. En esa ciudad desarrolló una amplia obra arquitectónica que incluía el edificio del Banco Central y el Círculo Militar a más de una serie de viviendas particulares. Colaboró también en el diseño de la Basílica del Voto Nacional así como el Cementerio de San Diego.¹⁷⁸



Francisco Durini (atr), El Hotel Internacional, 1927- 1935.
Archivo Fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva.

¹⁷⁸ VV. AA., *Ciudad de Quito: Guía de arquitectura*, pp. 58, 135

El edificio esquinero resuelto como un solo cuerpo es muestra de un interesante manejo de elementos frecuentes en edificaciones neoclásicas. La mansarda con lucarnas, el almohadillado, pilastras corintias de orden gigante, frontones triangulares y uno escarzano dan, en combinación con una solución bicromática, un aspecto de sutileza y elegancia al edificio,¹⁷⁹ testimonio de la formación del arquitecto dentro de la escuela clásica italiana.

Otra propuesta de nueva tipología fue el Banco del Azuay. A diferencia de lo que sucedió en Guayaquil, donde habían surgido los primeros bancos como consecuencia de la elevación de la producción y comercialización del cacao durante los gobiernos de García Moreno,¹⁸⁰ la región del Austro y la ciudad de Cuenca, no contaban con una institución bancaria, hasta inicios del siglo XX, esto a pesar del crecimiento económico del siglo anterior, siendo imperante la necesidad de la formación de una entidad de tal naturaleza. Para ello se creó en 1912 una Junta Promotora, presidida por el Sr. Federico Malo,¹⁸¹ que al año siguiente logró la fundación del Banco.¹⁸² Los planos fueron elaborados por el arquitecto quiteño Luis Felipe Donoso Barba, uno de los pocos profesionales nacionales que tuvo una vasta labor arquitectónica en el país en las primeras décadas del siglo XX, cuando el ejercicio de esa profesión todavía estaba prácticamente monopolizado por arquitectos extranjeros. Donoso que se había formado en Europa, regresó al país alrededor de 1915¹⁸³ y ejecutó una valiosa obra arquitectónica en la capital así como en Azogues y Cuenca donde diseñó el Colegio Benigno Malo, edificado entre 1923 y 1950 a más de que se le atribuye la fachada de la edificación que actualmente alberga la Clínica Vega.¹⁸⁴

¹⁷⁹ P. Espinoza y M. I. Calle, *La cité cuencana*, pp. 72-73

¹⁸⁰ R. Quintero y E. Silva, *Ecuador una nación en ciernes*, pp. 164- 167

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 46

¹⁸² *Banco del Azuay en el XXV aniversario de su fundación, 1913-1938*, s/p

¹⁸³ VV. AA., *Ciudad de Quito: Guía de arquitectura* p. 158 vol. II, esta fuente manifiesta que Donoso Barba estudió y obtuvo su título en Bélgica, mientras que I. del Pino, en "Quito", p. 54 dice que fue uno de los arquitectos nacionales que se habían profesionalizado en Italia.

¹⁸⁴ *Guía de arquitectura: Cuenca, Ecuador*, p. 96



Luis Felipe Donoso Barba,
Banco del Azuay, 1922-
1926. Archivo Dr. Miguel
Díaz Cueva

En un folleto publicado con motivo del XXV aniversario de la institución se revela claramente que el local construido para albergar el banco debía reflejar la “...situación próspera de la Institución...” con un “... suntuoso edificio cuya fachada totalmente construida con los travertinos de Sayausi, se destaca airoosamente, constituyendo uno de los mejores adornos de la ciudad, tanto por su belleza arquitectónica como por lo rico de los materiales empleados en ella.” Las intenciones manifestadas en el texto referido eran recurrentes en la arquitectura bancaria en América Latina de formas academicistas que solían proyectar sobriedad, majestuosidad y falta de escala humana. Según Ramón Gutiérrez “decenas de edificios cubrieron las ciudades con su imagen de moles imponentes, con sus columnas de orden monumental, sus mármoles que aseguraban la fluidez económica, sus pesadas puertas y rejas que evidenciaban seguridad...”¹⁸⁵ A nivel local la aplicación del mármol en toda la fachada, fue uno de los recursos utilizados en las nuevas construcciones. Otros ejemplos encontramos en la Universidad, en el antiguo edificio del diario El Mercurio así como en algunas viviendas particulares. En

¹⁸⁵ R. Gutiérrez, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, p. 466

todos ellos el mármol era aplicado como una manera de fortalecer el lenguaje neoclásico y proporcionar una lectura de elegancia y prosperidad.

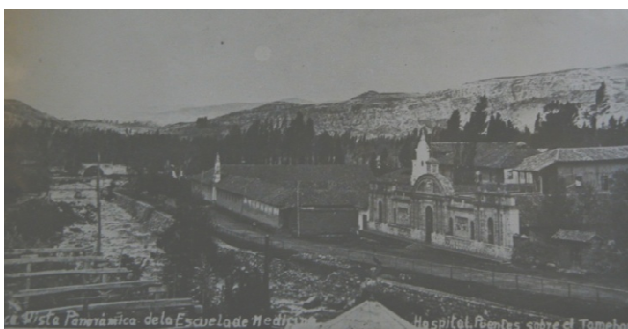
El Banco del Azuay es uno de los mejores ejemplos del estilo neoclásico en Cuenca, plasmado en un edificio esquinero de tres niveles resuelto en cinco cuerpos, con la característica diferenciación de la esquina como volumen circular que remata en una cúpula o domo a lo imperial. Los cuerpos laterales intermedios se han construido sobre un zócalo de piedra sobre el cual se destacan las puertas ventanas y sus dinteles decorativos. Los cuerpos de cierre tienen almohadillado en la planta baja y tres ventanas en cada planta. En el segundo nivel nacen dos pilastras de orden gigante que enmarcan las ventanas de éste y el tercer nivel. Finalmente encontramos los frontones escarzanos y el balaustre corrido que se unen a la cúpula central.¹⁸⁶ En conjunto toda la fachada da testimonio de la formación académica de su diseñador y la influencia europea de su gusto estético. Es importante recordar que desde la segunda mitad del siglo XIX varios artistas ecuatorianos habían sido becados a Italia donde la Academia de San Luca y la Academia Francesa de Roma, que permitían a sus alumnos estudiar de cerca los edificios clásicos, se convirtieron en lugar de reunión y debate para jóvenes arquitectos de todo el mundo, tomando un papel decisivo en el desarrollo y difusión del neoclásico.¹⁸⁷ A pesar de que existen divergencias sobre el lugar de estudios del arquitecto Donoso Barba, podemos deducir que su educación, ya fuera en Italia o en Bélgica, implicó una amplia experiencia con los modelos clásicos, de manera directa o por la transmisión de los ideales clásicos a través de los profesionales que regresaron de Roma para ejercer y enseñar arquitectura en diversos países.

El período entre 1875 y 1935, generó también importantes edificios educativos como la Universidad de Cuenca y el Colegio Benigno Malo, en ambos casos obras de una marcada influencia neoclásica y de dimensiones grandes para el contexto de entonces. De menor escala era la Escuela de Medicina cuya construcción se inició en 1913 con planos elaborados por el rector de la Universidad, Honorato Vázquez.

¹⁸⁶ P. Espinoza y M. I. Calle, *La cité cuencana*, p. 47

¹⁸⁷ R. Toman, *Neoclasicismo y romanticismo...*, p. 104

El edificio fue emplazado en el lugar donde anteriormente se encontraba el anfiteatro del hospital, zona que se consideraba alejada del centro urbano.¹⁸⁸ La ubicación al otro lado del río Tomebamba obedecía a la necesidad de disponer de un edificio cerca del hospital para así facilitar las prácticas de los estudiantes, pero al mismo tiempo reflejaba el espíritu progresista del autor quien previó la expansión de la ciudad hacia la zona del Ejido. Para agilizar la comunicación entre la Escuela de Medicina y el resto de la universidad, que estaba ubicada en las inmediaciones de la Plaza Central, se instaló un teléfono que comunicaba los dos edificios. La edificación concluyó en enero de 1916.¹⁸⁹



La Escuela de Medicina y el Hospital. Archivo Fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva.



Honorato Vázquez, Escuela de Medicina, 1913- 1916. Archivo Fotográfico del Banco Central del Ecuador, Sucursal de Cuenca, AHF02624

¹⁸⁸ En un informe del Dr. Vázquez de 1916, aclara que la enseñanza en el nuevo edificio es diaria "...siendo plausible el esmero de los señores Profesores y alumnos, no obstante la relativa distancia entre el centro de la ciudad y la Escuela de Medicina" citado en: D. Arias y E. Ayora, *Proyecto de restauración antiguo edificio de la "Escuela de Medicina"*, pp. 54-57

¹⁸⁹ Op. Cit.

Los trabajos de construcción de la Escuela de Medicina fueron también dirigidas por Honorato Vázquez, un hombre multifacético y profundamente religioso con un gran interés por el arte y la filosofía del arte. Nació en Cuenca en 1855, se educó en el Colegio Nacional y se graduó como doctor en jurisprudencia en la Universidad del Azuay. Fue uno de los pioneros de la pintura paisajista en la región aunque no tuvo educación formal en ese campo. Por medio de su trabajo como político y diplomático tuvo la posibilidad de conocer varios países como el Perú (por su destierro durante el gobierno de Veintimilla), Colombia y Venezuela (en misión diplomática) y España durante seis años como Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario en Misión Especial para tratar los conflictos territoriales con el Perú. Fue también ministro de lo Interior y de Relaciones Exteriores. En Cuenca fundó la Escuela de Pintura en 1893 y la reabrió en 1903 como rector de la universidad, cargo que desempeñó en varias ocasiones antes de su muerte en 1933.

La fachada de la Escuela de Medicina llama la atención por el sobrio lenguaje neo-renacentista. Está resuelta en un solo nivel, dividido en cinco cuerpos donde se destaca la parte central por una corona y pilastras triples a cada lado de la puerta de entrada elaborada en hierro forjado. En la parte superior se ubica un balaustre, siendo de interés la colocación de un jarrón sobre cada pilastra, elemento que fue utilizado por la arquitectura neoclásica francesa.¹⁹⁰ Es interesante el novedoso uso del ladrillo que en las construcciones cuencanas llegó a tomar fuerza desde la segunda mitad del siglo XIX, pero que aquí lo encontramos aplicado sin ningún recubrimiento. La técnica se aplicó también en casas de vivienda, en el Colegio Benigno Malo y la Catedral Nueva. Con ese acabado Vázquez mostró su apertura hacia nuevas formas y estilos estéticos que posiblemente había aprendido a apreciar en sus largas estadías fuera de la localidad.¹⁹¹ Lamentablemente no se tiene mayor información sobre Vázquez en relación a la arquitectura, pero siendo autodidacta en

¹⁹⁰ *Guía de arquitectura, Cuenca, Ecuador*, pp. 240, 241

¹⁹¹ Es interesante tomar en cuenta que en el centro histórico de Quito el Edificio Royal, construido en 1935, es el único de ladrillo visto, y el primero de estas características en la capital. Ver: *Ciudad de Quito: Guía de arquitectura*, vol. II, p. 59

la pintura, es cercano pensar que el jurista también lo era en el ámbito del diseño arquitectónico y la construcción.

A diferencia de lo acontecido en el período anterior, cuando las nuevas propuestas arquitectónicas mayormente se plasmaron en edificios de carácter público, desde finales del siglo XIX se visualizó una importante intervención en la arquitectura doméstica para adaptarla a las corrientes estilísticas en boga. Esto se hacía en algunos casos por medio de obra nueva, en la que el conjunto de la fachada era planificada y diseñada bajo los parámetros modernos, pero en otros casos las tradicionales paredes de adobe simplemente fueron adornadas con elementos arquitectónicos decorativos.¹⁹² La propiedad actualmente conocida como la Casa de la Bienal es de especial interés por ser una muestra de los dos tipos de fachada. La vivienda fue construida en dos fases por su propietario José Antonio Alvarado que primero amplió una “tienda con centro” que compró en la calle Estévez de Toral en 1907¹⁹³ para en 1928 agrandar e integrar a su casa otra vivienda de dos niveles que adquirió en la calle Bolívar¹⁹⁴. De esta manera obtuvo una propiedad más amplia en forma de L con dos fachadas distintas. Como en varios casos de viviendas edificadas en el período, el mismo propietario proyectó la casa, siendo su objetivo para la segunda fachada reproducir una que había visto en Francia. Alrededor de 1919 Alvarado realizó un viaje a Europa que duró aproximadamente un año pasando por los Estados Unidos, donde estableció los contactos para el negocio del latón decorativo que formó en Cuenca. A su regreso abrió además un almacén de relojería en un local del Colegio Seminario en el que también vendía maquinaria, instrumentos y material fotográfico importado. Era amante de la cultura europea y la música clásica. Proveía a su familia de productos del exterior como ropa de Francia,

¹⁹² Esta opción que fue ampliamente aplicada en las ciudades del continente donde las antiguas casas coloniales se maquillaron con el ropaje clasicista manteniendo sus antiguas estructuras, situación descrita por Ramón Gutiérrez como “...incoherente o [...] coherente con la incoherencia general”. R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, p. 480

¹⁹³ ANH/C, No. 24, Not 1ª, 22 de agosto 1907, fol. 278

¹⁹⁴ ANH/C, No. 24, Not 5ª, 30 de noviembre 1928, fol. 1170 vlt

juguetes, muebles de esterilla de Viena y cuadros italianos a más de un piano. Practicaba la fotografía siendo uno de los pioneros de ese arte en Cuenca.¹⁹⁵



Fachada 1 de 1907 y fachada 2 de 1928 de la Casa de la Bienal cuyo primer propietario fue José Antonio Alvarado. Foto: J. Tómmerbakk

El tratamiento y la adaptación a los nuevos gustos estilísticos son distintos en las dos fachadas. En la primera hacia la calle Estévez de Toral, los elementos decorativos como las finas pilastras corintias, la cornisa sobre la que hay un balcón corrido y las grandes liras de latón policromado se han sobrepuesto a las paredes de adobe. La fachada además no es simétrica ya que en el segundo nivel hay tres puertas ventanas adinteladas, mientras que en el tercer nivel hay cuatro de arcos peraltados. La segunda fachada esta resuelta enteramente en mármol y presenta simetría axial. La relación del ancho del edificio con la altura, que es de tres pisos, de habitaciones más elevadas de lo habitual, y el ático, hace que se percibe como alargada. En la planta baja encontramos tres puertas de arcos peraltados cuyo ritmo se sigue en el

¹⁹⁵ Información recopilada para el estudio histórico del Proyecto de Restauración de la “Casa de la Bienal”, octubre 2005- enero, 2006, inédito

segundo nivel con puertas ventanas del mismo tipo de arquería y en el tercer nivel de ventanales adinteladas. En el segundo nivel hay un balcón corrido con columnas corintias delgadas exentas sobre las que se apoyan los balcones de la segunda planta alta. El edificio remata con un balaustre corrido con el ático al centro. Todo aquello indica que la fachada se realizó íntegramente con el objetivo de crear una obra neoclásica pura, pero tampoco aquí se trata de una simple copia; testimonios aclaran que los maestros hicieron la segunda y tercera planta alta, más elevadas que lo planificado, revelando que las expresiones locales eran adaptaciones a las circunstancias propias del lugar.

La Casa de Loza es un ejemplo de obra nueva. Fue construida como vivienda de la familia Malo Andrade entre 1909 y 1913. La fachada se cubrió íntegramente con piezas de loza que habrían sido elaboradas en Francia bajo el pedido específico del propietario. Los balcones, balaustres y demás elementos metálicos se importaron desde Inglaterra siendo interesante que se aplicaran sistemas modulares y prefabricados nunca antes vistos en la región.¹⁹⁶ No se conoce si alguien colaboró con el propietario en el diseño, pero al haber estado en contacto prolongado con la arquitectura europea, es cercano pensar que Federico Malo Andrade tuvo el papel principal en la elaboración de su vivienda. Es por ello necesario recurrir a datos sobre su vida para conocer mejor el caudal cultural de cual partía para el proceso mimético de su vivienda.

