

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Carrera de Arquitectura

Propuesta de sistema de montaje destinado a usos museográficos en espacios patrimoniales: Casa de los Arcos dentro del proyecto Epicentro Cultural UCuenca

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Arquitecta

Autor:

María Doménica Bustamante Ojeda

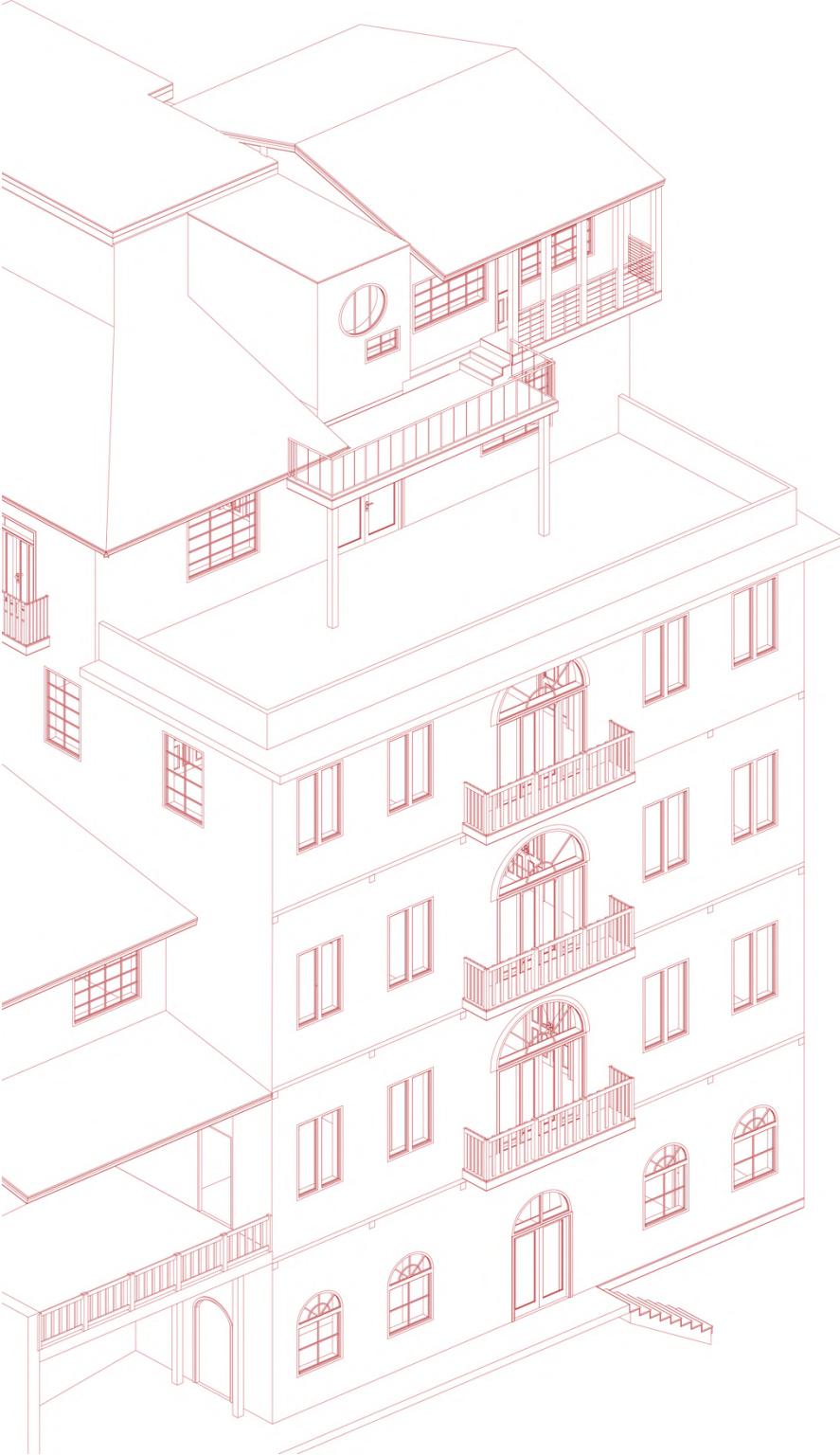
Director:

Juan Pablo Carvallo Ochoa

ORCID:  0000-0001-6507-5837

Cuenca, Ecuador

2024-08-29



Propuesta de sistema de montaje destinado a usos museográficos en espacios patrimoniales:

Casa de los Arcos dentro del proyecto Epicentro Cultural UCuenca.

Autora: María Doménica Bustamante Ojeda

Director: Juan Pablo Carvallo Ochoa

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo registrar los diversos modelos y detalles museográficos que se han realizado en la Casa de los Arcos en los últimos meses, así como proponer un diseño de sistema de montaje para la misma a través de la exposición "Bauhaus Reverberada". La metodología empleada consta de tres fases: una fase inicial de investigación teórica sobre museografía y patrimonio arquitectónico, analizando conceptos y aportes de expertos y prácticas museográficas importantes; una segunda fase de examen e investigación de la Casa de los Arcos mediante observación, dibujo y fotografía para entender su historia, arquitectura, cualidades y potencial museográfico; y una tercera fase en la que se diseña un prototipo de sistema de montaje para exhibiciones, integrando teorías, estudios previos y las necesidades de cada pieza. Este estudio busca, por un lado, comprender e identificar de mejor manera la carga cultural que subyace en la Casa de los Arcos, sirviendo así para futuras intervenciones y reformulaciones museológicas que se realicen de manera informada y proactiva sobre un edificio patrimonial. Por otro lado, se pretende abrir una discusión sobre cómo la arquitectura juega un rol importante en la presentación y percepción de una colección de arte.

Palabras clave del autor: arquitectura patrimonial, museografía, montaje de exposiciones, epicentro cultural



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

ABSTRACT

This work aims to document the various models and museographic details that have been implemented in the Casa de los Arcos in recent months, as well as to propose a mounting system design for it through the "Bauhaus Reverberada" exhibition. The methodology consists of three phases: an initial phase of theoretical research on museography and architectural heritage, analyzing concepts and contributions from experts and significant museographic practices; a second phase of examination and investigation of the Casa de los Arcos through observation, drawing, and photography to understand its history, architecture, qualities, and museographic potential; and a third phase in which a prototype mounting system for exhibitions is designed, integrating theories, previous studies, and the needs of each piece. This study seeks, on the one hand, to better understand and identify the cultural significance underlying the Casa de los Arcos, thereby serving future interventions and museological reformulations carried out in an informed and proactive manner on a heritage building. On the other hand, it aims to open a discussion on how architecture plays an important role in the presentation and perception of an art collection.

Author Keywords: heritage architecture, museography, exhibition mounting, epicentro cultural



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

ÍNDICE DE CONTENIDO

Índice de figuras	5	Segunda planta alta	67
introducción.....	9	Conclusiones	68
problemática	10	Recomendaciones.....	68
objetivos.....	11	Referencias	69
metodología	12		
01: Exploración teórica: Museografía y patrimonio arquitectónico ..	14		
Contextualización Histórica sobre el museo	15		
Museo, Museología, Curaduría y Museografía.....	17		
La museografía y su relación con la arquitectura	21		
El patrimonio como memoria y la casa como universo.....	24		
Patrimonio arquitectónico y museografía.....	26		
Análisis de referentes	30		
02: Contexto histórico y análisis arquitectónico de la casa	44		
Barrio El Vado.....	46		
Memoria Familiar	49		
La Casa de los Arcos o Casa Montesinos González.....	53		
Función Original.....	54		
Función Actual	56		
Exposiciones	58		
Reflexiones	62		
03: Propuesta de sistema de montaje para la Casa de los Arcos	63		
Planta baja	65		
Primera planta alta.....	66		

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Museo de Louvre. Elaboración propia inspirada en el dibujo de un autor anónimo.....	15
Figura 2. Franco Albini and Franca Helg, Palazzo Bianco, Genoa, 1949-51	16
Figura 3. Cómo es un museo por fuera.....	17
Figura 5. Cómo se instala la exposición.....	19
Figura 6. Gipsoteca Canoviana a Possagno, 1987	21
Fuente: Mark Edward Smith	21
Figura 7. Gipsoteca Canoviana a Possagno, 1978	22
Figura 8. El detalle.....	23
Figura 9. Relación entre los objetos expuestos y el espacio arquitectónico.	23
Figura 10. La escala del edificio y la ciudad.....	23
Figura 11. La escala del edificio y la ciudad.....	25
Figura 12. Museografía - Arquitectura y organización de los museos de arte.	26
Figura 13. Adaptación de un antiguo edificio para museo.	27
Figura 14. Adaptación de un antiguo edificio para museo. Elaboración propia.....	28
Figura 15. Plano antiguo de Verona del año 1849. Castelvecchio muestra su posición a orillas del río Adigio y su relación con la Plaza Bra y el anfiteatro antiguo "la arena" situado al borde del asentamiento.	31
Figura 16. Plano actual de Verona del año 2024.	31
Figura 17. Tableros de Scarpa.....	32
Figura 18. Dibujo sobre la relación y disposición de los objetos.	33
Figura 19. Museo de Castelvecchio de Verona.....	33

Figura 20. Dibujos de Scarpa sobre el diseño de los diferentes sistemas de soporte de las piezas.....	34
Figura 21. Dibujos de Scarpa sobre el diseño de los diferentes sistemas de soporte de las piezas.....	34
Figura 22. Sillas Tripolina y postes de Albini y Helg.....	37
Figura 23. Postes montados en bases y brazos articulados de Albini y Helg	37
Figura 24. Los caballetes de Carlo Scarpa.	39
Figura 25. Los caballetes de Carlo Scarpa.	39
Figura 26. Los caballetes de cristal en el MASP de São Paulo, 1970	41
Figura 27. Los caballetes de cristal en el Calouste Gulbenkian.....	41
Figura 28. Recreación de los tableros blancos de los Smithsons.	43
Figura 29. Recreación de los tableros blancos de los Smithsons.	43
Fuente: Monografía del Azuay.	46
Figura 30. Casa de los Arcos en construcción. 1926	46
Figura 31. Casa de los Arcos.	47
Figura 32. José María Montesinos Ordoñez.	49
Fuente: Álbum de Lucía Astudillo.	49
Figura 33. Fotografía antes de la construcción de la Casa de los Arcos, s/f.....	52
Figura 34. Fotografía donde ya se evidencia la Casa de los Arcos. 1926.	52
Figura 35. El Barranco, 1948.....	53
Figura 36. Planta baja y primera planta alta.....	55

Figura 36. Segunda planta alta.....	55	Figura 57. Segunda sala.....	66
Figura 38. Primera, segunda y tercera planta baja.....	55	Figura 60. Primera sala.....	67
Figura 39. Primera, segunda y tercera planta baja.....	56	Figura 59. Vestíbulo.....	67
Figura 40. Primera, segunda y tercera planta baja.....	57	Figura 58. Descanso escalera.....	67
Figura 41. Primera, segunda y tercera planta baja.....	57	Figura 61. Primera sala.....	67
Figura 42. Planta baja. Exposición “Juguetes, de lo ingenuo a lo perverso”. Artista Darwin Guerrero.....	58		
Figura 43. Primera planta alta. Homenaje a Laura Durán.”Mi vida, mi legado.”.....	59		
Figura 44. Primera planta alta. Teniendo patrimonio. Epicentro cultural..	59		
Figura 45. Primera planta alta. Heteroterapia. Trabajo de titulación de artes visuales.....	59		
Figura 46. Segunda planta alta. Comejenera / Goteras. Janneth Méndez.	60		
Figura 47. Segunda planta alta. Heteroterapia. Trabajo de titulación de artes visuales.....	60		
Figura 48. Segunda planta alta. Heteroterapia. Trabajo de titulación de artes visuales.....	60		
Figura 49. Diagrama de plantas representativas, recorrido museográfico.	61		
Figura 51. Patio.....	65		
Figura 50. Linea de tiempo.....	65		
Figura 52. Patio.....	65		
Figura 53. Patio.....	65		
Figura 55. Primera sala.....	66		
Figura 54. Pasillo.....	66		
Figura 56. Primera sala.....	66		

Agradecimiento infinito a Juan Pablo Carvallo, mi director de trabajo, y a todos los que me apoyaron, por su gran ayuda y guía en este proceso.

*A mis papás, Ivonne y Augusto, por todo el amor
al Sebas, por la inspiración, por la luz
y a mí misma, por la fortaleza.*

INTRODUCCIÓN

La Casa de los Arcos, ubicada en el histórico barrio El Vado de la ciudad de Cuenca, Ecuador, representa un valioso ejemplo de la arquitectura patrimonial de la región. Este trabajo tiene como objetivo el diseño de un sistema de montaje para exposiciones museográficas en dicho espacio, contribuyendo al proyecto Epicentro Cultural de la Universidad de Cuenca. Este proyecto busca apoyar a los artistas en el desarrollo de sus proyectos y en la difusión de sus obras, utilizando la Casa de los Arcos como un lugar clave para la exhibición de arte. La investigación se estructura en tres fases: una exploración teórica sobre museografía y patrimonio arquitectónico, un análisis histórico y arquitectónico de la Casa de los Arcos, y finalmente, el diseño de un sistema de montaje adaptable para exposiciones. Este estudio no solo pretende resaltar la importancia cultural y arquitectónica de la Casa de los Arcos, sino también abrir una discusión sobre cómo la arquitectura influye en la presentación y percepción del arte. En última instancia, este trabajo busca aportar soluciones innovadoras que permitan una integración respetuosa y efectiva de la museografía en espacios patrimoniales.

PROBLEMÁTICA

Este trabajo de grado se enfoca en la propuesta de un sistema de montaje para usos museográficos en espacios patrimoniales, tomando como caso específico de estudio la casa patrimonial Casa de los Arcos, de la Universidad de Cuenca, ubicada en el barrio El Vado. Esta casa forma parte del proyecto “Epicentro Cultural UCUENCA”, el cual busca, entre sus objetivos, brindar apoyo a los artistas que necesitan respaldo para impulsar su arte y avanzar en sus proyectos, siendo consciente de las dificultades comunes que enfrentan en esta etapa inicial de su desarrollo artístico y profesional. Uno de los ejes principales de este proyecto es la exhibición, utilizando la Casa de los Arcos como espacio para la circulación de obras artísticas de diferentes ámbitos. Esta coyuntura es el catalizador de la búsqueda conceptual y proyectual de este trabajo.

La Casa de los Arcos es un ejemplo significativo de la arquitectura patrimonial de la ciudad y tiene un gran valor histórico y cultural. La evolución de la ciudad y las transformaciones de la sociedad han creado nuevas necesidades para estas edificaciones, precisando adaptaciones para cumplir con nuevos propósitos, minimizando el riesgo de caer en desuso y de incurrir en grandes mantenimientos, con ello la pérdida de sus valores materiales e inmateriales que entrañan a la vez valores de memoria, históricos y sociales. El patrimonio arquitectónico juega un rol fundamental en la construcción de la identidad de la ciudad y su sociedad, una identidad que está en constante transformación. Por lo tanto, es crucial encontrar formas de adaptar estos espacios a las necesidades contemporáneas impulsadas por instituciones como la Universidad de Cuenca.

En particular, y como se ha indicado, este trabajo se enfoca en la exhibición de obras, así como en iniciativas de la sociedad en general, relacionadas con el ámbito cultural y social, que puedan ser acogidas en los espacios patrimoniales interiores. El desafío es dar lugar a las obras sin que esto afecte o intervenga directamente en la integridad del edificio patrimonial.

En el ámbito patrimonial, la realización de intervenciones se manifiesta como un proceso sistemático que pone en valor la preexistencia, dada la trascendencia histórica de estos lugares. Por lo tanto, la intención es explorar e investigar propuestas de montaje con el objetivo de concebir un sistema adaptable que pueda implementarse en estos espacios, evitando alteraciones directas en su arquitectura original. La museografía desempeña un papel fundamental en cuanto a cómo organizar los espacios para exhibiciones de obras, ya que contribuye a la comprensión y apreciación de las piezas expuestas. La forma en que se adapta el espacio museográfico al espacio patrimonial es un campo de conocimiento que permite amplias exploraciones; esta investigación buscará encontrar ideas, estrategias y soluciones que permitan que la museografía se integre con las preexistencias.

OBJETIVOS

Objetivo General

Diseñar un sistema de montaje para usos museográficos en los espacios de la Casa de los Arcos.

Objetivos específicos

Exploración teórica sobre museografía y patrimonio arquitectónico.

Análisis histórico y arquitectónico de la Casa de los Arcos.

Propuesta de sistema de montaje para la Casa de los Arcos, apartir de un aprendizaje directo mediante una exhibición a realizar.

METODOLOGÍA

La metodología propuesta inicia con una fase de exploración teórica sobre museografía y patrimonio arquitectónico, revelando un estado del arte con aportes conceptuales y proyectuales que se identifican en el pensamiento y práctica de museólogos, museógrafos, curadores, arquitectos y artistas tanto a nivel local como internacional.