Federico Malo nació en Cuenca en 1856 pero a los 13 años de edad acompañó a su madre a Francia donde residió interrumpido por una temporada en Inglaterra en 1878. A los 18 años ocupó la Secretaría de la Embajada del Ecuador en París. Durante su permanencia en Europa estudió abogacía, derecho internacional, artes dramáticas, geología, geometría y economía. Alrededor de 1890 regresó definitivamente al Ecuador, luego de haber colaborado en la fundación de un banco en Panamá donde estableció contactos para la exportación de la quinina y los sombreros de paja toquilla. Fue diputado por el Azuay, rector del colegio Benigno

¹⁹⁶ *Guía de arquitectura: Cuenca, Ecuador*, pp. 94- 95

Malo, Presidente del Consejo Municipal y Gobernador del Azuay. Entre los años de 1912 y 1913 fue uno de los promotores para la creación del Banco del Azuay.¹⁹⁷ Siendo un personaje progresista trajo además a Cuenca el primer automóvil, las primeras bicicletas y máquinas de escribir.¹⁹⁸ Murió en 1932.



La Casa de Loza cuyo primer propietario fue Federico Malo, 1909- 1913. Archivo Fotográfico del Banco central del Ecuador, Sucursal de Cuenca

La fachada de su casa, íntegramente cubierta de piezas de loza y realizada en tres niveles de forma simétrica, es de especial interés por la introducción que hace de elementos y detalles decorativos de vanguardia y de influencia *Art Nouveau* como los balcones, las pilastras y las molduras que decoran los vanos. Llama también la atención por el uso de arcos conopiales en las puertas y puertas ventanas del segundo nivel, mientras que en el primer nivel los siete accesos son de arcos de medio punto y en el tercero las siete puertas ventanas son adinteladas.¹⁹⁹ En su totalidad la fachada presenta una imagen ecléctica con referencias a la arquitectura

¹⁹⁷ A. Valdivieso Pozo, "Biografía de Federico Malo Andrade", inédito

¹⁹⁸ *Guía de arquitectura: Cuenca, Ecuador*, p. 95

¹⁹⁹ A Roura, *Los estilos Art Nouveau y Art Decó en Cuenca*, s/p

gótica y oriental. Al haber regresado de Europa definitivamente en 1890, antes del auge del *Art Nouveau*, Federico Malo no pudo haber conocido muchas edificaciones y elementos decorativos de ese estilo de manera directa. No obstante, luego de tantos años en Francia, Malo tendría contacto con personas que le mantenían al tanto de las nuevas tendencias estilísticas. La relación que mantuvo con el exterior debido a importaciones y negocios, también pudo haberle impulsado para la elaboración de la singular fachada.

La Casa de la Lira es interesante como testimonio de la gran admiración que manifestaban los cuencanos de aquella época por la cultura clásica. Fue edificada por Luis Pauta Rodríguez en el sector de El Vado en algún momento entre 1932 y 1945.²⁰⁰ El nombre de la casa se le ha adjudicado por la presencia de una lira que remata la fachada, elemento que se encontraba en otras edificaciones, como la Casa de la Bienal, y que debe entenderse en el contexto cultural de entonces. En varios eventos culturales de la ciudad se retomaban o se recreaban diversos componentes y simbologías de la antigüedad, como el concurso anual de poesía llamado “La Fiesta de la Lira” en que el poeta ganador recibía una corona de laureles en reconocimiento de su talento. La Casa de la Lira no fue construida para ser vivienda de la familia (que habitaba otra casa más central) sino un lugar de apoyo para músicos y artistas, brindando un espacio para recitales y obras teatrales. Por ello la segunda planta en gran parte estaba destinada a una sala amplia con un pequeño escenario. Al igual que en la mayoría de casas edificadas en Cuenca en el período, es desconocido quien fue el diseñador de la edificación, pero como en muchos otros ejemplos, el proceso de construcción y el resultado no se puede desligar del propietario. Luís Pauta Rodríguez nació en 1858 en un hogar de escasos recursos económicos debido a la muerte temprana de su padre. Vivía por lo tanto con su tío materno el músico José María Rodríguez²⁰¹ en una casa ubicada en el barrio de El Vado donde se dictaban clases y se escuchaba música.²⁰² Consolidó su formación

²⁰⁰ M. Tómmerbakk, *Investigación histórica para el Proyecto de Restauración de cinco bienes inmuebles de propiedad municipal en el sector de la Cruz...*, inédito

²⁰¹ J. M. Astudillo, “Luis Pauta Rodríguez”, p. 57

²⁰² M. Muñoz, “José María Rodríguez: El dueño de la casa que canta”, p. 4

como músico en el coro de San Alfonso bajo la dirección del padre redentorista Grott. Dirigía coros, componía música de inspiración religiosa y piezas populares. Para sustentarse se dedicó al comercio, copiaba música, fue maestro de capilla, apoderado de pleitos a más de que alquilaba sus casas y obtenía mensualidades de la Posada Pauta. Para el año de 1898 era un hombre próspero con tres casas y tres tiendas, dos pianos, una serie de otros instrumentos musicales, un gran número de muebles, varios cuadros, a más de libros de importancia como la Geografía del Ecuador de Wolf,²⁰³ bienes que no solo visualizaban su buena posición económica, sino también su nivel cultural.



Calle La Condamine con la Casa de la Lira cuyo primer propietario fue Luis Pauta Rodríguez, Construido en algún momento entre 1932 y 1945. Foto: M. Tómmerbakk



Detalle Casa de la Lira. Foto: M. Tómmerbakk

²⁰³ M. Tómmerbakk, *Estudio Histórico de cinco inmuebles de propiedad municipal en el sector de la Cruz...*, s/p

No se tiene ninguna referencia de Luis Pauta en relación a la arquitectura, ni datos de que hubiera ido al exterior. Sin embargo, debido a que la Casa de la Lira fue edificada luego de que la moda francesa se hubiera hecho presente por varias décadas en Cuenca, es cercano pensar que Pauta se inspiró en edificaciones de su propia localidad. La totalidad de la fachada está recubierta por azulejos importados de color esmeralda. El estilo es de tendencia clasicista, como vemos en la cubierta escondida detrás de una balaustrada corrida compuesta por elementos torneados, con la lira al centro, pero las pilastras lisas de orden toscano que dividen la construcción en cinco ritmos dan la idea de una fachada decorada superficialmente para adaptarse a los nuevos gustos, más que una obra nueva propiamente neoclásica.

La casa de Remigio Crespo Toral es importante como una obra de transición entre la tradición de influencia neoclásica y modernas propuestas estilísticas que precedieron la arquitectura racionalista. Fue construida entre 1910 y 1925 en la calle Larga, lugar que en aquel momento constituía el límite de la ciudad. En aquella época la calle estaba ocupada por sencillas casas coloniales que tenían el frente hacia la calle y los sectores urbanizados. La casa de Crespo, por el contrario, tenía las habitaciones más importantes hacia el río que se podía apreciar a través de las galerías de madera y vidrio. La vivienda estaba compuesta por cinco pisos y 91 habitaciones. Antes de 1917 tenía una fachada de estilo colonial, pero posteriormente, al levantar la planta alta, ésta se sustituyó por el frontis actual de ladrillo visto.²⁰⁴ Según Alexandra Kennedy la casa fue edificada por un conocedor de la arquitectura,²⁰⁵ pero lamentablemente no se ha podido constatar quien fue. Según la *Guía de arquitectura de Cuenca*, algunas fuentes manifiestan que la fachada fue elaborada por el mismo propietario mientras que otras indican que se elaboró por un ingeniero chileno de nombre Thomas que trabajó en la planta eléctrica de Monay.²⁰⁶ No obstante, podemos asumir que la influencia, gustos estéticos e ideologías del propietario de cualquier manera fueron importantes para el resultado.

²⁰⁴ A. Kennedy, "Continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX y principios del XX", pp. 40-44

²⁰⁵ Ibid., p. 41

²⁰⁶ *Guía de arquitectura: Cuenca, Ecuador*, pp. 184-185



Calle Larga donde esta emplazada la Casa de Remigio Crespo Toral en un contexto de varias edificaciones de ladrillo visto. Archivo Fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva

Remigio Crespo Toral nació en Cuenca en 1860 y estudió el colegio de los jesuitas antes de ingresar a la Facultad de Jurisprudencia de la Universidad. Fue el fundador de diversas publicaciones, revistas y periódicos de la localidad. Escribió varias obras literarias y en 1883 ganó la Palma de Oro con el poema “Los últimos pensamientos del Libertador” en el evento literario que se organizó con motivo del centenario del nacimiento de Bolívar. En 1917 los cuencanos le coronaron por su labor literaria. Trabajó como profesor en el “Liceo del Azuay”, fue miembro de la Real Academia de la Lengua, rector de la Universidad, Diputado, Senador y presidente del Consejo Municipal por el partido Conservador. Falleció en 1939.



Casa Remigio Crespo Toral,
 1910- 1925. Archivo
 Fotográfico del Banco
 Central del Ecuador,
 Sucursal de Cuenca,
 AHF6498

Regresando al frontis de la vivienda de Remigio Crespo, íntegramente resuelta en ladrillo visto, esta realizado en dos niveles. Estilísticamente se trata de una composición de transición entre el Neoclásico y el Art Decó. Para Alexandra Kennedy es notoria "... la alusión a propuestas vignelescas, cuyo Tratado arquitectónico aparecido en el siglo XVI, [y] se convirtió en el clásico tratado afrancesado, manual de muchos constructores de la América de entonces",²⁰⁷ pero por otro lado la utilización de elementos geométricos para dividir frisos y antepechos, así como la corona escalonada que remata la fachada, indican un predominio del Art Decó.²⁰⁸

A pesar del auge económico visualizado en todas las construcciones antes mencionadas, es importante recordar que las clases populares seguían habitando viviendas sencillas, carentes de elementos decorativos. Como ejemplo podemos tomar una pequeña tienda en El Vado que al parecer perteneció a una mujer de apellido Medina alrededor de 1878. Inicialmente se trataba de una construcción de una sola planta. Luego, como una de las propiedades de Luís Pauta Rodríguez, se levantó la segunda planta entre 1921 y 1925²⁰⁹ y se agregó un pequeño balcón a la sencilla fachada de puertas y ventanas adinteladas, pared lisa y el tradicional tejado

²⁰⁷ A. Kennedy, "Continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX y principios del XX", p. 41

²⁰⁸ *Guía de arquitectura, Cuenca, Ecuador*, p. 185

²⁰⁹ M. Tómmerbakk, *Investigación histórica para el Proyecto de Restauración de cinco bienes inmuebles de propiedad municipal en el sector de la Cruz...*, inédito

de teja. La pequeña casa de una sola habitación en la planta baja y otra arriba, seguramente era alquilada por Rodríguez y su esposa a personas de un estrato social más bajo. En este tipo de construcciones no es posible identificar su constructor ya que se trataba de un representante de ese gran número de artesanos anónimos de las clases sociales bajas. El lenguaje estético sobrio y tradicional conformaría el contraste a las expresiones estéticas de la élite, aspecto que se verá más adelante.



El Vado. Archivo Fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva



Detalle de la imagen anterior: La tienda y la Casa de la Lira de Luis Pauta. Archivo Fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva

Síntesis comentada

En el segundo período se manifestó una consolidación de los modelos clasicistas, cuya fuente primaria para el académico europeo era la arquitectura greco- romana con referencias a los tratados renacentistas, pero que en el continente americano se traducían a la mayor aproximación posible a lo europeo.²¹⁰ En Cuenca, como en otras ciudades, aunque había importantes propuestas eclécticas e historicistas, se manifestó una preferencia por el neoclásico francés, hecho que se tiene que entender en el contexto cultural de la época que consideraba a París como el centro cultural y artístico mundial.

Tomando en cuenta que Gran Bretaña mantenía una posición dominante frente a Francia en aquellos años, es preciso buscar respuestas a las manifestaciones estéticas afrancesadas que surgieron en la ciudad en la mayor vinculación del Ecuador con Francia, aspecto que no se puede desligar del hecho de que Gran Bretaña era un país protestante mientras que Francia mantenía una relación cultural más cercana con Latinoamérica por compartir la fe católica. Los profesores que García Moreno trajo para fomentar la educación necesariamente tenían que ser católicos para cumplir con el ideal del presidente. Por otro lado seguramente dejaron huella en la ciudad y el país las dos misiones geodésicas que llegaron a Cuenca con destacados científicos franceses.

A pesar de que la segunda mitad del siglo XIX puso en crisis toda la organización institucional y política colonial en Latinoamérica, la situación no fue igual en cuanto al sistema de ideas que el desarrollo de la Ilustración había hecho germinar. Según Ramón Gutiérrez la "...actitud reactiva hacia España no envolvió la última faz de la arquitectura borbónica, sino simplemente universalizó la vertiente de la arquitectura neoclásica con el aporte de recetas italianas y francesas" de manera que la iconoclasia anti hispánica más bien se concentró contra el barroco popular que para

²¹⁰ La imitación arquitectónica se dio en toda Latinoamérica hasta el punto en que un visitante a la capital argentina manifestó en 1926 "No se ve nada original en la capital porteña. Todo allí es importado desde lo más ínfimo a lo más importante. Cualquier extranjero que llega a la Plata buscando un país diferente, percibe únicamente la extravagante parodia de lo que tenía en su propia casa", R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, pp. 406, 411, 565

las élites ilustradas se consideraba una expresión de la “barbarie”.²¹¹ Las personas que en Cuenca fomentaran y fortalecieron las tendencias estilísticas europeas a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo siguiente, pertenecían precisamente a las clases dominantes. Podemos por lo tanto percibir en estas expresiones arquitectónicas un interés por distinguirse de la barbarie popular por medio de un lenguaje asociado a la civilización y la cultura refinada.

La teoría que proporciona Pierre Bourdieu ayuda a esclarecer las razones e implicaciones de las estrategias de diferenciación de las élites. Recordemos que el *habitus*, que se entiende como capital cultural incorporado que influye en la manera de actuar y pensar de las personas,²¹² ayuda a entender la práctica social dentro de cada grupo y su desarrollo colectivo del gusto. El *habitus* de la clase dominante se presenta en el gusto por las distinciones culturales y sociales, por trazar límites entre los gustos propios y ajenos (ser distinguidos). Las personas de esta clase mantienen una cierta distancia, conocen el arte de consumir y disfrutar²¹³ y definen lo que es la cultura legítima y con ello qué actividades y productos culturales merecen tiempo y atención. En el campo de la arquitectura, a nivel local, encontramos que las personas que ejercían el poder de definir la estética legítima pertenecían a este grupo ya que eran las que mejor estaban provistas de capital económico y cultural. Hombres como Honorato Vázquez, Remigio Crespo Toral y Federico Malo que marcaron la vida social, cultural y política de la ciudad, procedían de las familias “nobles” de Cuenca. Poseían por lo tanto las maneras legítimas de aprendizaje a las que se refiere Bourdieu y que deben su valor al poder social sobre el tiempo y al “... poseer lo ‘antiguo’”, es decir esas cosas presentes que pertenecen al pasado- la historia acumulada, atesorada, cristalizada, títulos de nobleza y nombres nobles, castillos y ‘residencias históricas’...”.²¹⁴ Por otro lado eran del grupo de personas con acceso a la educación superior, los dos primeros graduados de abogados en la Universidad local y el tercero con estudios en el exterior, hombres de un gran capital escolar y un

²¹¹ R. Gutierrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, p. 365

²¹² K. Allan, *Contemporary Social and Sociological Theory...*, p. 178

²¹³ P. Bourdieu, *La Distinción*, p. 312

²¹⁴ Ibid., p. 70

importante capital cultural heredado de la familia. En cuanto al capital social, que incluye aspectos de relaciones, contactos, e información,²¹⁵ encontramos que lo poseían en alto grado si tomamos en cuenta los muchos cargos públicos que desempeñaron. Esas formas de capital, sumadas al capital económico, que poseían ellos y sus familias, dieron como resultado un capital acumulado fuerte y aseguraron su posición en la clase dominante. Es importante que las obras arquitectónicas llevadas a cabo por Vásquez, Crespo Toral y Malo, son muestras del espíritu progresista de sus creadores; la casa de Crespo anuncia elementos que anteceden la arquitectura decó y racionalista, mientras que Malo introdujo elementos del *Art Nouveau* y Vázquez, con un lenguaje neo renacentista, sacó una de las escuelas más destacadas de la Universidad del núcleo urbano donde tradicionalmente se ubicaban las instituciones de mayor importancia.