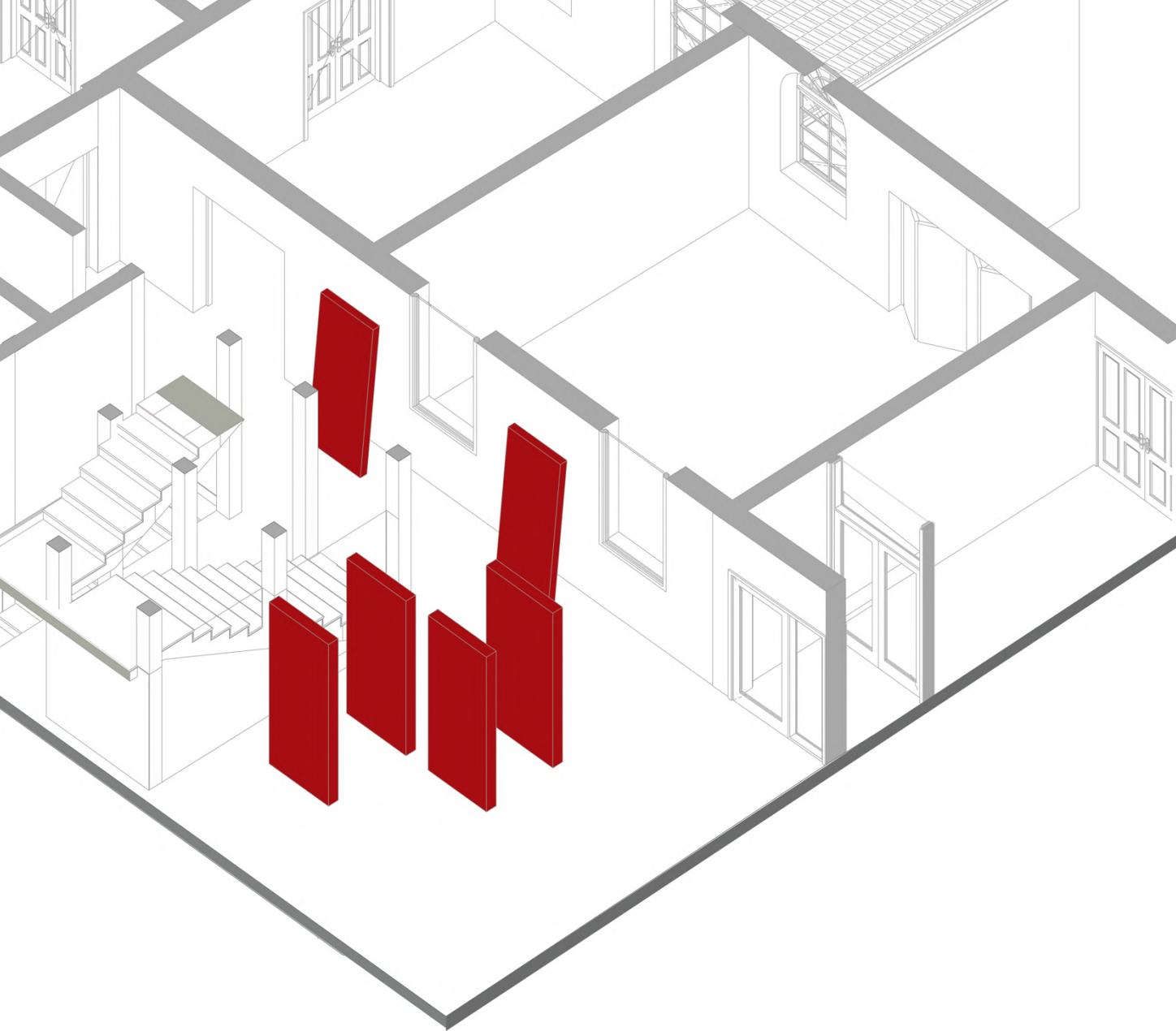
En un segundo momento, se estudiará la Casa de los Arcos en el contexto del proyecto del Epicentro Cultural, entendiendo el objetivo y el rol de la casa en esta propuesta en general, y en particular la visión del eje de exhibición. A través de la observación, el dibujo y la fotografía, como aproximación epistemológica y práctica al fenómeno de la museografía en edificios patrimoniales, se revelarán de forma sistemática las cualidades particulares de la casa y su potencial de acoger un sistema de montaje para exhibiciones. Por lo tanto, se hará una exploración y comprensión del contexto histórico y arquitectónico de la Casa de los Arcos, con lo cual se busca descubrir el potencial museográfico de la misma.

Al mismo tiempo, con particular interés, se estudiarán los montajes planificados para intervenir en la Casa de los Arcos, dentro del proyecto 1Epicentro Cultural. Esta actividad se llevará a cabo mediante la observación, el diálogo, el dibujo y la fotografía. El objetivo es consolidar un aprendizaje práctico y directo sobre las concepciones y necesidades tanto de artistas como de visitantes, en relación al sistema de montaje que se propondrá. Se entiende que de esta manera será posible identificar las variables de diseño que pueden articular de mejor manera el producto final de este trabajo.

Finalmente, se diseñará una propuesta de prototipo para el sistema de montaje para exhibiciones en la Casa de los Arcos. Este sistema permitirá sintetizar todos los contenidos y aprendizajes previos de este trabajo (teorías, referencias, estudio de la casa y participación de artistas y personas que buscan exhibir obras).

Cuando la intimidad queda al descubierto, cuando el museo no encuentra más material que exponer, toda la casa queda expuesta. La forma en que se construye, se habita y se piensa, es el ultimo nivel de exploración de las capacidades expositivas de la casa.

Rocha-Moreira



01

Exploración teórica: Museografía y patrimonio arquitectónico.

Contextualización Histórica sobre el museo

Según ciertos autores, la evolución de los museos se divide principalmente en tres etapas: “la Alejandrina o creación del ‘Museion’, la Renacentista o ‘Protohistoria’ del Museo y la Revolución Francesa o creación del Museo del Louvre” (Hernández, 1994, p.18). Esta última etapa, según indica Hernández en su texto citando a Bazín, “es considerada como el momento de la creación del museo con apertura al público, el 10 de agosto de 1793, bajo la denominación de ‘Museo de la República’” (Bazín, 1969, p. 194, citado en Hernández, 1994).

Después de que los museos comenzaron a ser entendidos como edificios públicos, surgieron diversas perspectivas y enfoques para comprender las características que la arquitectura maneja sobre ellos. Así es como en la era moderna se observan ejemplos que resaltan el papel de la arquitectura en la apariencia de los museos (Hamilton, 2020).

En 1942, Ludwig Mies van der Rohe sugirió por primera vez la idea de tratar el museo como un espacio diáfano, completamente flexible y neutro. Esta propuesta renunciaba a la posibilidad de intervenir en la disposición del contenido para centrarse en el diseño general del contenedor, presentando diversas soluciones para la ubicación de la obra de arte en un entorno neutro y aséptico (Ros-Campos, 2019). Así mismo, Ros-Campos (2019) sostiene que “el espacio de Mies van der Rohe no generaba a priori un orden de los objetos a exponer, sino que esta opción quedaba abierta a infinitas posibilidades. Prácticamente, el espacio arquitectónico no contribuía más que a albergar lo expuesto con una iluminación uniforme para todos los elementos” (p. 149).

Por otro lado, en años anteriores, Le Corbusier propuso en 1931 una solución de "museo infinito" que se centraba en la expansión de los fondos y su crecimiento, pero descuidaba el aspecto museográfico del contenido. Como proyecto utópico, carecía quizás de sentido abordar el problema de cómo exhibir una colección indefinida (Ros-Campos, 2019).

Figura 1. Museo de Louvre. Elaboración propia inspirada en el dibujo de un autor anónimo.



Un hecho histórico que transformó la museografía es la Segunda Guerra Mundial, tras la cual se planteó la reconfiguración de las colecciones museísticas en Italia y la necesidad de repensar la ubicación y la selección de las obras a exponer. En este contexto, el arquitecto veneciano Carlo Scarpa propuso nuevas formas de enfoque museográfico que se contrapusieron a lo mencionado anteriormente. Scarpa planteaba que “los objetos se dispusieran en el espacio a través de elementos diseñados deliberadamente, que formaran parte del espacio completo de las salas y ayudaran a resolver la circulación” (Ros-Campos, 2019).

Así mismo, Ros-Campos (2019) señala que “en esta segunda mitad del siglo XX se produjeron en Italia influencias recíprocas entre ciertas obras coetáneas que contribuyeron a enriquecer para siempre la teoría museográfica” (p. 152). Franco Albini, BBPR, Ignazio Gardella y Scarpa pueden ser considerados como los mejores exponentes de la museografía italiana de posguerra. Sus obras se caracterizaron por la innovación de las técnicas expositivas, pero sobre todo, por la integración del arte antiguo con el diseño contemporáneo y la consideración del museo como espacio pedagógico.

Figura 2. Franco Albini and Franca Helg, Palazzo Bianco, Genoa, 1949-51



Fuente: A. Villani & Figli. Fondazione Franco

Museo

En la revista Diario de Campo, *Iker Larrauri: 50 años en la museografía*, se narra:

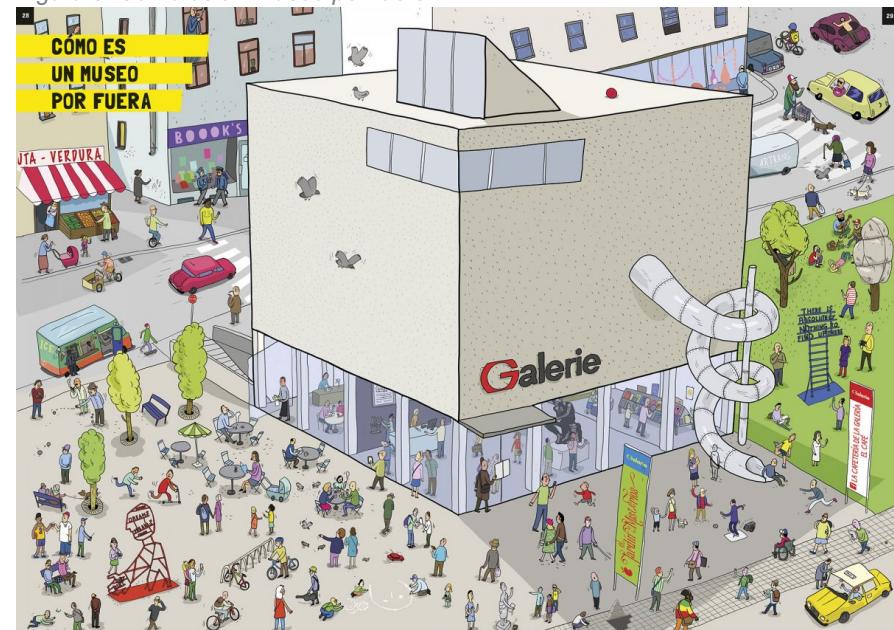
“El Consejo Internacional de Museos (ICOM), filial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), ha creado una definición práctica y precisa que ha sido revisada y actualizada regularmente durante al menos medio siglo. Esta definición continúa siendo relevante hasta el día de hoy para cualquier museo, sin importar la temática, dimensión, la composición de sus colecciones o el perfil de su audiencia” (Larrauri, 2007).