En esta categoría se debe tratar también a los autores del Banco del Azuay y el Hotel Internacional construidos por arquitectos profesionales, con un fuerte capital escolar gracias a los estudios realizados en Europa. En estos casos es claro que el capital simbólico, que implica el reconocimiento de los demás actores sociales sobre la autoridad que poseen en ese campo específico, juega un papel decisivo en un contexto donde el contratista además representaba un fuerte capital económico. Es revelador que las obras mencionadas eran construcciones nuevas.

El *habitus* de la clase media esta marcada por una reverencia cultural que se manifiesta a través de su miedo por cometer errores en el encuentro con diversas expresiones culturales, ya que no poseen la actitud relajada y segura de la élite que ha sido expuesta a ellas desde la infancia, sino que depende de un acercamiento adquirido por medio de la educación y que por lo tanto puede aparecer como “preparado” o “afectado” en oposición a la naturalidad de la élite.²¹⁶ En el caso de Luis Pauta Rodríguez y José Antonio Alvarado, encontramos personas que a pesar de llegar a establecer un capital económico considerable, no tenían la misma posición social de los ejemplos anteriores. Ninguno de los dos poseían educación

²¹⁵ Ibid., pp. 118, 122

²¹⁶ Ibid., p. 65

universitaria, y al no proceder de las familias más destacadas de la ciudad no contaban con un capital escolar y social igual a ellos. Pauta que pertenecía a una familia de músicos y Alvarado que había viajado a Europa y los EE. UU, se consideraban hombres cultos, pero su capital cultural no era el mismo que el de los descendientes de las familias “nobles”. En el caso de la vivienda de Alvarado vemos que la fachada que construyó primero, no era obra nueva, sino una decoración superficial de una pared de materiales tradicionales, mientras que la segunda fachada se levantó íntegramente bajo los condicionamientos de los nuevos ideales, revelando la mejorada situación económica de su propietario. La Casa de la Lira, a pesar de ser obra nueva, se asemeja a las fachadas decoradas superficialmente y es interesante el uso de un material similar al de la vivienda de Federico Malo, sin alcanzar la misma expresividad. La fachada sugiere por lo tanto el deseo de Pauta por distinguirse de los habitantes de El Vado por medio de una mimetización con las familias cuencanas dominantes.

El habitus de las clases populares se caracteriza por la definición de la cultura refinada como irrelevante para sus miembros puesto que para este grupo “...la necesidad abarca perfectamente [...] todo lo que de ordinario da a entender esta palabra, esto es, la ineluctable privación de los bienes necesarios. La necesidad impone un gusto de necesidad que implica una forma de adaptación a la necesidad y, con ello, de aceptación de lo necesario, de resignación a lo inevitable...”²¹⁷ Aquí se ubican los habitantes de las pequeñas viviendas de las clases populares, como la tienda en El Vado, que responden precisamente a la necesidad y al gusto por lo necesario.

En esta categoría es interesante el caso particular de Stiehle que a pesar de pertenecer a una familia de clase popular y carecer de una educación superior formal, en el contexto local llegó a tener una sólida aprobación de su autoridad en el campo arquitectónico, lo que se revela por la cantidad e importancia de las obras que le fueron encargadas. La admiración general por lo europeo, a más del talento

²¹⁷ Ibid., p. 379

particular de Stiehle le proporcionó de un importante capital simbólico, muestra de la movilidad de los agentes sociales frente a los modelos extranjeros. En este sentido se reconoce que el grupo que realmente definía y legitimaba los gustos estéticos en Cuenca en el período estudiado, fue la élite de otros países, especialmente Francia. De esta manera la élite local, ante los europeos y franceses, tomó la posición de los estratos medios y fue dominada por ellos debido a la aceptación de sus normas y la adaptación a sus definiciones.

El sentido estético es una expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social que une a todos los que responden a condiciones similares, pero distinguiéndolos de todos los demás.²¹⁸ Para la clase dominante se asume la ideología del gusto natural, adquirido desde la primera infancia por medio de su familia y simplemente prolongado por el aprendizaje escolar que proporciona profundidad y durabilidad a la relación del individuo con la cultura. “...El sistema escolar hace posible el dominio simbólico de los principios prácticos del gusto, mediante una operación totalmente análoga a la que realiza la gramática, racionalizando, en aquellos que ya lo tienen, el ‘sentido de la belleza’, dándoles los medios para referirse a unas reglas [...] a unos preceptos, a unas recetas, en lugar de remitirse a los azares de la improvisación...”²¹⁹ En este sistema las clases populares no tienen ninguna otra función que la del contraste, de punto de referencia negativo,²²⁰ de manera que se adoptan los nuevos gustos estilísticos de las élites en oposición a la estética de la “barbarie” que mencionamos anteriormente.

Sin embargo al acoger los gustos estéticos de una clase dominante europea, no fue posible para los agentes locales no aportar algo propio, mestizo, criollo en una mezcla en la cual se tomó además la libertad de usar elementos de varias fuentes. Como dice Ramón Gutiérrez: “La visión de las élites gobernantes americanas fue pragmática y tendía a la vez a generar sus propios modelos. Su aspiración era ‘parecerse’ a Europa, una Europa abstracta y ecléctica donde se sumaron los

²¹⁸ Ibid., , p. 53

²¹⁹ Ibid., p. 65

²²⁰ Ibid., p. 55

modelos prestigiados. En lo urbano paradigmáticamente París con algo de Berlín, Milán o Turín, en lo cultural predominantemente lo francés, en lo utilitario lo inglés y en la componente étnica predomina lo latino”.²²¹ El resultado fue una imitación creadora ya que no fue posible generar una copia fiel del modelo, aunque eso en ocasiones habrá sido la intención.

Para Gutiérrez la imitación fue lo fundamental en la arquitectura edificada entre 1870 y 1914 en Iberoamérica, donde se buscaba una copia textual del modelo hasta el punto de pretender alterar los condicionantes del medio importando al arquitecto, la mano de obra y hasta los materiales en algunos casos.²²² Sin embargo, hay que tomar en cuenta que el arquitecto local no partía del mismo contexto, siendo sus vivencias y bagaje cultural muy distinto al de su colega europeo, a pesar de que podrían haber estudiado en el mismo lugar. El arquitecto extranjero, que llegaba a estas tierras, tampoco se encontraba en la misma posición que los profesionales que trabajaban en Europa debido a que una vez aquí, estaba expuesto a otro medio, normas y condiciones. Tenía que mantenerse dentro de una pre-comprensión del mundo común a él y los usuarios, lo que en palabras de Ricœur conforma la primera parte del proceso mimético. Como vemos en el caso de José Ignacio Peña, a pesar de haber estudiado en París, no pudo deshacerse de su herencia cultural adquirida y aprendida desde la infancia. Se limitó a los materiales del lugar y además acopló el nuevo frontis de San Francisco a la iglesia existente. Para Juan Bautista Stiehle, que era alemán, su procedencia de clase popular y carencia de educación superior y especializada, seguramente le hubiera impedido dirigir una obra de la magnitud de la Catedral Nueva, en su país de origen. Influyeron además en el resultado final los deseos y gustos de los obispos de la diócesis y los líderes eclesiásticos de la ciudad.

Por otro lado, la obra emplazada en un contexto específico, diferente al europeo, no podía dar el mismo resultado que el modelo imitado. Recordemos que para Ricœur la innovación es una conducta regida por reglas que se relaciona con los paradigmas de la tradición. Los materiales podrían ser importados, pero el clima, el entorno y el

²²¹ R. Gutiérrez, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, p. 404

²²² *Ibid.*, p. 409

cómo aplicarlos siempre serían distintos. La primera fachada de la Casa de la Bial, tiene decoraciones de latón importado en el último nivel, pero estos se han adherido a la pared de tierra cubierta por el tradicional alero que protege contra la lluvia.

Finalmente la relación obra- usuario, que es la parte culminante de la mimesis, definitivamente es distinto en el medio del modelo imitado y la imitación. El contexto cultural, histórico y social no es el mismo en Europa que en América donde la gran mayoría no había tenido contacto alguno con el Viejo Continente. Como se dijo anteriormente, la construcción del diseño arquitectónico, en cuanto acto de la imaginación creadora, no puede prescindir de la intervención del usuario cuya lectura aporta a la innovación y la meditación de los paradigmas que esquematizan el diseño. En el ambiente local, la conclusión de una obra como la Catedral Nueva, en el proceso interpretativo de un gran número de fieles cuencanos que nunca antes se habían enfrentado a una edificación de esas dimensiones, sería muy distinta a la lectura del europeo que desde el Medioevo se había familiarizado con grandes catedrales.

A lo largo de esta pequeña crónica, salpicamos clisés de edificios modernos, como muestras del índice altísimo al que ha llegado el proceso de urbanización de la ciudad nativa. Son poemas de piedra, son partituras de líneas, son curvas estatuarias de belleza concreta, son filigranas de arquitectura moderna y plena de caprichos y esbelteces...



El Libro de Oro, 1957

5. La mimesis en la arquitectura edificada en Cuenca entre 1935 y 1960

Contexto económico, político, social y artístico- cultural

El Ecuador de los años 30 y 40 todavía no había logrado superar la falta de unidad que venía arrastrando desde su creación. Seguía siendo un país disgregado regional y étnicamente, careciente de un proyecto nacional y habitado por personas que no lo sentían como suyo y común, “una sociedad desintegrada, atomizada, dividida en ‘pequeños estados’...”.²²³ Para Rafael Quintero y Erika Silva es importante resaltar que las luchas entre comerciantes, banqueros, terratenientes o industriales guayaquileños por un lado y estos mismos grupos serranos por otro “...no pueden ser entendidas solo como la contradicción de intereses económicos, sino como la manifestación de *dos tendencias históricas localizadas en ámbitos regionales diferenciados* en el seno de la sociedad ecuatoriana...”.²²⁴ Esto explica las profundas raíces del regionalismo y la aparente imposibilidad de superarlo.

Por otro lado la recesión económica iniciada en el período anterior, se extendió a los años 30 y de manera más suave, inclusive hasta 1948, solo interrumpido por cortos períodos de relativa recuperación. Durante esos mismos años, el ambiente político estuvo caracterizado por la inestabilidad y los gobiernos se sucedían frecuentemente como resultado de la constante pugna por el poder entre los diversos grupos de las clases dominantes. Entre 1936 y 1937 un aumento en las exportaciones del sector agrario significó la revitalización política de la burguesía guayaquileña que con la presidencia de Aurelio Mosquera Narváez inició un período de represión. La invasión del Perú en 1941, que resultó en la pérdida de gran parte del territorio ecuatoriano, mostró que estos gobiernos no podían prescindir de las fuerzas armadas como elemento represivo para mantener el orden interno, lo que a su vez obstaculizó su poder de respuesta ante peligros externos.²²⁵ Un estado que no podía organizar el espacio de su dominación tampoco lo podía defender. En este contexto, la guerra, en vez de unir al país como sucedió en otros países latinoamericanos, aquí creó una

²²³ R. Quintero y E. Silva, *Ecuador: una nación en ciernes vol. I*, pp. 401, 406

²²⁴ *Ibid.*, p. 425

²²⁵ E. Ayala Mora (Ed.) *Nueva historia del Ecuador, Época Republicana IV*, pp. 106- 108

autoconciencia de fracaso y frustración.²²⁶ Otro factor interesante en el conflicto fue la presencia de las compañías petroleras que competían entre sí para apoderarse de las zonas ricas en petróleo siendo decisiva la intervención de los EE. UU.²²⁷ cuyos intereses marcarían el desarrollo económico y político en los años venideros.

En 1948 se cerró una etapa tormentosa y se iniciaron años de mayor estabilidad con tres gobiernos que se mantuvieron en el poder durante todo el período para el cual habían sido electos: Galo Plaza (1948- 1952), Velasco Ibarra (1952- 1956) y Camilo Ponce (1956- 1960). En parte esto fue posible por el favorable crecimiento económico resultado de la expansión en el cultivo y exportación del banano, muy ligado a los pedidos e intereses de la compañía norteamericana United Fruit.²²⁸ Se inició un proceso de expansión en la base productiva capitalista que se manifestó, no solo en la agricultura costeña ligada a la producción bananera, cafetalera y cacaotera, sino en la formación de capital comercial y financiero y en una creciente producción industrial concentrada en Quito y Guayaquil y destinado al mercado interno en expansión.²²⁹ Los caminos y carreteras que se construyeron, las escuelas que se instalaron y el crecimiento de las ciudades medianas eran signos de un fenómeno integracionista del espacio, sin embargo, "... los puntos neurálgicos de su constitución como nación tales como el corte étnico, la dependencia, el problema territorial y el regional persistieron..."²³⁰. El auge bananero no llegó a aliviar la realidad para las clases populares, agudizándose la lucha de clases en una sociedad donde los sectores dominantes no admitieron la democracia por medio del voto universal.

En este ambiente fragmentado es de especial interés analizar el ámbito cultural, que tenía dos tendencias principales expresadas especialmente a través de la literatura: el metropolitanismo que resaltaba lo hispánico y europeo como rasgo distintivo de América Latina y el terrigenismo que enfocaba la peculiaridad histórica de

²²⁶ R. Quintero y E. Silva, *Ecuador: una nación en ciernes vol. I*, p. 446

²²⁷ Ibid., p. 448

²²⁸ R. Quintero y E. Silva, *Ecuador: una nación en ciernes vol. II*, pp. 8, 9

²²⁹ Ibid., pp. 13, 14

²³⁰ Ibid., p. 47

Indoamérica. Esta última vertiente se caracterizaba por alinearse ética y políticamente con las clases desposeídas, encontrando en lo nacional popular la base del ser nacional. Es importante que el movimiento tuvo un carácter nacional y que su producción giró en torno a una idea unificadora de la nación.²³¹ En este ambiente se fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1944. Su creador Benjamín Carrión entendía el futuro del Ecuador como una nación culturalmente fuerte.²³²

En el caso de Cuenca la fuerte reducción en las exportaciones de los sombreros de paja toquilla hacia mediados del siglo XX, afectó profundamente la economía local. La agricultura seguía siendo la actividad predominante en la provincia de manera que el 61% de la población activa del Azuay estaba ocupada en labores del campo y solo el 24% en la artesanía y la industria. Esta última rama era todavía pequeña y de carácter doméstico y su crecimiento limitado por la falta del suministro suficiente de energía eléctrica. La primera industria de alguna importancia fue la textil fundada en 1935,²³³ pero ante la severa recesión económica se creó el Instituto de Recuperación Económica del Azuay y Cañar con el objetivo de planificar de la manera más amplia la recuperación de la región. En 1954 se expidió una ley especial para fomentar el desarrollo industrial exonerando del pago de todos los tributos fiscales, durante diez años, a toda industria que se instalara en las dos provincias.²³⁴

La falta de vías de comunicación y el aislamiento seguía frenando el desarrollo y la modernización de la ciudad. A pesar de varios proyectos ferroviarios el Ferrocarril del Sur que se conectó con Azogues en 1948, no llegó a Cuenca hasta 1965 cuando ya se habían mejorado las vías terrestres que comunicaban la ciudad con otras provincias y la necesidad no era la misma. Durante el período se tuvo por lo tanto que acudir al transporte aéreo cuyo servicio regular se inició en 1939,²³⁵ pero que no

²³¹ Ibid., pp. 415- 421

²³³ J. Carpio Vintimilla, *Cuenca: Su geografía urbana*, pp. 33, 34

²³⁴ M. C. Cárdenas, M. Carrasco, L. Espinosa y C. Malo, *Historia de la Universidad de Cuenca 1867- 1997*, pp. 175, 176

²³⁵ Op. Cit.

resolvió la necesidad del traslado de diversos productos debido a factores de peso y volumen.

El analfabetismo de la provincia era uno de los más elevados del país con una tasa de 45,4 %, lo que significa que casi la mitad de la población estaba excluida de la educación, resultado de la insuficiencia de los planteles primarios. La educación secundaria también se hallaba estancada, pero en aquellos años el tradicional Colegio Nacional, que había tomado el nombre de “Benigno Malo” y el de los Sagrados Corazones fueron acompañados por el establecimiento “Manuel J. Calle”, nombrado colegio desde 1939 y en 1936 se fundó el Colegio “Rafael Borja” de los padres jesuitas. Las carreras ofrecidas por la universidad se seguían diversificando en un esfuerzo por modernizar la educación universitaria para estar a la altura de los procesos económicos y el desarrollo urbano del momento. La Escuela de Arquitectura y Urbanismo fundada en 1958 fue la respuesta de la universidad a lo que se consideró la necesidad de una nueva cara urbanística y arquitectónica.²³⁶

También en Cuenca la creciente vinculación a los EE. UU. se hizo presente en el período. Antes de la crisis definitiva en la producción del sombrero de paja toquilla, este producto fue demandado principalmente por negociantes neoyorquinos, lo que creó vínculos directos entre los sectores exportadores locales y el país del norte. La influencia de aquel país pronto se manifestó en el ámbito cultural visualizado en la admiración de los cuencanos por la música, los bailes, la literatura y la educación estadounidense,²³⁷ en definitiva el estilo de vida norteamericano que se difundía por medio de películas, discos y revistas. También en la arquitectura fueron apareciendo tendencias de EE. UU. especialmente aplicadas por ingenieros cuencanos que empezaron a levantar edificaciones conocidas como “arquitectura de las líneas rectas” a finales del período. Es necesario recordar que estas expresiones ya se habían asimilado con anterioridad en las ciudades de Quito y Guayaquil, primero como diseños de arquitectos extranjeros que llegaron al país y luego por profesionales ecuatorianos. Por otro lado los principales exponentes de la pintura

²³⁶ Ibid., pp. 191, 192

²³⁷ G. González y otros, *Arquitectura civil en Cuenca en la Época Republicana*, pp. 171- 175

local exploraban la identidad nacional con una expresión artística “... rica de valores, símbolos, mitos, visiones y ritos ecuatorianos o americanos”²³⁸, también ellos recurriendo a lenguajes formales de inspiración extranjera que se distanciaba del academicismo arraigado hasta entonces.

Descripción y análisis de fachadas

El período se caracterizó por el deseo de estar a la altura de los avances y los tiempos actuales. El Libro de Oro publicado en 1957 con motivo de los 400 años de fundación española de la ciudad de Cuenca- Ecuador, da testimonio del empeño de los cuencanos por mostrarse como habitantes de una ciudad moderna. En un artículo titulado “Cuenca la ciudad moderna que marcha de cara al sol y de frente al porvenir” se destacan, como señales de evolución y desarrollo, las edificaciones de estilo moderno. Es revelador que precisamente las fotografías de esas obras arquitectónicas sirven de ilustraciones a todo el libro. En un momento histórico tan importante, los ciudadanos querían proyectar una imagen de dinamismo y avance, una ciudad que “por ventaja, no se ha quedado con la mirada hacia atrás, ni con la parálisis de las estatuas, porque se la juzgó mármol y era carne viva....”²³⁹. En aquel espíritu se introdujeron paulatinamente nuevos estilos y modas arquitectónicas como el Art Decó, diversas manifestaciones historicistas y neocoloniales así como el modernismo o estilo Internacional, plasmados en construcciones que respondían a los nuevos criterios de estética y uso.

Un ejemplo importante de la arquitectura de tendencia *Art Decó* es el edificio que fue construido para albergar las dependencias del Banco Central. Esa entidad financiera había sido creada en 1927 como consecuencia de la necesidad de contar con un banco nacional que pudiera regular la política fiscal y monetaria. Siendo su objetivo principal reestructurar el sistema económico vigente y sobre todo el monetario, era necesario cubrir todas las regiones del país. Cuenca hasta entonces había contado con las emisiones de billetes del Banco del Azuay, facultad que perdió con la

²³⁸ C. Suárez, “Al encuentro de la Modernidad: La nueva pintura cuencana”, p. 60

²³⁹ VV. AA., *El Libro de Oro*, p. 81

creación del nuevo banco, de manera que al año siguiente el Banco Central abrió la Sucursal de Cuenca en una oficina arrendada en el edificio del Banco del Azuay. Su presencia en la ciudad era además importante para poder captar las divisas generadas por las exportaciones del sombrero de paja toquilla. El primer gerente fue Gonzalo Cordero Dávila, pero a su muerte en 1932, le sustituyó el quiteño Luis Ayora Arellano quien había realizado sus estudios superiores en Inglaterra.²⁴⁰ Arellano impulsó la construcción del edificio que fue levantado para albergar las instalaciones del Banco en un terreno céntrico que había sido expropiado al frente del Banco del Azuay.²⁴¹



Banco Central, 1939. Foto: L. Abad

A pesar de aplicar un lenguaje más sobrio, el edificio del Banco Central, al igual que el del Banco del Azuay, pretende dar una imagen de solidez y majestuosidad, a más de que da testimonio de nuevos tiempos y modernidad. Con líneas y formas geométricas, características del Art Decó, el edificio resuelto como un palacete esquinero, se destaca de su entorno inmediato. El acceso principal, ubicado en la esquina esta enfatizado por escaleras a manera de podio y protegido por una visera en voladizo sobre el cual hay un gran ventanal a dos niveles rematado por una

²⁴⁰ M. Muñoz Carrasco, *El Banco Central del Ecuador en Cuenca*, pp. 35-54

²⁴¹ A. Roura, *Los estilos Art Nouveau y Art Decó en Cuenca*, s/p

corona decorativa. Las fachadas laterales se han resuelto rítmicamente por pares de ventanas rectangulares enmarcadas por pilastras de orden gigante con capiteles decorados con motivos geométricos y mármol. Lamentablemente no se ha logrado obtener información sobre el diseñador de la obra, pero en una época en que todavía no había arquitectos en la ciudad, es cercano pensar que los planos vinieron de Quito y que influyó en la selección del estilo, los impulsos visuales que el director habría adquirido en el exterior y en la capital. Es necesario recordar que en Quito, en esos mismos años, se estaban levantando edificios de influencia *decó* por profesionales extranjeros como el Teatro “Bolívar”, diseñado por la firma norteamericana de ingenieros y arquitectos Hoffman & Henon y la Antigua Casa Baca, diseñada por el arquitecto italiano Antonio Russo.²⁴²

Otro ejemplo de interés, con cierta influencia del Art Decó, es la “Quinta Bolívar” construida en los años cuarenta del siglo pasado. El nombre se debe a la relación que tuvo con una antigua edificación colonial que estuvo en el mismo lugar y que albergó al Libertador Simón Bolívar y su comitiva cuando llegaron a la ciudad en 1822. El dueño, Benjamín Ramírez Arteaga, reconoció el valor simbólico del sitio al elegir el nombre de “Bolívar” para su nueva propiedad, pero eso no le impidió derrumbar la casa colonial para construir lo que entonces fue descrito como un “chalet moderno”. Debido a que el propietario residía en el centro de la ciudad, la quinta probablemente fue construida como lugar de esparcimiento y descanso, sin embargo fue donada a la Asociación de Empleados del Azuay en cuyo poder se deterioró considerablemente hasta que en la década de los noventa, ya en propiedad de la Municipalidad de Cuenca, se realizó su restauración.²⁴³

El arquitecto y constructor de la quinta es desconocido. Debido a que su propietario Benjamín Ramírez Arteaga no tuvo descendencia, como tampoco la tuvieron sus dos hermanas, este tipo de información se ha perdido. El origen de los modelos estéticos de la edificación se tiene por lo tanto que buscar en su contexto. La “Quinta Bolívar”

²⁴² VV. AA. *Ciudad de Quito: Guía de arquitectura*, vol. II, pp. 29, 70

²⁴³ M. Tello y M. Tømmerbakk, *Estudio histórico para el proyecto de restauración de la “Quinta Bolívar”* pp. 54-63

no apareció como un hecho aislado. Varios ciudadanos con propiedades en El Ejido y sectores agrarios de la ciudad construyeron villas o “chalets” con soluciones y facilidades modernas que obedecían a las nuevas necesidades de los sectores dominantes. Esas construcciones eran individuales y tenían, por lo general, espacio verde a su alrededor. Muchas tuvieron nombres de ciudades o países extranjeros como la “Villa de París” o la “Villa Beirut”, lo que sugiere la admiración que tenían sus propietarios por lo extranjero y se relacionaban con la nueva tipología de vivienda que surgió en la capital entre 1925 y 1945, de influencia europea, para satisfacer las demandas de los terratenientes urbanos y la emergente burocracia.²⁴⁴



La Quinta Bolívar cuyo primer propietario fue Benjamín Ramírez Arteaga, aprox. 1945. Archivo Fotográfico del Banco Central del Ecuador, Cuenca, AHF5664

En el caso de la Quinta Bolívar, el emplazamiento y los pequeños elementos decorativos de formas geométricas en la parte inferior de las ventanas laterales, indican una cierta conexión con las edificaciones de estilo decó que antecedieron a la arquitectura modernista, pero los materiales tradicionales empleados, así como el alero y los tejados visibles de tejas, traen a la memoria la arquitectura colonial y decimonónica. Podemos por lo tanto suponer que un maestro de la localidad

²⁴⁴ J. Benavides Solis, *La arquitectura del siglo XX en Quito*, p. 46

estuviera al frente de la construcción que realizó con materiales conocidos y que los modelos estéticos fueron construcciones emplazadas en la zona de manera que la mimesis posiblemente fue triplemente indirecta: elementos decorativos de origen europeo o estadounidense que se aplicaron en obras arquitectónicas de Quito que a su vez influyeron en obras de Cuenca que finalmente fueron modelos para la quinta.

Varias viviendas también fueron edificadas o modernizadas, especialmente en su fachada, bajo la influencia del *Art Decó*. Un ejemplo de obra nueva encontramos en la casa del señor Antonio Maldonado edificado en un sitio céntrico anteriormente ocupado por una casa colonial. Maldonado era un destacado comerciante, dueño de una librería y mantenía estrecha relación con un importante grupo de importadores alemanes.



Hugo Faggioni, Casa de Antonio Maldonado, 1943. Foto: L. Abad

La casa fue edificada en 1943²⁴⁵ con planos del arquitecto y escultor chileno de origen italiano Hugo Faggioni, quien elaboró varias obras en la ciudad de Guayaquil. En 1932 había viajado a Loja para prestar sus servicios como escultor y constructor

²⁴⁵ A. Roura, *Los estilos Art Nouveau y Art Decó en Cuenca*, s/p

en la edificación de la Basílica de nuestra Señora del Cisne²⁴⁶ y en Cuenca fue el diseñador de la Asociación de Empleados del Azuay. La fachada está íntegramente revestida de mármol y dividida en tres ritmos de puertas y ventanas. La decoración es rígida y geométrica destacándose el escalonamiento de los vanos de la entrada a la casa.

Otra vertiente estilística de aquellos años fue la arquitectura neocolonial que encontramos en el edificio esquinero construido por la Caja del Seguro Social durante la década del cuarenta. La obra recibió el Premio Ornato otorgado por la Municipalidad como la mejor edificación de la ciudad en 1947.²⁴⁷ Fue construida por una compañía constructora nombrada ESTACA conformada por los ingenieros Tinoco Chacón, Jaime Rosales y Jorge Roura, los dos últimos quiteños.²⁴⁸ Es posible que los integrantes de la sociedad fueran también los que realizaron el diseño arquitectónico.



Caja del Seguro Social edificada por compañía constructora ESTACA, 1947. Foto: L. Abad

²⁴⁶ F. Compère, "Guayaquil", pp. 119, 120

²⁴⁷ *Guía de arquitectura: Cuenca, Ecuador*, p. 59

²⁴⁸ Entrevista realizada al Dr. Miguel Díaz Cueva, 5 de marzo 2010

En el edificio esquinero de tres niveles el zócalo de piedra, las ventanas de arcos de medio punto, adinteladas y compuestas y los elementos decorativos realizados en piedra tallada como alféizares y dinteles a más de los balaustres de los balcones y los parteluces de las ventanas torneadas a manera de pequeñas columnas salomónicas, son detalles que buscan traer a la memoria los esplendores de la arquitectura colonial señorial, pero la composición libre y cargada, da una imagen pintoresquita que se diferencia de la arquitectura neocolonial más sobria de la capital.

Otro edificio de estilo neocolonial es el inmueble que actualmente alberga las dependencias del CIDAP.



Juan Orús, Casa Gonzalo Cordero Crespo, ahora CIDAP, 1947. Foto: M. Tómmerbakk

Fue proyectado en 1947, por el arquitecto español Juan Orús radicado en Guayaquil, por encargo del primer propietario el doctor Gonzalo Cordero Crespo cuyo objetivo era edificar su vivienda. Cordero Crespo fue un destacado político, diputado del Azuay ante el Congreso Nacional en varias ocasiones y en 1956 Ministro de Previsión Social y Trabajo en el gobierno del doctor Camilo Ponce Enríquez. En la construcción intervinieron el maestro Luis Sacta a más de Rodrigo Cordero Crespo y Cornelio Malo Crespo, hermano y primo del propietario, "...hábiles dibujantes y arquitectos frustrados, cuyas obras apreciamos dispersas en la urbe."²⁴⁹ La vivienda se construyó con espacios amplios para brindar comodidad a la familia de siete hijos, con el área social en la primera planta alta y las habitaciones en la segunda, al nivel del ingreso desde las escalinatas. La planta baja se destinaba para almacenaje y habitaciones para el servicio a más del garaje, mientras que la buhardilla funcionaba como bodega.²⁵⁰

El arquitecto de la obra, Juan Orús, nació en Barcelona en 1892. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona entre 1908 y 1911, cumpliendo así con un requisito para iniciar los estudios de arquitectura. Se graduó de arquitecto en la Universidad de Barcelona en 1917. Diez años más tarde llegó a Guayaquil. Entre 1934 y 1936 trabajó en una oficina de arquitectura en asociación con el arquitecto, también español, Joaquín Pérez Nin. A partir de 1936 fundó su propia empresa. Desarrolló múltiples proyectos para la ciudad de Guayaquil como el Edificio Juan X. Marcos, Casa Gabriel Vilaseca, diseño y acabados de los interiores del Palacio Municipal, intervención en la Torre del Reloj de la ciudad entre muchos otros. Entre 1941 y 1958 dirigió los trabajos de construcción de la Catedral de Guayaquil y elaboró el proyecto definitivo de la fachada principal de concepción neogótica.²⁵¹ En sus obras tempranas realizadas en la ciudad porteña en la década del treinta, se

²⁴⁹ *Guía de arquitectuar: Cuenca, Ecuador*, p. 245

²⁵⁰ Entrevista al Dr. Claudio Malo, 7 de septiembre, 2009

²⁵¹ F. Compte Guerrero, *Arquitectos de Guayaquil*, pp. 100- 103

puede reconocer el estilo neocolonial que encontramos aplicado en la Casa Gonzalo Cordero Crespo en Cuenca años más tarde.²⁵² Murió en Guayaquil en 1987.