Un museo es una institución pública y permanente que recoge, investiga, organiza, muestra y conserva colecciones de objetos culturales significativos, con el objetivo de exhibirlos públicamente para la educación y disfrute de sus visitantes (Consejo Internacional de Museos-ICOM-et al., 1946; Hernández, 1944; Larrauri, 2007).

Con base en lo anterior, todos los museos, independientemente de su enfoque temático, la diversidad de sus colecciones, el tamaño de sus exhibiciones o su estructura administrativa, comparten características similares y cumplen con un objetivo fundamental: presentar sus materiales de forma accesible para que el público en general pueda explorarlos, disfrutarlos libremente y apreciar su valor (Larrauri, 2007) No obstante, desde otra perspectiva, también podemos afirmar, sin contradecir lo anterior, que no hay dos museos iguales en el mundo.

Se ha discutido qué es un museo y cómo el concepto mismo se desarrolla en su interior, pero surge la pregunta: ¿Cómo es un museo por fuera? Hamilton señala: “Desde un punto de vista del museo como artefacto semiótico, éste se extiende más allá del edificio. Se podría hablar de dos componentes: la imagen pública del museo y el edificio mismo; cabe mencionar que ambas partes se retroalimentan” (Hamilton, 2020, p. 11).

Figura 3. Cómo es un museo por fuera



Fuente: Libro: *Cómo se hace un museo* © Nárdica Libros

Museología

Vinoš Sofka¹, museólogo y experto en museos, definió a la museología como “una ciencia que estudia una relación específica del hombre con la realidad, expresada mediante la recogida, conservación y documentación de esta realidad, o de partes de ella, y la difusión de su conocimiento” (Soares, 2019, p. 67). Para él, la museología era una disciplina académica autónoma, con su propia terminología, métodos y sistemas, de la que el museo era el vehículo facilitador.

Para complementar la idea, durante la conferencia *¿Qué es la Museografía?* impartida por la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Colombia, Marcela Cabrera, arquitecta museógrafa de la unidad de arte y otras colecciones del Banco de la República, nos ofrece una definición concisa y precisa de lo que es la museología. La autora menciona: “La museología abarca todo lo que concierne al estudio de los museos. Es el gran cascarón que lo cubre todo y la museografía junto con la curaduría hacen parte de que todo el programa museológico funcione correctamente” (Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2021).

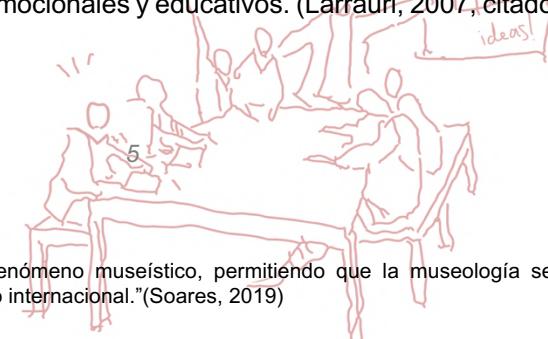
Curaduría

La curaduría es la parte inicial de todos los proyectos expositivos. Para explicarlo más a profundidad, Alejandra Mosco Jaimes en su artículo *Sobre la curaduría y su papel en la divulgación* define la curaduría como:

“La disciplina que se encarga del estudio de la creación artístico-cultural y de los saberes reunidos en el museo a través de la identificación, clasificación, documentación, catalogación, investigación, selección y ordenamiento de sus colecciones. Su finalidad consiste en conceptualizar y desarrollar contenidos para las exposiciones, con un sentido de comunicación-divulgación dirigida a los públicos, por medio de la interpretación de sus valores y significado” (Mosco-Jaimes, 2016, p. 76-77).

En el mismo artículo, Alejandra Mosco hace mención a un apartado del ensayo de Iker Larrauri, museógrafo mexicano de gran trayectoria, titulado *Curas, curanderos y curadores en los museos*, donde ofrece un análisis detallado de las responsabilidades técnicas llevadas a cabo por el curador:

El curador es el investigador con amplio conocimiento que profundiza en los temas y materiales que dan vida y propósito a un museo. Se encarga tanto de organizar, controlar y manejar las piezas de las colecciones como de estudiar, identificar y clasificarlas para comprender su significado. Por lo tanto, no solo cuida las colecciones, sino, también tiene la responsabilidad de influir indirectamente en la estructura de los contenidos temáticos, materiales informativos, promocionales y educativos. (Larrauri, 2007, citado en Mosco-Jaimes, 2016)



la filosofía de los museos y el fenómeno museístico, permitiendo que la museología se convirtiera en un campo de estudio internacional.”(Soares, 2019)

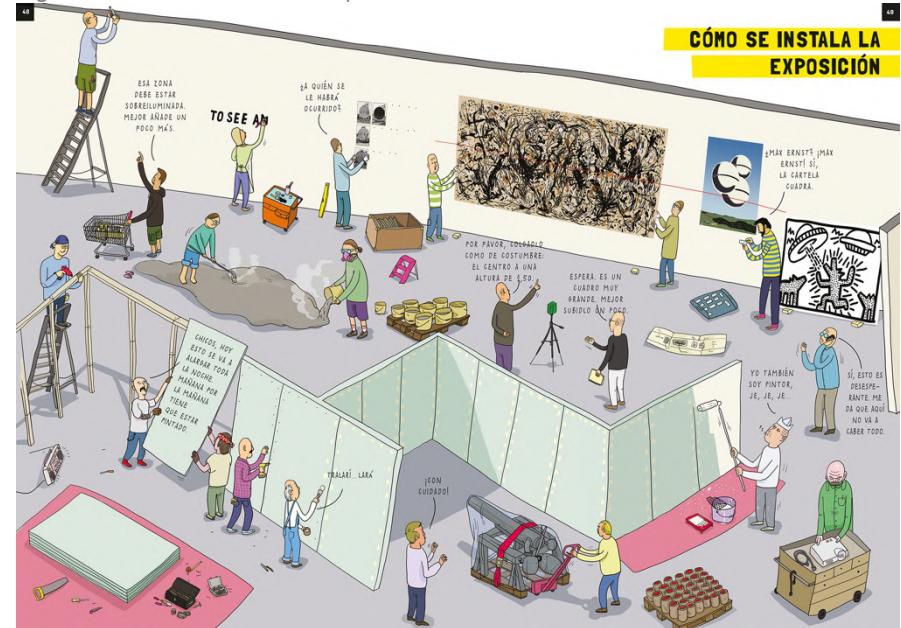
¹ “Presidente del Comité Internacional de Museología (ICOFOM) de 1982 a 1989, y fue el impulsor del desarrollo de este comité. Creó la base intelectual y estructural para el estudio de

Museografía

El concepto de museografía se define como el estudio de su aspecto técnico: instalación de las colecciones, climatología, arquitectura del edificio, aspectos administrativos, etc. Es, ante todo, la actividad técnica y práctica. Se podría definir como la infraestructura en la que descansa la Museología (Hernández, 1994). Por otro lado, Hamilton, añade que el concepto de museografía contempla las actuaciones espaciales y compositivas que contribuyen al buen funcionamiento de cualquier exposición y en extensión del museo (Hamilton, 2020).

Como se mencionó anteriormente, Marcela Cabrera, nos comparte su concepto de cuál es la labor de la museografía, y además comienza a integrar a la arquitectura como elemento fundamental en la configuración de la misma: "La arquitectura está al servicio del arte y del museo. La esencia de la museografía es traducir. La labor del museógrafo es ser traductor de estas ideas que están en un papel, de esta labor tan grande e intensa que hacen los curadores. Y la labor de la museografía es poder darle ese valor a la investigación curatorial. Hacer realidad los proyectos expositivos a través del diseño, producción, montaje, mantenimiento y desmontaje" (Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2021).

Figura 5. Cómo se instala la exposición



Fuente: Libro: Cómo se hace un museo © Nórdica Libros

Museo, museología, curaduría y museografía se entrelazan finalmente, abriendo paso al siguiente escenario:

*“una persona o grupo entra a un museo,
y ese paseo por el espacio les entrega algo:
una sensibilidad, un conocimiento, una idea, un cuestionamiento,
que se integra al imaginario socio-cultural de una parte de la sociedad.”*

(Hamilton, 2020).

La museografía y su relación con la arquitectura

Para comprender el papel de la arquitectura en la realización del fin museográfico, se analizará el pensamiento y obra del arquitecto Carlos Scarpa, desde la perspectiva del arquitecto Andrés Ros Campos. Su atención a las soluciones de encuentros y la adecuación de los planteamientos expositivos son un valioso aporte a la historia de la arquitectura, convirtiéndolo en un referente de la teoría museográfica contemporánea.