La vivienda de Cordero Crespo fue resuelta en varios niveles y cuerpos, destacándose el central en forma circular a manera de una torre. Es característico de la casona, el uso de la piedra tallada en la decoración de puertas, ventanas, marcapisos, escaleras, columnas y balaustres, una vez más los elementos están insertados como signos de la arquitectura colonial. El arquitecto diseñó la obra en un momento en que ya se contaba con varios referentes importantes de arquitectura neocolonial en la ciudad de Quito, así como las del denominado “estilo español californiano” en la ciudad de Guayaquil. Esta última vertiente es de especial interés por no tratarse de una búsqueda de características estéticas nacionales propios, sino según el arquitecto Florencio Compte “...una nueva forma de dependencia que toma como referencia a Estados Unidos como nuevo centro de donde emanan las políticas económicas y culturales” y citando a Ramón Gutiérrez, que “...suponen una doble vuelta: primero la aceptación de la arquitectura española en los Estados Unidos y segundo su reformulación pintoresquista”.²⁵³ A pesar de recurrir a formas similares originados en la arquitectura española, la vertiente neocolonial busca a través de ellos una identidad nacional, mientras que en el “californiano” es muestra de la influencia estadounidense sobre la cultura.

En la Casa Malo Moscoso, a diferencia de los dos ejemplos anteriores, la fachada de estilo neocolonial solo vino a sustituir la anterior con el objetivo de modernizar el exterior de la vivienda. Ésta fue adquirida por el Sr. Miguel Malo y su esposa Rebeca Moscoso Ordoñez en 1941 y el mismo año se iniciaron las obras de la modificación de la fachada. Los diseños y dibujos fueron elaborados por el Sr. Héctor Serrano, un aficionado a la arquitectura. Se desconoce de qué manera obtuvo sus conocimientos sobre el diseño arquitectónico, pero es probable que su influencia fuera principalmente quiteña, ya que el estilo neocolonial tuvo una presencia fuerte en la capital, como mencionamos anteriormente. La vivienda presenta varios rasgos

²⁵² Op. Cit.

²⁵³ F. Compte, “Guayaquil”, p. 131

estilísticos representativos del estilo neocolonial quiteño como el remate de la fachada con cornisas sin alero, las ventanas de arcos de medio punto, el balcón cubierto de madera y vidrio y el acceso destacado con un marco de madera en relieve. Los dos últimos elementos a más de la puerta de madera fueron adquiridos de otra casa del centro histórico que iba a ser demolida.²⁵⁴ También aquí es importante la posición social del propietario que fue Gobernador de la Provincia en dos ocasiones. Debido a que el resto del inmueble no fue mayormente modificado, podemos asumir que la sustitución de la fachada fue un asunto de estética y que el estilo escogido con sus elementos decorativos, visualizaba estatus y una buena posición económica.



Héctor Serrano, Casa Malo
 Moscoso, 1941. Foto M.
 Tómmerbakk

La tercera tendencia estilística que marcaría la arquitectura de Cuenca en el período fue el modernismo o racionalismo. Un antecedente de esta arquitectura, que se manifestó con mayor fuerza a partir de la década del 50, fue una casa esquinera emplazada en la zona de El Ejido en 1937, propiedad del Sr. José Eljuri, uno de los representantes de lo que sería la nueva burguesía cuencana dedicada al comercio y

²⁵⁴ V. Chaca Cordero, *Arquitectura neocolonial y neovernacula: Cuenca: 1940- 1960*, pp. 60, 61

las importaciones y que marcarían los nuevos rumbos de la economía y el comportamiento social en la ciudad.²⁵⁵



Casa de José Eljuri, 1937. La imagen tomada de M. Rivera y M. G. Moyano, *Arquitectura de las líneas rectas, influencia del movimiento moderno en la arquitectura de Cuenca, 1950- 1965*, cap. 6

Con el Plan Regulador de Cuenca, elaborado por el arquitecto Gilberto Gatto Sobral en 1947 se abrió el terreno para formas modernas y cambios urbanísticos de mayor alcance. El plan no consideró el Centro Histórico como un espacio de protección y consecuentemente se inició un proceso de demolición de inmuebles coloniales y decimonónicos para dar paso a edificios nuevos, situación que generó polémica entre historiadores, defensores de lo tradicional y los que impulsaban la modernidad. Finalmente se impuso la propuesta de los últimos y se inició la destrucción de la antigua Casa Municipal en la calle Sucre y otro inmueble en la calle Benigno Malo.²⁵⁶ La construcción del nuevo edificio que albergaría las dependencias municipales, empezó a gestionarse en 1950 y en 1953 el Municipio convocó a un concurso que

²⁵⁵ V. Mogrovejo Calle, *Gilberto Gatto Sobral – El Palacio Municipal (1953) y la Casa de la Cultura (1954)*, p. 37

²⁵⁶ M. E. Zafra, *Reciclaje del edificio de la Municipalidad de Cuenca*

ganó el arquitecto Gatto Sobral. Su propuesta se insertaba en el “estilo internacional” y la construcción concluyó en 1959.²⁵⁷



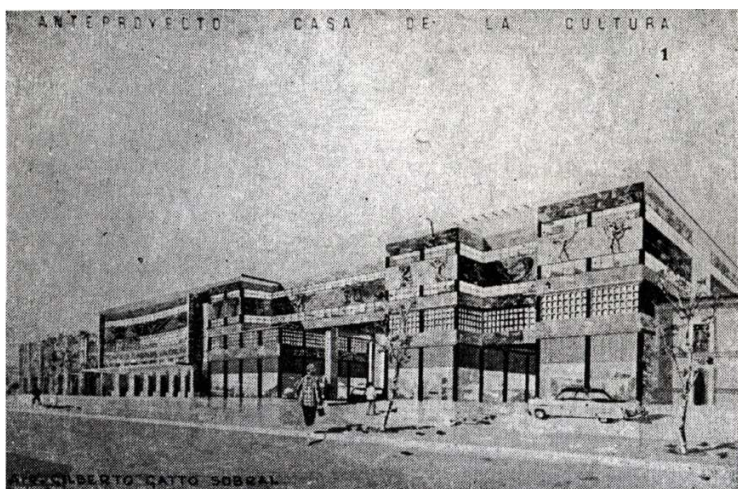
Gilberto Gatto Sobral, El Palacio Municipal, 1953- 1959.
Archivo Fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva



Mauricio Cravotto, El Palacio Municipal de Montevideo, 1935-
1941. Imagen tomada de
www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=730370

²⁵⁷ V. Mogrovejo Calle, *Gilberto Gatto Sobral- El Palacio Municipal (1953) y la Casa de la Cultura (1954)...*, p. 48

El segundo edificio que fue edificado en Cuenca por Gatto Sobral fue el de La Casa de la Cultura. La entidad se había fundado en 1944 por Benjamín Carrión, intelectual y pensador de la cultura y promovía una base compartida bajo el lema de “lo nacional” para los dos polos tradicionalmente opuestos del ámbito cultural ecuatoriano; los intelectuales de la burguesía y los que actuaban como representantes del campesinado y el proletariado.²⁵⁸ La nueva institución cultural que se creó a nivel nacional, debía aplicarse administrativamente por regiones. Se presentó por lo tanto la necesidad de edificar un inmueble que albergaría esta entidad en el Azuay.



Gilberto Gatto Sobral, Casa de la Cultura, 1955- 1960. Fotografía publicada en *El Libro de Oro*, 1957, p. 281. A lado de la imagen se lee: “En una de las calles céntricas de Cuenca, levántase majestuosa esta bella construcción de cemento armado, constituyendo con su magnificencia un adelanto arquitectónico de hermosura dentro de la ciudad”

Para cumplir satisfactoriamente con las exigencias de la ley de cultura de la época, que implicaba difusión, desarrollo y educación artística y cultural, el nuevo edificio debía resolver un complejo sistema de espacios para varias actividades artísticas a más de las administrativas y logísticas. A pesar de que existía la posibilidad de emplazar el inmueble en el sector de El Ejido, el directorio resolvió ubicarlo en el centro de la ciudad, esto por la cercanía a la zona más poblada, que se pensaba

²⁵⁸ F. Tinajero “Una cultura de la violencia: Cultura, arte e ideología (1925- 1960)”, pp. 206- 207

garantizaría un uso más frecuente de las instalaciones y por los ingresos que podrían generar los locales de la planta baja que allí se podían arrendar con mayor facilidad.

El arquitecto del Palacio Municipal y la Casa de la Cultura, Gilberto Gatto Sobral, nació en 1910 en Montevideo- Uruguay como hijo de una familia de clase media. Llegó al Ecuador en 1942 para continuar los estudios iniciados por otro arquitecto uruguayo, para el Plan Regulador de Quito. Conjuntamente con el arquitecto Altamirano, también uruguayo, diseñó además el pensum para la Escuela de Arquitectura que empezó a funcionar en 1946 en la Universidad Central. El plan curricular fue un trasplante del modelo que se aplicaba en la Facultad de Arquitectura de Montevideo y que, a finales del siglo anterior, se había organizado bajo la influencia parisina de la Escuela de Bellas Artes, pero que en la década de los años treinta, había recibido la influencia directa del movimiento arquitectónico moderno. Gatto Sobral fue director de la nueva Escuela a más que trabajó como jefe de una Oficina Técnica particular que tuvo gran éxito.²⁵⁹ Desde sus primeros años en el Ecuador construía viviendas, al menos cinco por año entre 1943 y 1954. En las primeras residencias, se adaptó a las costumbres constructivas y formales locales y posteriormente, no aplicó de manera rígida los principios del purismo moderno, sino que incorporó el trabajo manual y artesanal. Simplificó y racionalizó los volúmenes y el esquema funcional y eliminó la decoración exterior “... tal como correspondía a un arquitecto formado en la facultad de mayor influencia europea”,²⁶⁰ pero por otro lado enriqueció las fachadas con trabajos en piedra como columnas, marcos para puertas y ventanas, antepechos, muros y escaleras. También modernizó los trabajos en madera. Los muros adquirieron una nueva expresividad por la textura aplicada y por la mezcla de mica en el enlucido para lograr efectos visuales modernos. Para él la calidad arquitectónica seguía la calidad del espacio interior, producto de la combinación de elementos materiales, luz y percepciones psicológicas. Utilizó las cubiertas tradicionales de teja y madera, aunque prefería el hormigón armado que le permitía acentuar la horizontalidad de los edificios, de acuerdo a los modelos de

²⁵⁹ J. Benavides Solís, *La arquitectura del siglo XX en Quito*, pp.67, 72-73

²⁶⁰ Ibid., p. 73

Wright y Le Corbusier. En la década de los cincuenta proyectó, sobre todo, edificios institucionales. Planificó el Campus Universitario de Portoviejo, proyectó los edificios de la administración, Jurisprudencia, Odontología, Economía y la residencia universitaria en la Universidad de Quito. Por medio de concursos nacionales obtuvo el derecho de planificar la escuela Sucre, el colegio 24 de Mayo, a más de los dos proyectos en Cuenca y el Teatro Municipal en San Gabriel. “En los edificios escolares sobresale una extraordinaria fluidez funcional y una conjunción con los postulados tanto de la Bauhaus como de las nuevas corrientes pedagógicas, sin descuidar las reminiscencias locales, como sucede con la insinuación de ese gran patio central en la Facultad de Jurisprudencia.”²⁶¹ A más de arquitecto, era urbanista y como tal realizó planes urbanos para Latacunga, Salcedo, Cuenca, Manta, San Lorenzo, Loja y San Gabriel.

En el caso del nuevo Palacio Municipal y la Casa de la Cultura es muy importante conocer el trasfondo del arquitecto y su formación para identificar las influencias y el proceso mimético. En Uruguay la arquitectura racionalista de las décadas del 20 y el 30, habían alcanzado niveles importantes en el contexto americano. Ramón Gutiérrez sugiere que el proceso de catalización de las ideas de la modernidad se aceleró en ese país gracias a gobiernos liberales con mayor preocupación social que en el resto del continente. También se ha afirmado que la falta de un lustre “tradicionalista” y la escasa presencia del movimiento neocolonial, favoreció la introducción de la propuesta racionalista. (Anteriormente ya se había aceptado de manera inmediata el estilo art decó, lenguaje del que los uruguayos se apropiaron rápidamente.) Fue por ello que Le Corbusier en 1936 pudo afirmar que los uruguayos estaban en la vanguardia, a diferencia de Buenos Aires, cuya arquitectura hasta pocos años antes, había estado metida en “la seguridad de la caja fuerte de los estilos.”²⁶² El edificio municipal posee dos volúmenes; una torre de oficinas, que presenta franjas verticales de ventanas y muros ciegos que acentúan la verticalidad, y un bloque horizontal con enchape de mármol y ventanales fraccionados por una

²⁶¹ Ibid., p. 74

²⁶² R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, pp. 593,594

cuadrícula. En la planta baja columnas redondas conforman un portal. Es interesante que el Palacio Municipal de Montevideo, elaborado por el arquitecto Mauricio Cravotto, a pesar de tener una expresividad, soluciones y ante todo dimensiones distintas, sugiere una influencia en la solución de los grandes volúmenes, también allí en forma de una torre y un cuerpo horizontal. Los lineamientos del movimiento racionalista se emplearon igualmente en el edificio de la Casa de la Cultura, visualizados en los grandes volúmenes horizontales y la fachada cóncava en el área del teatro. Al estar emplazado en un terreno dividido por una calle, el arquitecto logró la unidad compositiva y funcional del edificio por medio de un puente que enlaza los dos cuerpos en el segundo nivel.

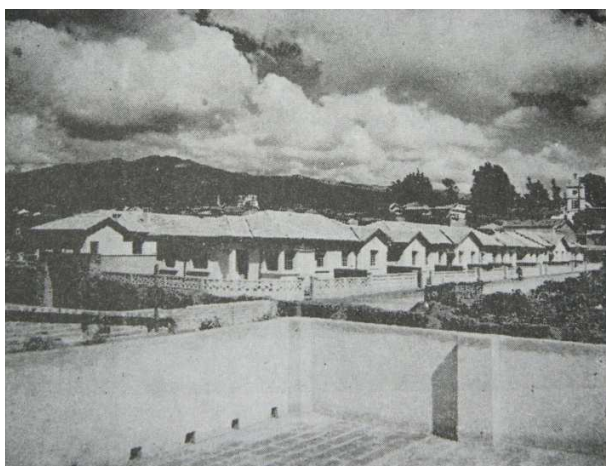
La tendencia modernista también fue aplicada en viviendas como lo indican las fotografías ilustrativas del *Libro de Oro*. Un ejemplo de ellos encontramos en la Casa Ugarte Córdova emplazada en el centro histórico. Como en tantos otros casos la nueva vivienda vino a reemplazar una antigua construcción colonial que en aquellos años no se valoraba. El terreno fue adquirido por el señor Claudio Ugarte Córdova en 1941, encargando al ingeniero Jorge Burbano Moscoso su construcción. La casa esquinera de tres niveles presenta una entrada jerarquizada por el uso de la piedra sin pulir en ese tramo. Hacia la otra calle un juego de planos verticales intercepta el volumen general del inmueble. En los dos niveles superiores se incluyen balcones corridos en estructura de hormigón armado con balaustres metálicos.



Jorge Burbano Moscoso, Casa Ugarte Córdova, 1941. Foto: M. Tómmerbakk

El modernismo fue ampliamente aceptado entre los primeros ingenieros profesionales de la ciudad, quienes también hacían de arquitectos en una época anterior a la fundación de la Escuela de Arquitectura de Universidad local. Burbano, el constructor de la casa Ugarte Córdova, quien había nacido en 1925, ingresó en la Facultad de Ingeniería alrededor de 1948 donde se graduó luego de haber trabajado para la empresa “Edificaciones Ecuatorianas” en la ciudad de Guayaquil. Cuando se abrió la Escuela de Arquitectura daba clases allí y en ingeniería al mismo tiempo que cursaba ciertas materias de arquitectura. Burbano fue además Director de Obras Públicas del Municipio, Vice- Alcalde e Ingeniero del Instituto de Seguridad Social durante 14 años en el período en que se otorgaban préstamos para viviendas. En el ejercicio de su profesión se dedicó mayormente al diseño y construcción de obras de carácter residencial. Para Burbano dominaban los aspectos funcionales de la arquitectura dentro de los planteamientos modernos, primando la ciencia sobre el arte, que se plasmaba principalmente en el exterior.²⁶³

Finalmente es oportuno mencionar un ejemplo de las nuevas viviendas que se edificaban, destinadas a sectores medios como las de la Caja de Pensiones construidas en el norte de la ciudad.



Viviendas de clase media. Imagen publicada en *El Libro de Oro*, 1957, p. 280. En el pie de foto se lee: “Un sector de las nuevas y cómodas viviendas de la Caja de Pensiones situadas en la parte norte de la ciudad”

²⁶³ M. Rivera y M.G. Moyano, *Arquitectura de las líneas rectas, influencia del movimiento moderno en la arquitectura de Cuenca, 1950- 1965*, s/p



Viviendas de clase media. Imagen publicada en *El Libro de Oro*, 1957, p. 280. En el pie de foto se lee: “Un ángulo de la barriada moderna de construcciones de la Caja de Pensiones. Adelanto urbanístico del Instituto de Prevención Social.”

Estas casas que se consideraban un adelanto urbanístico eran promocionadas en el *Libro de Oro* como viviendas nuevas y cómodas.²⁶⁴ Seguían el mismo esquema general de las residencias modernas de los sectores dominantes que se levantaban en la zona de El Ejido, casas de una sola planta con jardín, pero de menores dimensiones. En este caso vemos además la introducción de la edificación seriada que abarataba los costos. No se sabe quien fue el diseñador de la obra, pero la influencia de Gatto Sobral y la “Ciudad Jardín” era notoria.

Síntesis comentada

En el período analizado se perciben dos procesos miméticos de fuentes estéticas diferentes: por un lado las edificaciones de influencia *Art Decó* o tendencias modernistas, testimonios de una importante influencia europea que va girando hacia una mayor vinculación con los Estados Unidos y por otro lado los inmuebles neocoloniales que visualizan una búsqueda de tendencias estilísticas propias, manifestaciones del deseo por librarse de las imitaciones de lo foráneo. Es sin embargo, importante recordar que también en esta última vertiente hubo influencia norteamericana en ciertas expresiones, como se indicó anteriormente.

²⁶⁴ *El Libro de Oro*, p. 280

Los estilos estéticos señalados y la continuidad de tendencias anteriores, que no se interrumpieron de manera brusca, se pueden ver como el resultado de una lucha por el derecho de definir los valores a prevalecer en el campo arquitectónico local. Para Bourdieu los grupos de personas que tienen un gran capital acumulado se ubican en un campo de fuerza, entendiéndose un campo como una parte de la sociedad donde existen diversas posiciones que se definen en relación a los demás. Cada campo es marcado por las relaciones que entran al mismo, a menudo con tensiones y oposiciones entre los actores. Los que llegan a dominar un campo específico a menudo son actores que tienen un gran capital simbólico, lo que implica que otros reconocen su autoridad y su derecho a ejercer el poder ya que se entiende como legítimo. Se trata de valores a los que se les atribuye un significado importante de manera que las personas que tienen una posición destacada son reconocidas y se les escucha, más por su posición que por lo que efectivamente dicen. Sus discursos se perciben como evidentes e indiscutibles (una aceptación *doxa*).²⁶⁵

En este contexto es interesante el caso del Palacio Municipal. En una época en que el desarrollo local, las nuevas formas de economía, la creciente intervención de la burguesía y la nueva élite intelectual introdujeron el pensamiento moderno, los integrantes de la Municipalidad lideraron y llevaron adelante un proceso de cambios acorde con las nuevas exigencias del crecimiento urbano.²⁶⁶ Para ello contrataron al arquitecto Sixto Durán Ballén que debía considerar el cumplimiento de las necesidades institucionales y las expectativas estéticas de las propuestas presentadas, proporcionando una base sobre la cual la municipalidad podía tomar una decisión. El ejemplo muestra que los integrantes del municipio deseaban hacer el papel de los actores dominantes ante la localidad, pero con la ayuda de una persona con un importante capital acumulado y simbólico, en su calidad de primer arquitecto moderno del país, quiteño graduado en Estados Unidos.²⁶⁷

²⁶⁵ E. Tømmerbakk, "Den symbolske makten", p. 10

²⁶⁶ V. Calle Mogrovejo, *Gilberto Gatto Sobral- El Palacio Municipal (1953) y la Casa de la Cultura (1954) en Cuenca- Ecuador*, p. 95

²⁶⁷ J. Benavides Solís, *La arquitectura del siglo XX en Quito*, p. 127

Impulsados por el deseo de ir a la delantera, tanto la Municipalidad como los directivos de la Casa de la Cultura fueron en contra de los cánones establecidos y aceptados. A diferencia de la arquitectura contextualista en que la identidad de la obra arquitectónica se disuelve ante la atmósfera ambiental del sector urbano donde esta emplazada, en la arquitectura moderna las consideraciones sobre los alrededores proporcionan elementos que intervendrán en el sistema formal que afirmará la identidad del edificio. “La coherencia no se alcanza por armonía sino por equilibrio de los distintos elementos que intervienen en el episodio arquitectónico”,²⁶⁸ pero precisamente por no tomar en cuenta lo armónico la obra nueva irrumpe fuertemente en el espacio circundante. Surge por lo tanto la inquietud de por qué estos proyectos de carácter imponente se llegaron a ejecutar. Según Ramón Gutiérrez la “...repetición de la normativa que era símbolo de seguridad para el academicista era equivalente a anonimato para el usuario y por ende se comienza a reclamar la *diferenciación* como elemento clave de prestigio”²⁶⁹. Al igual que en los períodos anteriores, las fachadas de los edificios públicos deberían proyectar una imagen distinguida a más de que eran testimonio del espíritu progresista de las personas que decidieron y fomentaron su ejecución. Un ejemplo de interés encontramos en la intersección de las calles Bolívar y Borrero, en el centro histórico de la ciudad, donde vemos que precisamente la diferenciación ha jugado un papel preponderante en el cambio de estilos. El Banco Central de influencia *Art Decó*, en la una esquina, se distingue del Banco del Azuay de estilo neoclásico al frente y la Caja del Seguro Social de fachada neocolonial en la tercera esquina, marca una distancia estilística a los otros dos edificios.

Es importante reconocer que las autoridades municipales y culturales pertenecían a una élite, a la *ciudad letrada* de la localidad, los que manejaban el ámbito político y cultural, aspectos que estaban, tradicionalmente, ligados a una importante posición económica. El significativo capital acumulado de esos individuos, les aseguraba

²⁶⁸ Helio Piñón citado en: V. Mogrovejo Calle, *Gilberto Gatto Sobral- El Palacio Municipal (1953) y la Casa de la Cultura (1954) en Cuenca- Ecuador*, p. 50

²⁶⁹ R. Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, p. 412

además el suficiente capital simbólico como para ser los actores dominantes y fomentar este tipo de expresiones arquitectónicas en otras partes de la ciudad.

El factor de la diferenciación en relación al prestigio fue también importante en la arquitectura doméstica del período. La sustitución de la fachada en la Casa Malo Moscoso, no correspondía a la necesidad de renovar la vivienda ya que el interior se mantuvo más o menos inalterado. La fachada fue una nueva imagen hacia el exterior, un mensaje de la posición social de los propietarios y su nivel cultural. En los casos de obra nueva, como la vivienda de Gonzalo Cordero Crespo, la residencia de Antonio Maldonado, la casa perteneciente a José Eljuri y la Casa Ugarte Córdova el estilo escogido igualmente debía asegurar la imagen de distinción, de ir a la vanguardia y tener las posibilidades de contratar a un profesional para ello. Es ilustrativa una cita de Bourdieu: "... a los privilegiados les basta con dejarse guiar [...] por el horror de las vulgares aglomeraciones que les lleva a buscar siempre en otra parte, más alto, más lejos, en distinto tiempo y lugar, la exclusividad o la primacía de nuevas experiencias o de espacios vírgenes...".²⁷⁰

En las viviendas de estratos medios o populares como las de de la Caja del Seguro Social, vemos que imitan el modelo de las clases dominantes, pero a menor escala. El diseñador de este tipo de obras, que probablemente pertenecía a un estrato social medio- alto, utilizaba el lenguaje modernista probablemente como imitación del modelo norteamericano. Para el usuario, sin embargo, la casa construida en serie no le permitía distinguirse, sino más bien promovía el anonimato. Se convertía en un habitante de un proyecto habitacional en el cual no podía ejercer una influencia personal.

Por otro lado la dinámica del campo no solo se definía por el deseo de los actores dominantes por tomar la delantera, también se generaban tensiones en el momento en que nuevos actores cuestionaban valores, conceptos y actitudes de los que poseían la antigüedad en el campo arquitectónico. Según Bourdieu la *doxa* se puede convertir en *ortodoxa* cuando ciertos grupos intentan mantener el *estatus quo* y

²⁷⁰ P. Bourdieu, *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, p. 213

defender las cosas como son.²⁷¹ El proyecto del Palacio Municipal generó una fuerte tensión con importantes actores que querían mantener el centro histórico como estaba. Según testimonio de Antonio Lloret “la polémica sobre si se debía o no construir un nuevo edificio [...] duró algún tiempo, entre historiadores, defensores de lo tradicional y otros defensores de la modernidad. [...] Finalmente se impuso la tesis de la ‘modernidad’...”²⁷². En el caso de la Quinta Bolívar también se impuso lo nuevo ante un edificio colonial de valor histórico agregado. Al tratarse de una propiedad privada, no generó un debate público, pero también allí los historiadores habían reconocido el valor del edificio antiguo al depositar una placa conmemorativa en la quinta antigua años antes de que los valores establecidos tuvieran que ceder el espacio a nuevos actores e ideologías.

En esas tensiones y desplazamientos de los valores estéticos tradicionales se evidencia el poder de las influencias externas, especialmente norteamericanas. Para Bourdieu la clase dominante define en el espacio social lo que es legítimo y lo que vale la pena cultivar. Al aceptar los conceptos culturales de la élite, los estratos bajos son sometidos y se someten ellos mismos al adaptarse a las definiciones de las clases altas y vivir acorde con su propia posición de dominados. En esta condición no se dan cuenta de que son oprimidos. En el espacio del desarrollo arquitectónico local del período en estudio, los conceptos culturales que se aceptan y que se terminan imponiendo, pertenecen originalmente a una élite exterior, ajeno al medio, que son adoptados por los estratos sociales dominantes de la ciudad que a luz de la teoría de Bourdieu vienen a ser las clases dominadas por la élite europea y norteamericana. Es precisamente a este dominio cultural que trata de escaparse el estilo neocolonial, creando vínculos culturales internos a los que busca enlazar con el pasado para crear una propuesta nacional.

Es sin embargo necesario precisar que no solo la propuesta neocolonial llevará como resultado vínculos nacionales. Las demás tendencias estilísticas que se asimilaron en Cuenca en el período habían primero sido experimentadas en Quito, de manera

²⁷¹ Ibid., p. 490

²⁷² A. Lloret Bastidas citado M. E. Zafra, *Reciclaje del edificio de la Municipalidad de Cuenca*

que los nuevos impulsos no fueron siempre directos, sino que se asimilaron luego de que habían sido “procesados” por la capital y Guayaquil, creando así un campo visual común a los ecuatorianos. Así como la literatura había logrado una propuesta nacional y la pintura indagaba en los símbolos ecuatorianos, percibimos que los procesos miméticos de la arquitectura mostraban un factor unificador. En un período en que continuaba la lucha contra el arraigado regionalismo y la constante pugna por el poder en el ámbito político y administrativo, factores que imposibilitaban la soñada unidad nacional, las artes ayudaron a cimentar la “comunidad imaginada”, que es la idea de nación según Benedict Anderson y que como tal requiere de un imaginario colectivo. En su carácter de imitación creadora la mimesis, que impulsaba el desarrollo arquitectónico de Cuenca, no solo cumplía una función estética, sino también política. El factor unificador del espacio nacional, radica precisamente en el aporte creativo de las expresiones estéticas locales, que así se diferencian de otros territorios.

Es ilustrativo que inclusive en las obras de Gatto Sobral, un arquitecto extranjero y ajeno al contexto local, la mimesis no fue, ni podía ser una copia fiel de un modelo foráneo. El punto de partida, el caudal cultural o *mimesis I* era, como en los períodos anteriores, distinto a otros lugares. Recordemos que Cuenca todavía era una ciudad pequeña con escasa industria que obtenía sus ingresos principalmente del sector agrario luego de la crisis del sombrero de paja toquilla. Gran parte de la población no accedía a la educación, no sabía ni leer ni escribir de manera que los rasgos estructurales, simbólicos y temporales, la pre-comprensión común al autor y el lector serían limitados en un campo social donde las distancias entre el pueblo los grupos dominantes eran acentuados. En la ejecución de las obras, que en términos de Ricœur es *mimesis II*, se hicieron ciertas modificaciones a un modernismo estricto. Gatto Sobral, desde que llegó al Ecuador, había aprendido a incorporar la tradición y la calidad artesanal local en la expresión arquitectónica aprovechando este recurso en elementos de piedra y madera.²⁷³ Sus obras en Cuenca no fueron una excepción, eran creaciones nuevas dentro de un estilo arquitectónico internacional. En otros

²⁷³ J. Benavides Solís, *La arquitectura del siglo XX en Quito*, pp. 73

casos se tuvieron que hacer concesiones a aquellas personas que no pudieron aceptar del todo tanta innovación como lo demuestra la siguiente cita sobre el edificio de la Casa de la Cultura:

*(...) esta construcción incluso tuvo una fatalidad, ya que fue construida para tener grandes ventanales de aluminio, mas el Padre Palacios, miembro del Directorio de la Casa de la Cultura, cambió este material por la madera, que no se acoplaba a los materiales de esta arquitectura moderna, así que en este caso más que una protesta era un malestar (...)*²⁷⁴

Finalmente la recepción de la obra por el usuario tenía su particularidad local. A más de la falta de educación académica y familiaridad con este tipo de expresiones estéticas por parte de la mayoría de la población, el contexto inmediato de obras arquitectónicas de estilos distintos a los nuevos edificios, necesariamente generó lecturas diferentes a lo que haría en otros espacios. La mímesis, en sus tres partes, era por lo tanto un proceso creativo también en este período, no solo una imitación de estilos y edificios copiados y emplazados en Cuenca. Percibimos que la mímesis, precisamente en la parte creativa, en el aporte particular de las obras, se escapa parcialmente de la sujeción a la que se refiere Bourdieu. La clase dominante local acepta los criterios de valor de una élite cultural y artística extranjera e imita modelos europeos y norteamericanos, pero no ciegamente. Es importante recordar que se genera un debate propio y se selecciona, se acoge y se vive las experiencias estéticas de manera particular.

²⁷⁴ Entrevista a Efraín Jara Idrovo, citado en: G. Moyano y M. Córdova, *Arquitectura de las líneas rectas*, p. 45

Conclusiones

A lo largo del presente estudio se ha visto que la mimesis, entendida en términos aristotélicos y ricœurianos en cuanto creadora y renacentistas en cuanto imitación de modelos anteriores, ha sido un factor constante en las fachadas de las obras arquitectónicas edificadas en Cuenca entre 1822 y 1960. La presencia continua de los procesos miméticos ha sido un impulsor del desarrollo estético y los cambios de estilos en el medio. En la medida en que los ciudadanos han imitado nuevas tendencias estilísticas, las edificaciones de la ciudad se han construido bajo distintos conceptos estéticos en cada momento histórico.

El primer período (1822- 1875) muestra una mayor vinculación a España y Quito, resultado de la conexión dada por las relaciones económicas, políticas y especialmente culturales, por ser espacios que proveían a Cuenca de profesionales. Su posición como centros de poder les convirtió en fuentes principales de los modelos estilísticos adoptados en los procesos miméticos locales: un continuismo colonial que se visualizó especialmente en la arquitectura doméstica y un incipiente gusto por el neoclásico plasmado mayormente en edificios públicos.