Carlo Scarpa intentó preservar la continuidad del patrimonio construido, sin utilizar falsos históricos, sino mediante una “artesanía” que fusionara las formas y materiales tradicionales con los contemporáneos. (Blundell-Jones & Canniffe, 2013)

Ante la noción de ‘museo diáfano’ de Mies van der Rohe o así mismo la teoría del ‘museo sin muros’ de André Malraux, mencionada por Beatriz Colomina, Scarpa, por el contrario, “concebirá el espacio museográfico como un espacio acotado y no diáfano, un espacio limitado tanto por los planos de fondo como por los propios objetos en él expuestos. Es un espacio por tanto finito y controlado.” (Colomina, 2006, citado en Ros-Campos, 2019, p. 45)

En la obra de Scarpa, el objeto dialogará junto con el espacio y los elementos que lo constituyen, y viceversa. Por tanto, se lleva a cabo un proceso reflexivo sobre la esencia de cada objeto que afectará a múltiples aspectos, desde la iluminación hasta su posición en el espacio en relación con sus condicionantes, así como la estrategia visual meticulosamente estudiada y cuidadosa en cuanto a la materialidad. Esto hará que cualquier soporte de las obras tenga que dialogar tanto con la obra como con el espacio, sin causar discordancias notables. Como resultado de estas operaciones, se logra la integración con el espacio arquitectónico y se obtienen nuevas condiciones de percepción (Ros-Campos, 2019, p.155).

Figura 6. Gipsoteca Canoviana a Possagno, 1987

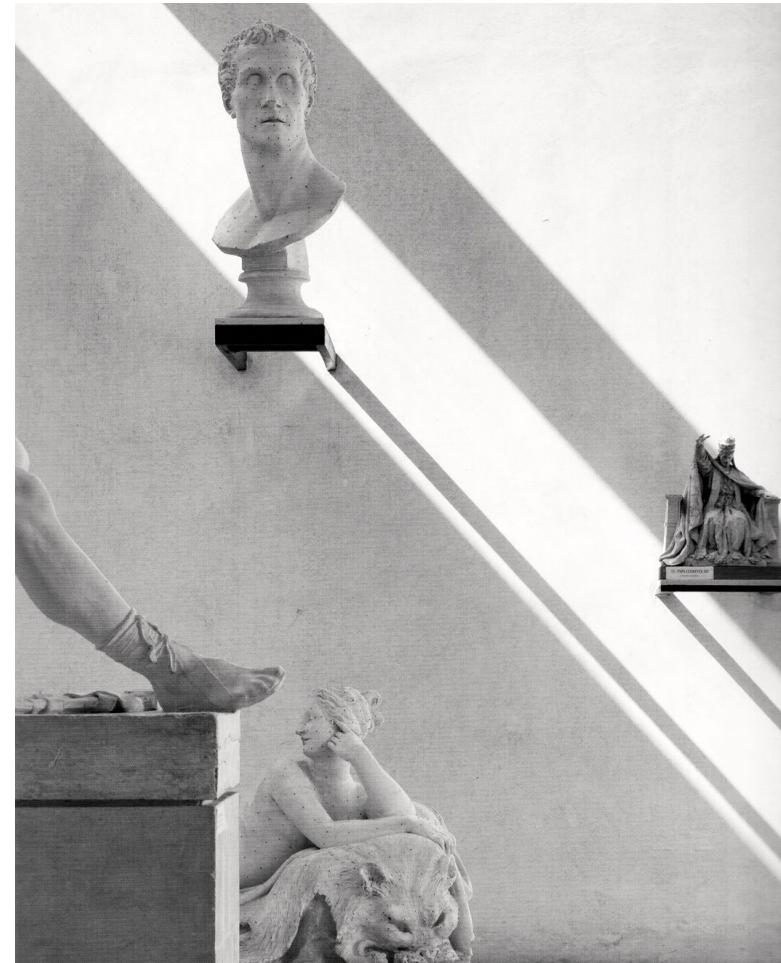


Fuente: Mark Edward Smith

El enfoque museográfico de Scarpa examina tres escalas. En primera instancia, se centra en el detalle, prestando atención a los elementos de diseño, especialmente los soportes. Luego considera la relación entre los objetos expuestos y el espacio arquitectónico. Finalmente, "la escala del edificio con la ciudad" es decir, la integración del edificio en el entorno urbano, ya sea Verona, Venecia o Possagno, como fue su caso. (Ros-Campos, 2019).

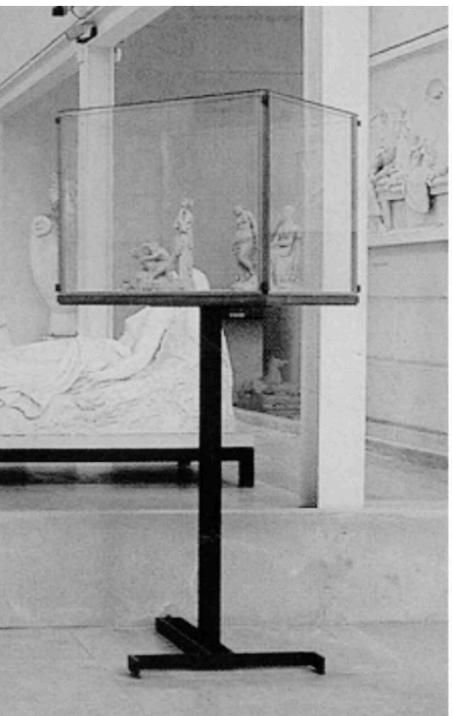
En la primera escala antes mencionada, lo más relevante del diseño de los elementos de sistema de soporte de las piezas a exponer radica en concepción específica para ese propósito. Por lo tanto debe existir "total sincronía entre obra, soporte y espacio arquitectónico, consiguiendo una lectura comprensiva, atemporal y racional de la esencia de cada pieza en una triple escala." (Ros-Campos, 2019)

Figura 7. Gipsoteca Canoviana a Possagno, 1978



Fuente: Cesare Colombo

Figura 8. El detalle.



Fuente: Mark Edward Smith.

Figura 9. Relación entre los objetos expuestos y el espacio arquitectónico.



Fuente: Cesare Colombo.

Figura 10. La escala del edificio y la ciudad.



Fuente: Google Maps. Elaboración propia.

El patrimonio como memoria y la casa como universo

“Patrimonio. Esa palabra, bella y muy antigua, estaba, en su origen, ligada a las estructuras familiares, económicas y jurídicas de una sociedad estable, enraizada en el espacio y en el tiempo” (Choay, 2007, p. 68).

Dormaels (2012) define el patrimonio como: “el soporte transmisible de la historia y la identidad en la experiencia colectiva” (p. 12). El mismo autor reconoce en el texto de Schiele, *Les trois temps du patrimoine*, tres tiempos importantes del patrimonio, aunque existen varios. El tiempo pasado, en el cual fue concebido el objeto; su presente, el de su patrimonialización, es decir, el proceso en el que se le atribuye una significación simbólica; y nuestro presente, el momento en el que estamos observandolo.

Choay (2007) destaca la selección del patrimonio construido como una categoría ejemplar dentro del amplio y diverso ámbito del patrimonio histórico. Señala que en el pasado, solía hablarse de monumentos históricos, pero actualmente estos términos ya no son intercambiables.

En este primer sentido, Choay plantea la siguiente pregunta ¿Qué se entiende por “monumento”? El origen del término “monumento” proviene del latín *monumentum*, que a su vez deriva de *monere*, significando “advertir” o “recordar”, lo cual está estrechamente ligado a la memoria. La autora señala que “La naturaleza afectiva de su destino es esencial: no se trata de dejar constancia, de transmitir una información neutra, sino de suscitar, a través de la emoción y la memoria, un recuerdo vivo” (Choay, 2007, p. 71).

Por tanto se utilizó el término “monumento” para referirse a un “artefacto edificado” por una sociedad con el fin de mantener viva su propia memoria o la de generaciones futuras. Sin duda, la característica distintiva del monumento radica en su capacidad para influir en la memoria (Choay, 2007)

Este artefacto no solo evoca y activa la memoria a través de la afectividad, sino que el pasado invocado y convocado de esta manera no es simplemente cualquiera: está específicamente localizado y seleccionado

con propósitos vitales, ya que puede contribuir directamente a mantener y preservar la identidad de una comunidad (Choay, 2007).

“Cada uno de nosotros lleva consigo, lo reconozca o no, una búsqueda de la casa ideal. (...) La ‘virtualidad’ de la casa construida para nosotros por el arquitecto más dotado debe entonces ser ‘habitada’ y, para ello, ‘construida’ por nosotros a lo largo de los años, reuniendo y preservando lo que nos hace vivir, es decir, cubriendo nuestra desnudez esencial con formas y colores, usos y ritos, hábitos y creencias” (Pezeu-Massabuau, J , p. 7, 16-17 1993, citado por Rocha-Moreira, 2007).

La forma en sí no es demasiado importante: tanto si el lugar elegido es una tienda de campaña como un palacio, un apartamento de una habitación o una villa, un quiosco o un refugio rocoso, no es más que una cáscara vacía y pasiva, una posibilidad para un hogar (Pezeu-Massabuau, J, 1993, citado por Rocha-Moreira, 2007). Es el momento en que lo “construimos”, “pensamos” o “sentimos”, que este lugar se convierte en nuestro hogar.

Por otro lado, el filósofo Humberto Giannini en la reflexión cotidiana posiciona la casa como “un espacio consolidado de orden en donde la continuidad de la rutina y la estabilidad de sus formas otorgarían al hombre tranquilidad” (Giannini, 1987, p.35, citado por Parra, 2018). “Este ‘orden’ dentro del interior doméstico configura una ‘gramática de las cosas’ la cual ,por ejemplo en la obra del escritor Nicanor Parra, se propone transgredir. De esta forma, se comienzan a revelar los mecanismos que constituyen a la ‘casa’ como una forma cultural” (Parra, 2018, p. 25).