En el segundo período (1875- 1935) se da un traslado de la hegemonía de Quito y España hacia otros países europeos, especialmente Francia. La imprenta local daba a los cuencanos la posibilidad de expresar directamente, sin intermediarios, los asuntos de interés para el medio así como los gustos literarios y estéticos propios. Esto a más del fortalecimiento de la universidad local, fueron factores que debilitaron los lazos culturales y educacionales con Quito. Por otro lado la situación económica y comercial de Cuenca en este período, aumentó las posibilidades de acceder directamente a otros modelos culturales y artísticos fortaleciéndose el gusto por el neoclásico, pero ahora con impulsos franceses e italianos. También se desarrollaron propuestas historicistas y eclécticas.

Con el tercer período (1935- 1960) se percibe que una vez más los modelos estéticos siguieron los vínculos comerciales y económicos. Desde inicios del siglo XX, aumentaron las relaciones con los Estados Unidos que se iba convirtiendo en el

país hegemónico a nivel mundial. Con la II Guerra Mundial se debilitaron los contactos con el continente europeo al mismo tiempo que se acrecentó aún más la influencia del país norteamericano, que se convirtió en un importante socio comercial. Luego de la guerra Estados Unidos surgió como la gran potencia con una mayor influencia política y económica en los países latinoamericanos. Los profesionales europeos que se habían refugiado en Norteamérica contribuyeron a que los procesos culturales y artísticos norteamericanos se afianzaran y que aumentara el impacto cultural que tuvieran en otros países.²⁷⁵ Aquello resultó en la asimilación de expresiones estilísticas influenciadas por el *art déco* y especialmente el modernismo o racionalismo.

En el presente estudio se han detectado dos razones principales que impulsaron la dinámica que generó el cambio de estilos por medio de los procesos miméticos durante el período comprendido entre 1822 y 1960; el afán de la clase dominante por distinguirse del resto de los habitantes y la necesidad de un proceso de unificación y construcción de nación por medio de la creación de un imaginario colectivo. En cuanto al primer motivo los sectores dominantes acudían a lo que consideraban prestigioso en cada época para alcanzar la distinción, eso eran las propuestas estéticas occidentales que adoptaban en cada momento. Por medio de esta asimilación, reconocían como legítimo el poder de ejercer el dominio cultural de las élites de otros países y contextos. De esa manera el sector dominante local tomó el papel de los estratos medios (si seguimos el modelo de Pierre Bourdieu) ante la imposición de los valores y gustos de clases dominantes externas, las mismas a las que se sometían. Los que aquí dominaban llegaban a ser los dominados en un contexto más amplio.

La legitimidad que se atribuía a un grupo élite varió en cada uno de los períodos siguiendo los cambios de poder en el ámbito económico, político y cultural del Occidente. Este poder estaba basado en acontecimientos fuera del ámbito nacional, pero también en la vinculación local con cada una de las potencias en los distintos

²⁷⁵ G. González y otros, *Arquitectura civil en Cuenca en la Época Republicana*, p. 193

momentos históricos. Es así que en el primer período cuando Gran Bretaña mantenía la hegemonía mundial, el referente más importante para Cuenca seguía siendo España primero y posteriormente Quito. Esto por el contacto que prevaleció con la Madre Patria por varios años luego de la Independencia y luego, por el aislamiento de la ciudad y la difícil situación económica que dificultó las relaciones directas de los cuencanos con el mundo exterior. También influyó el fortalecimiento de los lazos internos del país, como política del Estado. En el segundo período el modelo estético era mayormente Francia a pesar de la posición central que seguía manteniendo Gran Bretaña a nivel internacional. A pesar de los intereses económicos que tenía esa nación imperial en el continente y el Ecuador, no podía conformarse en el referente cultural, principalmente por la discrepancia religiosa entre los protestantes británicos y los cuencanos católicos. Para el tercer período el país hegemónico mundial y el modelo mimético confluyen debido a que los vínculos de Cuenca con Estados Unidos se fortalecieron.

Es sin embargo importante recordar que la mimesis en cuanto creadora no podía significar una sumisión absoluta. Tanto en Gramsci como Bourdieu encontramos la clave para la comprensión del sometimiento: en el primero como resultado de la hegemonía cultural en que la dominación y el mantenimiento del poder de parte de la clase dirigente supone la sumisión y subordinación intelectual del proletariado²⁷⁶ y en el segundo en la aceptación de la clase obrera de los conceptos culturales de la élite que consecuentemente conlleva a la subordinación. Sin embargo, desde el planteamiento de Ricoeur, de la mimesis como una imitación creadora, podemos descartar que las tendencias estilísticas occidentales que se imitaron y se plasmaron en las edificaciones cuencanas fueran una copia fiel de su modelo. Precisamente en el aporte particular de los actores locales, se puede entrever que el sometimiento de ellos frente a la clase dominante, ya fuera quiteña, europea o norteamericana, no fue absoluto. La imitación ricœuriana, que se entiende como un proceso o acción global que va más allá de la obra suelta, incluyendo el contexto en el que fue creada, *mimesis I*, la acción de la conformación de la obra, *mimesis II*, hasta completarse en

²⁷⁶ B. Craig, "Gramsci, Bajitín y la semiótica de la hegemonía", p. 8

el encuentro con el usuario o lector en *mímesis III*, siempre va a asegurar el aporte nuevo, único para Cuenca. Aquello implica que las normas, definiciones y valores del modelo no se han asimilado en su totalidad, sino que se ha realizado una selección y un aporte particular. Por otro lado la clase dominante local, que llega a ser la dominada ante élites ajenas al medio (si seguimos el pensamiento de Bourdieu), imita cierto modelo para que sirva sus propias finalidades e intereses, aplicándolo para distinguirse del resto. No se puede por lo tanto hablar de una asimilación ciega. Existe un espacio entre el poder ejercido por las élites que imponen sus valores y lo que es asimilado por los estratos inferiores. El investigador José Mariscal Orozco en referencia a la teoría de Gramsci aclara: "...los grupos hegemónicos imponen su ideología pero a partir de ciertos límites y es en estos límites donde el subordinado actúa de manera heterogénea"²⁷⁷

En cuanto a la formación y construcción de la nación vemos que desde el inicio de la vida republicana, el arte y en particular la arquitectura, a través de la *mímesis*, incidieron en el proceso de conformación de la nación o "comunidad imaginada". En el proceso en que Quito iba sustituyendo a Madrid como el referente cultural para los ecuatorianos, se consolidaban los lazos que unían al país. También en lo posterior, cuando Cuenca accedía a influencias directas de otros países, la capital seguía siendo un referente en la medida que las tendencias estéticas adoptadas en la ciudad, con anterioridad habían empezado a asimilarse en la capital y en Guayaquil, cuyos lazos con el exterior eran más fuertes en su calidad de ser el centro político y económico respectivamente. Aquello sucedió en el segundo período con la consolidación del estilo neoclásico, que a nivel nacional se dio durante la presidencia de García Moreno, mientras que en el caso particular de Cuenca no fue ampliamente asimilado sino décadas más tarde. Un ejemplo destacado de la influencia de la capital en el tercer período, fue la fundación de la Facultad de Arquitectura de Quito, establecida doce años antes que la de Cuenca, lo que dio a la capital un adelanto en cuanto a la arquitectura modernista fomentada por Gatto Sobral también desde la educación superior.

²⁷⁷ J. L. Mariscal Orozco, "La construcción de la hegemonía en la definición del valor en el arte popular", p. 5

El potencial unificador de la mimesis fue reconocida y aprovechada de manera consiente por las autoridades. Aunque la presencia del Estado en los ámbitos artísticos fue más evidente durante la presidencia de García Moreno quien incluyó el arte a su programa de consolidación de la nación por medio de becas a artistas, auspicio de proyectos científicos, que incluyeron la pintura como forma ilustrativa, fundaciones de instituciones educativas etc., seguía siendo valorado por los siguientes gobiernos. Las becas a Roma se dieron igualmente por Alfaro y se fundaron instituciones de arte también en lo posterior. La creación de la Casa de la Cultura Ecuatoriana como una entidad nacional con núcleos regionales indudablemente fortaleció lazos de unión en el ámbito cultural. Finalmente los edificios públicos que se construyeron a lo largo de todo el período, especialmente en los centros de poder como Quito y Guayaquil, marcarían una pauta a seguir para las demás regiones y ciudades del país.

La presencia de la mimesis en la arquitectura de Cuenca revela por lo tanto un valor estético apoyado en su valor social y su valor político. El proceso de asimilación de las diversas tendencias artísticas occidentales plasmadas en obras locales, proporciona un importante material para la comprensión y análisis de los valores estéticos que han primado en la localidad en las distintas épocas y su relación y vínculos con la historia del arte occidental. El aspecto social se manifiesta mayormente por medio del deseo de distinción como una de las razones por las cuales se da la mimesis en la arquitectura republicana de Cuenca. La imitación de los modelos hegemónicos aporta a las clases dominantes locales el prestigio que requieren para lograr su objetivo de resaltar en su entorno y manifestar su poder imponiendo las tendencias y valores a seguir por el resto de la población. Finalmente el valor político, como la segunda razón de ser de la mimesis local, se presenta por el poder que tiene en la creación del imaginario común requerido para la conformación y consolidación de la comunidad imaginada que es la nación.

FUENTES

Primarias- documentales

AHM/C, Libros de Cabildos, 1822- 1872

ANH/C, Registros notariales de Notarías 2ª, 3ª y 4ª, 1849- 1880

ACE/C, Carpeta Doc. 015 Gob.

Libros de Cabildos Eclesiásticos, 1864- 1870

AHF, Archivo Fotográfico del Banco Central del Ecuador, Sucursal de Cuenca

Archivo fotográfico Dr. Miguel Díaz Cueva

Bibliografía

ABAD, María de Lourdes y TOMMERBAKK, María, “Cuenca” en: PINO del, Inés (ed.), *Ciudad y arquitectura republicana de Ecuador, 1850- 1950*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2009

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de cultura económica, México D.F., 2007

ALLAN, Kenneth, *Contemporary Social and Sociological Theory: Visualizing Social Worlds*, Pine Forge Press, Thousand Oaks, 2006

ARANGO ESCOBAR, Gilberto, “De la poética de la casa de patio a la poética de la casa moderna”, en: *Anotaciones sobre Planeación*, no. 44 (octubre 1996), pp. 1-7 (http://agora.unalmdieda.co/principal.../investigación_26.htm)

ARIAS, Diego y AYORA, Eugenio, *Proyecto de restauración Antiguo Edificio de la Escuela de Medicina*, Tesis, Facultad de Arquitectura, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1989

ARBOLEDA, Gustavo, *Diccionario biográfico de la República del Ecuador*, Escuela de Artes y Oficios, Quito, 1910

ASTUDILLO, José María, “Luis Pauta Rodríguez” en: *Tres de Noviembre*, No. 103 (Cuenca nov. 1945), pp. 56- 66

- AYALA MORA Enrique, (edit.), *Nueva historia del Ecuador: Época Republicana I*, vol. 7, Corporación Editora Nacional Grijalbo, Quito, 1983
- BANCO CENTRAL DEL ECUADOR, *Cuenca Tradicional, primera parte*, Cuenca, 1983
- BANCO DEL AZUAY, *En su XXV aniversario de su fundación, 1913- 1938*, Cuenca, s/ed., 1938
- BENAVIDES SOLÍS, Jorge, *La arquitectura del siglo XX en Quito*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1995
- BORDIEU, Pierre, *La distinción; Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, México, 2002 (1979)
- BOZAL, Valeriano, "J. J. Winckelmann" en: BOZAL, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Ed. Visor, Madrid, 2000
- BRANDIST, Craig, "Gramsci, Bajitín y la semiótica de la hegemonía" en: www.herramienta.com.ar/revista-herramienta-n-4/gramsci-bajitin-y-la-semiotica-de-la-hegemonia
- CARDENAS, Marcelo y CORDERO, Pablo, *Catedral de la Inmaculada: Forma, función, tecnología y contexto*, Tesis, Facultad de Arquitectura, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1989
- CARDENAS, María Cristina, CARRASCO, Manuel, ESPINOSA, Leonardo y MALO, Claudio, *Historia de la Universidad de Cuenca 1867- 1997*, U Ediciones, Cuenca, 2001
- CARPIO VITIMILLA, Julio, *Cuenca: su geografía urbana*, López Monsalve Editores, Cuenca, 1979
- CARPIO VINTIMILLA, Julio, "Las etapas de crecimiento de la ciudad de Cuenca-Ecuador", en: CARRION, Fernando (Coord.) *El proceso urbano en el Ecuador*, (Serie Antología de las ciencias sociales), Grupo Esquina Editores-Diseñadores, Quito, 1987, pp. 49-77
- COMPTE, Florencio, *Arquitectos de Guayaquil*, Universidad Católica Santiago de Guayaquil, Facultad de Arquitectura y Diseño, Guayaquil, 2007

- COMPTE, Florencio, "Guayaquil" en: PINO del, Inés (ed.), *Ciudad y arquitectura republicana de Ecuador, 1850- 1950*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2009
- CONNOR, Steven, *Cultura postmoderna: Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Akal, Madrid, 1996
- COTOFLEAC, Vailia, "Kant. Arquitectura y mimesis", en: *A Parte Rei*, No. 63 (mayo 2009), pp. 1-9 (<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/vasilica63.pdf>)
- CHACA CORDERO, Verónica, *Arquitectura neocolonial y neovernácula: Cuenca 1940- 1960*, Tesis, Facultad de Arquitectura, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2007
- CHACON ZHAPAN, Juan, *Historia arquitectónica de la Catedral Vieja de Cuenca*, Estudio realizado para el Proyecto de Restauración de la Catedral Vieja, inédito
- DIAZ CUEVA, Miguel, "Fray Vicente Solano y su interacción con la Iglesia" en: *Cultura política e iglesia: Fray Vicente Solano y la formación del Estado Nacional Ecuatoriano*, Casa de la Cultura Ecuatoriana y Universidad de Cuenca, Cuenca, 1996
- El Ecuador en Chicago por el Diario de Avisos*, Imprenta Chasmar y Cía., New York, 1894
- ESTRADA HERRERO, David, "Arte y mimesis", capítulo 7 en: *Estética*, Barcelona, Ed. Herder, 1988
- ESPINOSA ABAD, Pedro y CALLE MEDINA, María Isabel, *La Ciénaga Cuencana: El afrancesamiento de Cuenca en la época republicana (1860- 1940)*, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2002
- FREIXA, Mireia y otros, *Introducción a la historia del arte*, Ed. Barcanova, Barcelona, 1990
- GONZALEZ, Gladys y otros, *Arquitectura civil en Cuenca en la Época Republicana*, Tesis, Facultad de Arquitectura, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1980
- Guía Comercial Agrícola e Industrial de la República del Ecuador*, Edit.
- Compañía "Guía del Ecuador", Guayaquil, 1909
- GUTIÉRREZ, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Ed. Cátedra, Madrid, 1997