“Los hombres han construido templos para sus dioses, fortalezas para sus soldados, palacios para sus reyes, diseñado parques para sus estatuas, dedicado plazas a sus victorias, hecho refugios para sus familias, zoológicos para sus animales raros, museos para su patrimonio cultural” (Rocha-Moreira, 2007, p. 52) Y casas como universos para ellos mismos. Al final de sus vidas, el miedo a perder este universo, lleno de objetos y recuerdos personales, provocó que se expongan al público, insertándolo en los tejidos museológicos. (Rocha-Moreira, 2007)



Figura 11. La escala del edificio y la ciudad.

Fuente: Gordon Matta-Clark. Elaboración propia.

Esta casa que fue pensada como tal, y se le dio este sentido mismo por medio del paso del tiempo, usos, rutina, hábitos, colores, emociones. Se crea en ella un universo donde suscitan memorias. El patrimonio como memoria y el deseo de no perder tanto lo tangible como lo intangible de la misma, permiten que la casa se transforme y se manifieste como un objeto más de exposición, exploración y valoración.

Patrimonio arquitectónico y museografía

En 1934, un acontecimiento notable fue la Conferencia Internacional de Madrid organizada por la OIM², con la intención de debatir sobre museografía. Esta conferencia dio lugar a la publicación de sus actas en dos volúmenes bajo el título *Muséographie - Architecture et aménagement des musées d'art* (Museografía - Arquitectura y organización de los museos de arte) (Soares, 2019).

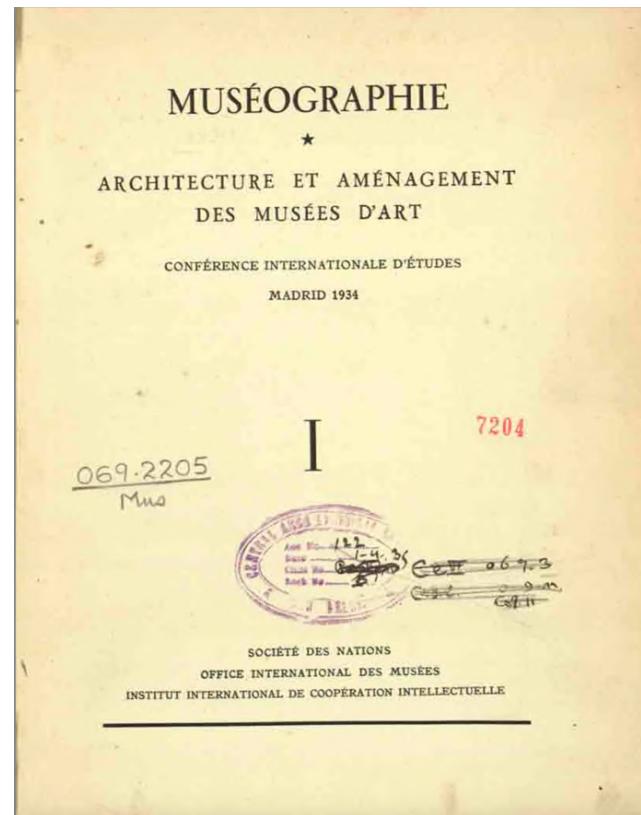
En el capítulo V, *Adaptation des monuments anciens et autres édifices à l'usage des musées* (Adaptación de monumentos antiguos y otros edificios para su uso museístico), se plantea lo siguiente:

“El primer problema es saber si es posible y, en caso afirmativo, si es deseable instalar museos en el interior de monumentos antiguos. Este problema tiene también un corolario: valorar si la adaptación de un edificio, destinado originariamente a otros fines, se ajusta a los principios e interés de una conservación racional de dicha construcción. (...)

La posibilidad y la conveniencia de albergar colecciones en edificios antiguos dependen, en gran medida, de la naturaleza de los objetos que vayan a exponerse, del tipo de presentación que se pretenda y, por último, del tipo de público que deseemos atraer. (...)

A primera vista, los principios modernos de la museografía parecen oponerse a la instalación de una colección en un edificio que no ha sido diseñado expresamente pensando en los objetos en cuestión.

Figura 12. Museografía - Arquitectura y organización de los museos de arte.



Fuente: Conferencia Internacional de Madrid de 1934

2 Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle.

Pero, no faltan ejemplos que demuestran que, de hecho, los edificios construidos en los siglos XVIII y XIX expresamente para albergar obras de arte, por ejemplo, son a menudo más difíciles de acondicionar según las exigencias actuales para la presentación de colecciones que los edificios concebidos originalmente para fines muy distintos -palacios, conventos, etc-. Las exigencias estéticas del visitante habitual han desautorizado estas dos concepciones, mientras que el ingenio de los arquitectos y la sagacidad de los conservadores han sabido aprovechar admirablemente el Palacio de los Duques de Mantua, el Louvre o el Prado de Madrid, por citar sólo algunas instalaciones características. (...)

Otro principio de la museografía moderna se aplica también a la elección de un edificio antiguo para un museo: se trata de la preocupación y el respeto que se muestra hoy por el público. Es evidente que el prestigio de un monumento y el pasado que evoca ejercen una gran atracción sobre el visitante. Por otra parte, la variedad arquitectónica de los edificios antiguos, con sus patios centrales, sus numerosos pasillos y sus salas de diferentes formas, puede contribuir fácilmente a variar el estilo expositivo y, en consecuencia, a evitar la fatiga producida por la monotonía de salas con formatos idénticos y nada inesperados: sería imposible estudiar en detalle todos los recursos que ofrece la arquitectura antigua para crear una atmósfera en armonía con las obras expuestas" (Société des nations, 1934, p.180).

Figura 13. Adaptación de un antiguo edificio para museo.



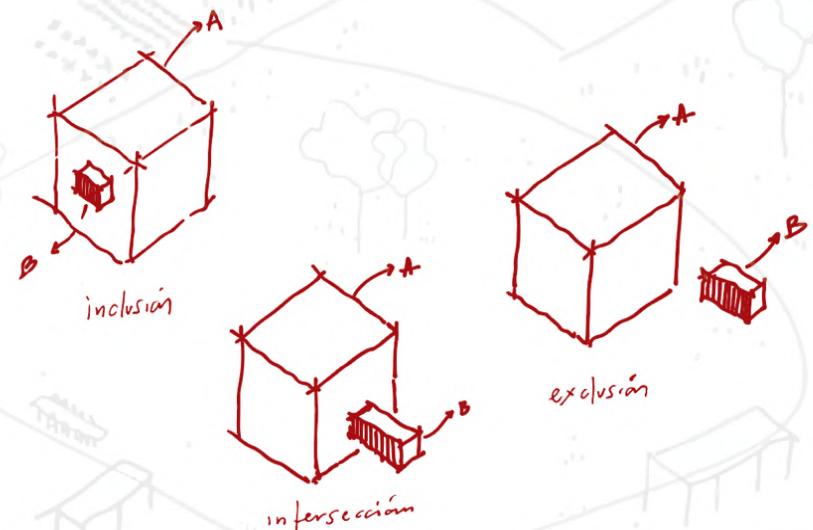
Fuente: Conferencia Internacional de Madrid de 1934

Por otro lado, para entender la relación primaria, en términos topológicos³, entre una forma existente reconocible por sus límites, en este caso la casa patrimonial; y una nueva aportación formal, en este caso la museografía, de Gracia (1992) plantea tres posibilidades: inclusión, intersección y exclusión:

Tomemos como elemento (A) a la casa, y como elemento (B) a la museografía.

La relación de inclusión supone que el elemento B, como forma espacial, comparte todos sus puntos con A: el elemento A acoge al B. En este punto García-Palacios (2023) añade la necesidad de que el elemento A se adapte al elemento B, para el cual no fue pensando desde un inicio. La relación de intersección se manifiesta cuando elemento A recibe al B como elemento modificador de sus propios límites. Ambos comparten una porción de sí mismos. La relación de exclusión supone la inexistencia de puntos en común entre los elementos A y B.

Figura 14. Adaptación de un antiguo edificio para museo. *Elaboración propia.*



³ Refiriéndose al análisis o consideraciones del objeto en relación con su estructura espacial y las propiedades que se conservan bajo transformaciones continuas.

Como ha señalado Gilabert González (2009) citando a Ortega Valcárcel en su texto Experiencias en la Intervención del Patrimonio Industrial, la posibilidad de que un recurso pueda ser reconocido como un espacio cultural, no depende solo de su valor intrínseco, ni de su reconocimiento objetivo experto, sino de su aceptación social.

Es esta idea la que le convierte en un recurso cultural. Por tanto, su valor no radica únicamente en su existencia, sino en que la población tenga acceso y disfrute de él, y qué mejor manera de promover el bienestar de los ciudadanos que mediante la creación de espacios culturales, en este caso, dentro de espacios patrimoniales.