- GYMPEL, Jan, *Historia de la arquitectura de la antigüedad a nuestros días*, Ed. Könnemann, Colonia, 1996 (en español, Loc Team, Barcelona s/f)
- HASSAUREK, Fredrich, *Cuatro años entre los ecuatorianos*, Ediciones Abya- Yala, Quito, 1997 (1867)
- HERMIDA BUSTOS, César y CASTELO, María Eugenia, “Los hospitales de Quito; Caracterización histórico- geográfica”, en: KINGMAN, Eduardo Garcés (coord.), *Las ciudades en la historia*, Centro de Investigaciones Ciudad, Quito, 1989
- HOLZMANN, Franz y BALDAS, Eugen, *Hermano Juan B. Stiehle C. Ss. R. Arquitecto y testigo de la fe: Su vida y sus obras en Europa y Sudamérica*, Dachingen, s/ed., 1992
- JAGUARIBE, Helio, *Un estudio crítico de la historia*, Tomo II, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002
- JAMIESON, Ross W., *De Tomebamba a Cuenca: Arquitectura y arqueología colonial*, Abya – Yala, Quito, 2003
- JANSON, H. W., *Historia del arte. Panorama de las artes plásticas desde la prehistoria hasta nuestros días*, vol. 2, Ed. CIDAP, Barcelona, 1972
- KENNEDY, Alexandra, “Continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX”, en: *Trama No. 45, (Quito dic. 1987), pp. 37- 44*
- KENNEDY, Alexandra, “Continuismo y discontinuismo colonial en el siglo XIX y principios del XX”, en: *Trama No. 48, (Quito nov. 1988), pp. 40- 46*
- KENNEDY, Alexandra, “Apuntes sobre arquitectura en barro y cerámica en la colonia”, en: *Cerámica colonial y vida cotidiana*, Fundación Paul Rivet, Cuenca, 1990
- KENNEDY, Alexandra, ORTIZ, Alfonso, “Continuismo colonial y cosmopolitismo en la arquitectura y el arte decimonónico ecuatoriano”, en: *Nueva historia del Ecuador: Época republicana III*, vol. 9, Grijalbo Ecuatoriana, Quito, 1990, pp. 113- 139
- LEON, Luis A. (comp.) *Compilación de crónicas, relatos y descripciones de Cuenca y su provincia*, 3ª parte, Banco Central del Ecuador, Cuenca, 1983
- LLORET BASTIDAS, Antonio, “Historia de la educación en Cuenca”, en: VV. AA., *El Libro de Cuenca*, Editores y Publicistas, Cuenca, 1989, pp. 34- 66

- LLORET BASTIDAS, Antonio, *Crónicas de Cuenca: La Cultura*, Tomo V, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2006
- MARISCAL OROZCO, José Luis, "La construcción de la hegemonía en la definición del valor en el arte popular", en: *Gestión Cultural*, no. 12 (junio 2005), pp. 1- 19 (www.gestioncultural.org/gc/boletin/pdf/bcg-12-JLMariscal.pdf.)
- MARTINEZ SANCHEZ, Alfredo, "Invención y realidad. La noción de mimesis creadora en Paul Ricœur" en: *Dianoia*, vol. LI, no. 57 (noviembre 2006), pp. 131- 166
- MAURO, Sebastián, "La obra de arte como forma de conocimiento. La forma paradójica de la mimesis en Aristóteles y Adorno", en: *A Parte Rei*, No. 41 (sept. 2005), pp. 1-9 (<http://serbal.pntic.mec.es/ncmuñoz11/mauro41.pdf>)
- MOGROVEJO CALLE, Vicente, *Gilberto Gatto Sobral- El Palacio Municipal (1953) y la Casa de la Cultura (1954) en Cuenca- Ecuador*, Tesis, Facultad de Arquitectura, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2008
- MORA, Luís F. *Monografía del Azuay*, Universidad del Azuay (reedición), Cuenca, 2007 (1926)
- MUÑOZ CARRASCO, Mónica, *El Banco Central del Ecuador en Cuenca*, Banco Central del Ecuador, Cuenca, 1988
- MUÑOZ CUEVA, Manuel, "José María Rodríguez: el dueño de la casa que canta" en: *Letras del Ecuador*, No. 7 (Quito oct. 1945), p. 4
- MUÑOZ, Patricio y otros, *Proyecto de restauración y adecuación a nuevo uso del "Hospital San Vicente de Paul de Cuenca"*, inédito
- OCHOA, Francisco, *Estudio histórico del complejo arquitectónico de San Francisco de la ciudad de Cuenca provincia del Azuay*, elaborado para el proyecto de los trabajos emergentes en el convento e iglesia de san Francisco en la ciudad de Cuenca provincia del Azuay, Cuenca, 2009, inédito.
- PALOMEQUE, Silvia, "Historia económica de Cuenca y de sus relaciones regionales", en: *Ensayos sobre historia regional*, Casa de la Cultura Ecuatoriana, Cuenca, 1982, pp. 117- 140
- PALOMEQUE, Silvia, *Cuenca en el siglo XIX: La articulación de una región*, FLACSO y Abya- Yala, Quito, 1990

- PINO del, Inés, "Quito", en: PINO del, Inés (ed.), *Ciudad y arquitectura republicana de Ecuador, 1850- 1950*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2009
- QUINTERO, Rafael y SILVA, Erika, *Ecuador: Una nación en ciernes*, (4ta edición) Editorial Universitaria, Quito, 2001
- RAMA, Ángel, "La ciudad letrada", en: PIZARRO, Ana (org.), *América Latina: Palavra, literatura, cultura*, vol. 1, Fundación Memorial y Editora da Unicamp, Sao Paulo, 1993, pp. 565- 586
- RICŒUR, Paul, *Tiempo y narración I, configuración del tiempo en el relato histórico*, Siglo veintiuno Editores, México, 1995
- RICŒUR, Paul, "Para una teoría del discurso narrativo", en: *Historia y narratividad*, Paidós, ICE/UAB, Barcelona, 1999, pp. 83- 156
- RIVERA, Mónica y MOYANO, María Gabriela, *Arquitectura de las líneas rectas, influencia del movimiento moderno en la arquitectura de Cuenca, 1950- 1965*, Tesis, Facultad de Arquitectura, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2002
- ROURA, Alexandra, *Los estilos Art Nouveau y Art Decó en Cuenca*, Tesis, Facultad de Arquitectura, Universidad de Cuenca, Cuenca, 2007
- SALAZAR, Carlos, "Gramsci y el Estado Mayor Intelectual" en:
http://esferapública.org/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=49=&Itemid=79
- SALDARRIAGA, Alberto, ORTIZ, Alfonzo y PINZON, José Alexander, *En busca de Thomas Reed: Arquitectura y política en el siglo XIX*, Archivo de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Colegio de Arquitectos del Ecuador, Corporación la Candelaria, Bogotá, 2005
- SUAREZ, Cecilia, "Al encuentro de la Modernidad: La nueva pintura cuencana" en: *De la inocencia a la libertad: Arte cuencano del siglo XX*, Banco Central del Ecuador, Cuenca, 1998
- SVEEN, Asle y AASTAD Svein A. (ed.), *Verden1 før 1850*, Cappelen Forlag, Oslo, 1986
- SVEEN, Asle y AASTAD Svein A. (ed.), *Verden2 etter 1850*, Cappelen Forlag, Oslo, 1986

- TATARKIEWICZ, Władisław, *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 2002 (1976)
- TERAN ZENTENO, Carlos, *Índice histórico de la Diócesis de Cuenca 1919- 1944*, Edit. Católica de J. M. Astudillo Regalado, Cuenca, 1947
- TIETZ, Jürgen, *Historia de la arquitectura del siglo XX*, Könemann, Colonia, 1999
- TINAJERO, Fernando, "Una cultura de la violencia: Cultura, arte e ideología (925-1960" en: *Nueva historia del Ecuador: Época republicana IV*, vol. 9, Grijalbo Ecuatoriana, Quito, 1990, pp. 187- 210
- TOMAN, Rolf (edit.), *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750- 1848*, Tandem Verlag, Barcelona, 2006
- TOMMERBAKK, Elisabeth, "Den symbolske makten", inédito
- TOMMERBAKK, María, *Investigación histórica para el Proyecto de Restauración de la Casa de la Bienal*, Escuela Taller de Restauración, Cuenca, 2006, (inédito)
- TOMMERBAKK, María, *Investigación histórica para el Proyecto de Restauración de las casas de propiedad municipal en el sector de la Cruz, barrio de El Vado*, Escuela Taller de Restauración, Cuenca, 2007, inédito
- VALDIVIESO POZO, Agustín, *Los Arteaga, Carrasco, Pozo y Tamariz*, inédito
- VILA TORNOS, Frederic, "La arquitectura", en: FREIXA, Mireia y otros, *Introducción a la historia del arte*, Ed. Barcanova, Barcelona, 1990
- VV. AA., *El Libro de Oro: Edición conmemorativa del IV centenario de la fundación española de Cuenca del Ecuador*, Cuenca, Edit. El Tiempo, 1957
- VV. AA., *Ciudad de Quito: Guía de arquitectura*, vol. II, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Junta de Andalucía, Embajada de España, Quito, 2004
- VV. AA., *Guía de arquitectura: Cuenca, Ecuador*, Municipio de Cuenca, Junta de Andalucía y Embajada de España, Cuenca, 2007
- VV. AA., *Historia del arte ecuatoriano*, Salvat Editores, Quito, 1985
- VV. AA., *Teoría de la arquitectura del Renacimiento a la actualidad*, Taschen, Colonia, 2003

ZAFRA, María Estela, *Reciclaje del edificio de la Municipalidad de Cuenca*, Tesis, Facultad de Arquitectura, Universidad de Cuenca, Cuenca, 1995

Entrevistas

Al Dr. Claudio Malo, 7 de septiembre, 2009

Al Dr. Miguel Díaz Cueva, 5 de marzo, 2010

Anexos

Dilemas estéticos sobre lo arquitectónico

La arquitectura ha conformado una pieza importante en el desarrollo de la estética y sus estudios sobre el arte, la belleza y en general la dimensión sensible de la realidad a lo largo de la historia artística occidental. Los aspectos estéticos de la arquitectura, que difiere de otras expresiones artísticas como la pintura y la escultura debido a su carácter utilitario, ha contribuido a reflexiones trascendentales sobre el concepto de “arte”, su clasificación y significado. Para poder acercarnos a la arquitectura como expresión artística es oportuno precisar las categorías principales de la estética, que han generado las bases para el estudio de los significados de la expresión arquitectónica y su relación con las demás manifestaciones y procesos del arte. Consecuentemente es necesario seguir el desarrollo del término “arte”, para entender el concepto que heredamos del pensamiento ilustrado y que en gran medida ha marcado el entendimiento del arte en nuestra región hasta la segunda mitad del siglo XX. Esto nos ayudará a situar las reflexiones estéticas detrás de cada uno de los estilos relevantes.

Arte- clasificación y significado

El origen de la estética como disciplina se encuentra en el siglo XVIII, pero en la tradición cultural occidental se remota a la antigüedad y el mundo griego. La categoría principal, y muchas veces única, de estas primeras reflexiones, era la belleza, situación que perduró hasta entrada la modernidad. En el siglo XVIII se incluyó en la definición de lo estético, lo sublime, lo pintoresco e incluso lo cómico, lo que transformó el panorama de las categorías y exigió un fundamento nuevo. La multiplicación de las categorías se derivaba de la aceptación de los efectos producidos en el sujeto que percibía la naturaleza, la condición del gusto, su relación con las obras de arte, el modo de su recepción, contemplación, etc.²⁷⁸ En ese debate empezó a tomar forma un nuevo significado de “sensibilidad” que se refería a la capacidad y desarrollo del gusto, término ambiguo que muestra la

²⁷⁸ V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, pp. 26-27

complejidad del contexto en el que el pensamiento estético se fue configurando.²⁷⁹ Por otro lado el concepto de belleza fue perdiendo su carácter ideal, normativo y universal lo que resultó en una gran diversidad de principios estéticos y conceptos de arte.²⁸⁰

La expresión “arte” no tiene hoy el mismo significado que tenía la palabra “ars” para los antiguos romanos o “τεχνη” para los griegos. Hasta el Renacimiento estos términos se referían a la destreza requerida para construir un objeto siguiendo una serie de reglas. Se trataba de un concepto más amplio que en la actualidad, que incluía los oficios manuales y parte de las ciencias como la gramática y la lógica. Las actividades que solo requerían de esfuerzo mental eran catalogadas como artes liberales y consideradas muy superiores a las artes mecánicas que también demandaban de un esfuerzo físico para su realización. En este grupo se situaba a la pintura y la escultura.²⁸¹

En la Edad Media “ars” se entendía como las siete artes liberales: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música. Se buscaba también delimitar las artes mecánicas a siete, grupo al que pertenecerían las que hoy entendemos por arte, pero al ser consideradas de poca importancia no se incluyeron en las clasificaciones generales.²⁸²

En el Renacimiento se empezó a valorar más la belleza y por lo tanto también a los que lo producían: pintores, escultores y arquitectos. Simultáneamente mejoró el estado financiero y la posición social de los artistas que lograron diferenciarse del grupo de los artesanos e identificarse con el de los eruditos. Consecuentemente fue importante para los artistas del Renacimiento fortalecer las leyes que regían sus trabajos basándose en cálculos de precisión matemática. En el siglo XVI se empezó a percibir la existencia de una relación entre las obras del escultor, el pintor y el

²⁷⁹ Ibid., pp. 28-30

²⁸⁰ M. Freixa y otros, *Introducción a la historia del arte*, p. 9

²⁸¹ W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, pp. 39-40

²⁸² Ibid., p. 42

arquitecto cuyos trabajos se titulaban las artes del diseño. En este período varios autores hicieron intentos por clasificar las artes buscando el denominador común que les unía. Marsiglio Ficino, en la segunda mitad del siglo XVI, encontró este elemento en la música que inspiraba a todas las artes liberales que para él incluían la gramática, la poesía, la retórica, la pintura, la arquitectura, la música y por último la canción órfica. Para Francesco da Hollanda, también en el siglo XVIII, la arquitectura, la poesía, la elocuencia, la comedia, la pintura, la escultura y más tarde también la música y la danza, se unificaban por su belleza²⁸³ antecediendo el término de las “bellas artes”. Este concepto fue aplicado en 1747 por Charles Batteux para identificar la pintura, la escultura, la música, la poesía y la danza y luego la arquitectura y la elocuencia. Para este autor la característica común a todas ellas era que *imitan* la realidad, un cambio muy significativo por el grado de aceptación que tuvo y que universalizó su idea. Desde el siglo XVIII quedó por lo tanto establecido que los oficios manuales no eran arte, así como tampoco lo eran las ciencias quedando solo las bellas artes. Posteriormente se separaron la poesía, la oratoria, la danza y la música, de manera que de las siete “bellas artes” de Batteux solo quedaron tres; la pintura, la escultura y la arquitectura que fueron las que se enseñaban en las *Academies des Beaux Arts* del siglo XIX.²⁸⁴

Es interesante que a lo largo de este proceso de clasificación del arte, la arquitectura se haya considerado una expresión relacionada a la pintura y la escultura, vinculación que todavía permaneció en el siglo XX cuando la definición del arte, como producción de belleza e imitación de la naturaleza, llegó a ser insuficiente ante la gran variedad de expresiones y procesos artísticos que surgieron. El gran abanico que se abrió bajo el concepto de arte, fomentó renovados intentos por encontrar una definición hasta llegar al punto de Morris Weitz que en 1957 declaró que una definición del arte era imposible. En este contexto la arquitectura se percibía como una “...expresión visible de una nueva unidad que englobaba al arte, la ciencia y la

²⁸³ Ibid., p. 44-46

²⁸⁴ Ibid., pp. 48-50, 68

industria”,²⁸⁵ pero por otro lado entró en un proceso de autodefinición con mayor fuerza que otras disciplinas. Steven Connor ha llamado la atención sobre esta contradicción latente que encuentra en la estética arquitectónica moderna, que precisamente por descubrir sus propias leyes esenciales se seguía vinculando a la estética predominante en la pintura, la literatura etc.²⁸⁶ Es un arte utilitario que pretende la conformación plástica del espacio,²⁸⁷ pero que por sus características particulares esta más estrechamente ligada a los procesos políticos de la sociedad y el ejercicio del poder. Debido a que se concreta en el sistema de valores de quienes la edifican es también un testimonio de las dinámicas económicas, sociales e ideológicas de cada cultura. Esta dualidad de la arquitectura fue observada por el fundador de la Bauhaus Walter Gropius, quien habló de la capacidad de la arquitectura de ser reflejo fiel de la sociedad así como una expresión de los pensamientos más nobles del hombre.²⁸⁸

²⁸⁵ S. Connor, *Cultura postmoderna: Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, p. 53

²⁸⁶ Op. Cit.

²⁸⁷ M. Freixa y otros, *Introducción a la historia del arte*, pp. 90, 93

²⁸⁸ Ibid., p. 93