Análisis de referentes

Carlo Scarpa

Museo de Castelvecchio

Verona, 1957-1974

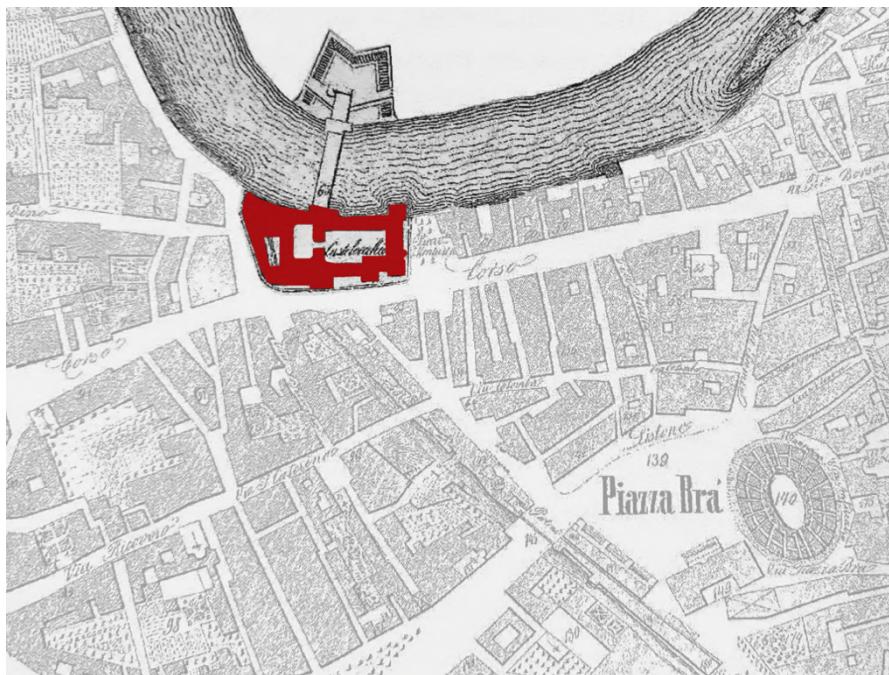
Posteriormente a la Segunda Guerra Mundial, los progresistas estaban en alza, pero también hubo unos cuantos individuos que estaban decididos a retransmitir el valor y el significado del contexto histórico. Algunas de las intervenciones del arquitecto Carlo Scarpa, como en el Museo de Castelvecchio, representan notablemente esta actitud, contemplando la restauración y, además, la búsqueda de que lo tradicional y lo contemporáneo puedan coexistir armoniosamente en un mismo lugar.

En la forma urbana de Verona se distingue la cuadrícula del asentamiento romano, delimitado por la elegante curva del río, disponiendo lo natural frente a lo ordenado; lo denso frente a lo abierto. Es así como se sitúa, al oeste de la ciudad romana, el Castelvecchio, una fortaleza medieval. Este controlaba el paso del río por medio del puente Scaligero, conocido hoy en día como Puente de Castelvecchio, al Corso Cavour. Debido a su posición geográfica, el Castelvecchio fue un elemento de defensa en varias ocasiones a lo largo de siete siglos.

En 1924, fue convertido en museo, y durante la Segunda Guerra Mundial, sufrió varios daños, además de ser utilizado como prisión por el ejército alemán. A mediados de los años 1920, se incluyeron en los interiores de los edificios pinturas murales de imitaciones renacentistas, pero a mediados de los años 1950 estos gestos “retóricamente historicistas” ya no eran aceptados. Debido a que los valores culturales de Italia se habían reformulado con la caída del fascismo, las intervenciones de Scarpa son sutiles, pero tienen significado, ya que se eliminaron elementos pertenecientes al siglo XIX y comienzos del XX. Su trabajo no solo rechazó los falsos históricos, sino que también reflejó el deseo de revivir la historia.

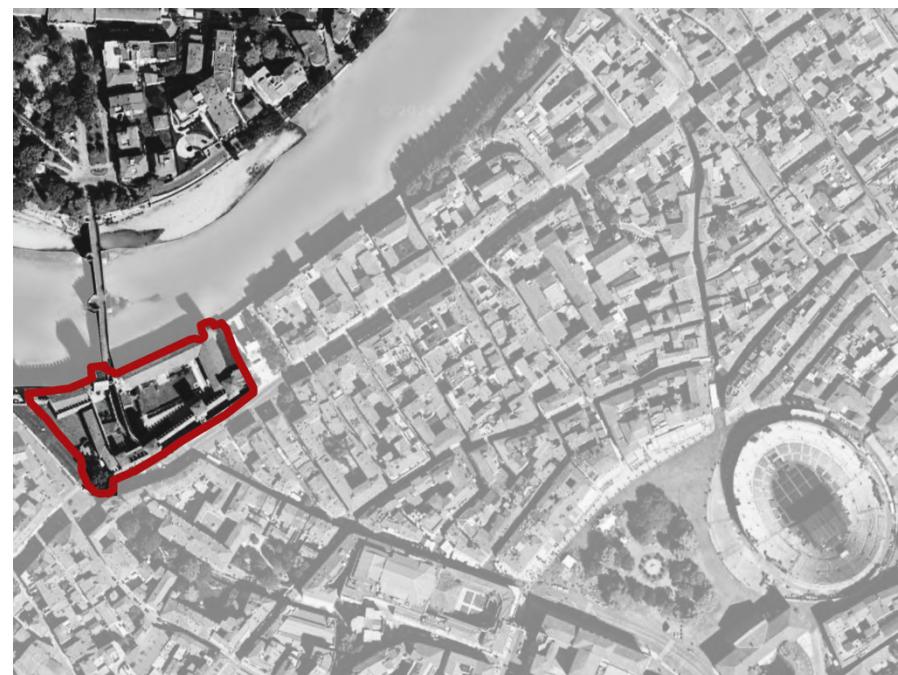
En esta intervención se evidencia claramente las tres escalas de intervención de Scarpa que fueron mencionadas anteriormente, escala del edificio y ciudad, relación de los objetos expuestos, y por último el detalle del diseño de sistema de soporte de las piezas.

Figura 15. Plano antiguo de Verona del año 1849. Castelvecchio muestra su posición a orillas del río Adigio y su relación con la Plaza Bra y el anfiteatro antiguo “la arena” situado al borde del asentamiento.



Fuente: Libro Modelos de la

Figura 16. Plano actual de Verona del año 2024.



Fuente: Google Maps. Elaboración propia

Intervención

En su restauración, el respeto por lo ya existente es fundamental, y evidentemente se cristaliza en su actuación. Los elementos nuevos se integran con los antiguos sin aparente alteración profunda: las plataformas y suelos modernos y los techos falsos no entran en contacto con los muros, las ventanas corredizas se deslizan sobre ellos, y las escaleras dan la impresión de estar suspendidas en el aire.

En cuanto a la museografía, las obras se sitúan sobre elementos modernos que las distancian de las superficies verticales, creando un impacto visual. Marcos, pedestales, caballetes o mesas, son elementos que forman parte integral del espacio del diseño original y fueron creados a medida para cada obra, contribuyendo al conjunto arquitectónico de manera significativa.

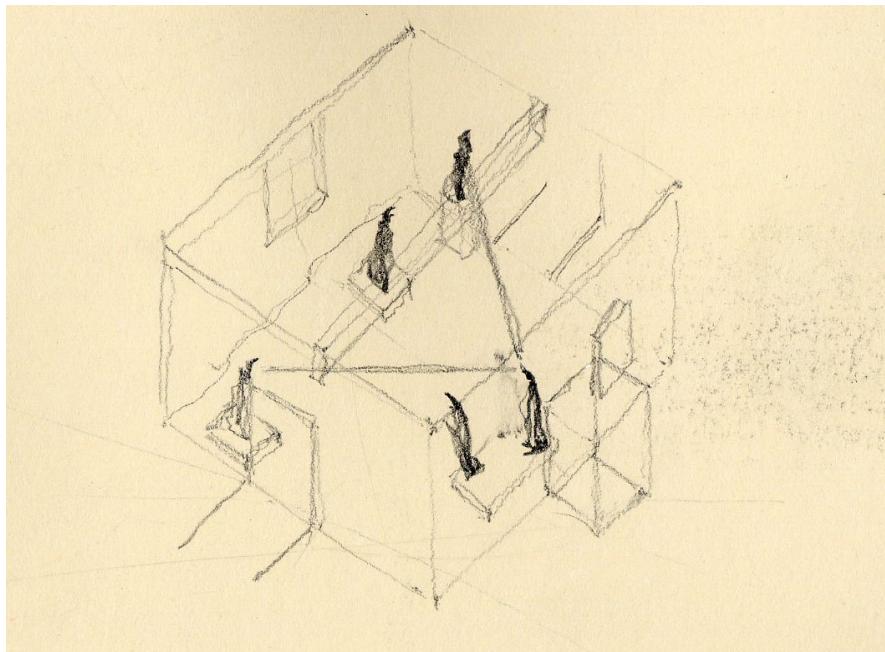
Este efecto se emplea en dos direcciones: por un lado, al separar los elementos, se demuestra respeto por lo antiguo y se busca resaltar su valor; por otro lado, se consigue que los elementos modernos adquieran una relevancia particular. Esto se logra mediante la elección de materiales y la atención a cada detalle. Además, es preciso mencionar la disposición de cada elemento, que va creando un sentido y recorrido.

Figura 17. Tableros de Scarpa.



Fuente: Desconocida

Figura 18. Dibujo sobre la relación y disposición de los objetos.



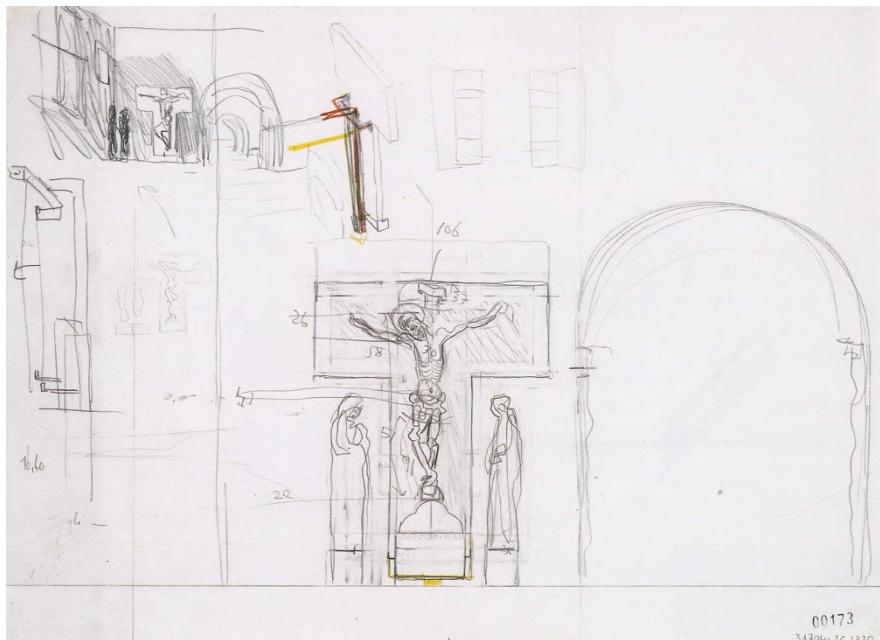
Fuente: Desconocido.

Figura 19. Museo de Castelvecchio de Verona.



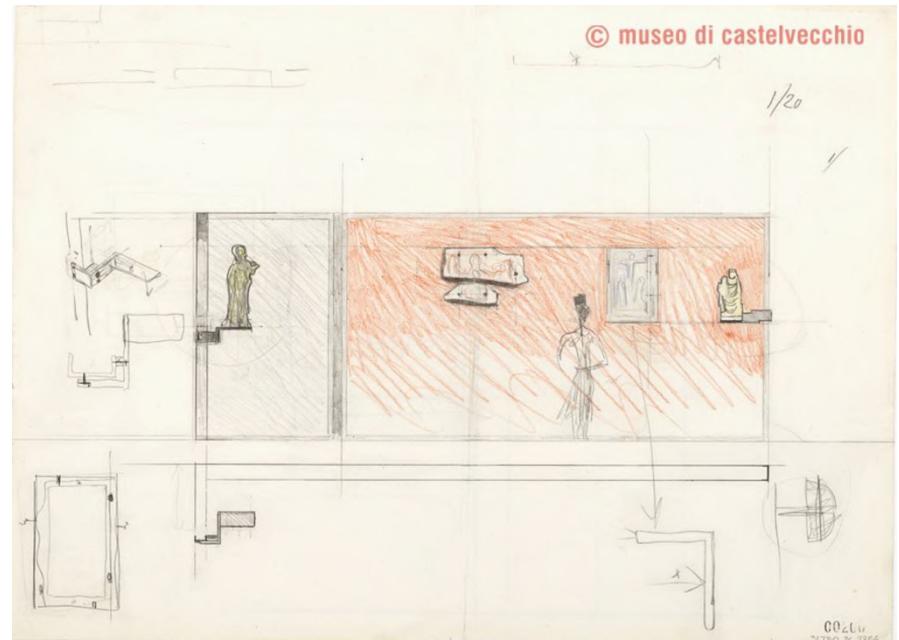
Fuente: The New York Times.

Figura 20. Dibujos de Scarpa sobre el diseño de los diferentes sistema de soporte de las piezas.



Fuente: Museo di Castelvecchio, Archivo Carlo Scarpa.

Figura 21. Dibujos de Scarpa sobre el diseño de los diferentes sistema de soporte de las piezas.



Fuente: : Museo di Castelvecchio, Archivo Carlo Scarpa.

Franco Albini and Franca Helg, Carlo Scarpa, Lina Bo Bardi, Aldo van Eyck and Alison and Peter Smithson

Art on Display 1949-69

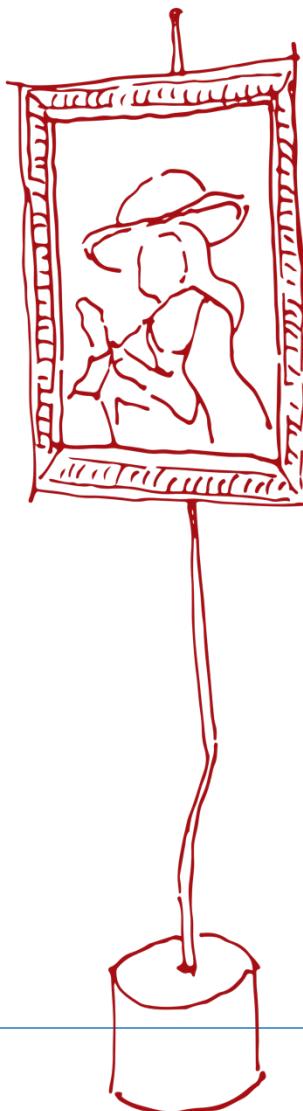
, Portugal, 2020

Esta exposición nace en el Museo Calouste Gulbenkian en el año 2020, y sirve como referente para poder observar algunas soluciones de sistemas de montaje utilizados en la inauguración del Museo en 1969. Recrea algunos de los soportes más incónicos creados por Franco Albini y Franca Helg, Carlo Scarpa, Lina Bo Bardi, Aldo van Eyck y Alison y Peter Smithson, en las décadas de 1940, 1950 y 1960.

La exposición recrea algunas de las soluciones clásicas de la época para la exhibición de arte, contrastando la rigidez y fijeza del diseño de los años 50 con algunos de los diseños de Aldo van Eyck y los Smithson, que ya habían surgido hace poco cuando el museo abrió.

Esta exposición permite experimentar diferentes maneras de observar y relacionarse con el arte. Está acompañada de fotografías y dibujos de archivo, revelando soluciones de exhibición concebidas para el museo.

¿Cómo se presenta el arte y cómo lo percibimos como visitantes de un museo? La mayoría de nosotros dirigimos nuestra atención directamente a la obra, sin notar que su disposición ha sido meticulosamente planificada por un equipo de museógrafos. *Art on Display 1949-69* es una exhibición que aprecia las obras de arte, pero que enfatiza la manera en que cada una de estas es expuesta, incluyendo el soporte y el detalle.



Franco Albini y Franca Helg

Franca Helg y Franco Albini empezaron a colaborar en 1950. Su primer encargo conjunto fue la restauración completa de un antiguo edificio, que reabrió como museo: el Palazzo Bianco. Poco después, trabajaron en otro museo, el Palazzo Rosso. Estos proyectos recibieron reconocimiento inmediato, lo que demuestra que, aunque su trabajo pueda parecer modesto ahora, tenía elementos muy innovadores.

En la exposición *Art on Display*, se pudo ver la recreación de los elementos de estos dos museos: postes montados en bases, brazos articulados y sillas Tripolina, que reflejan las dos facetas del pensamiento de Albini y Helg: lo contemplativo y lo comprometido. Ambos buscaban hacer que las pinturas se percibieran más como objetos reales. Siempre que era posible, retiraban los marcos añadidos posteriormente, permitiendo que las pinturas flotaran más libremente e incluso fomentando la interacción del espectador.

Las distintivas sillas Tripolina, estaban distribuidas por todo el Palazzo Rosso, promoviendo un disfrute tranquilo. También en esta exposición se sugiere cómo Albini y Helg diseñaron una exposición temporal de arte italiano en São Paulo en 1954, recreando un telón de fondo luminoso que equilibraba a las pinturas.

Figura 22. Sillas Tripolina y postes de Albini y Helg.

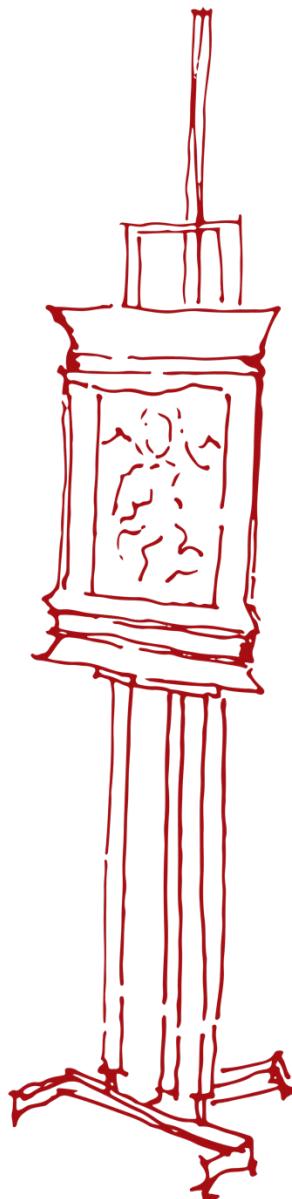


Fuente: Pedro Pina.

Figura 23. Postes montados en bases y brazos articulados de Albini y Helg.



Fuente: Pedro Pina.



Carlo Scarpa

Carlo Scarpa comenzó trabajando en remodelaciones parciales dentro de museos, como la Gallerie dell'Accademia en Venecia (1949), cuando fue invitado a encargarse del Palazzo Abatellis en Palermo, gravemente dañado durante la Segunda Guerra Mundial. El proyecto Correr era un poco diferente, ya que el edificio, de una fecha posterior, estaba en mucho mejor estado. Aunque las oportunidades de intervención eran reducidas, Scarpa hizo un uso sutil del sitio.

Scarpa abordó el problema de las paredes históricas alejando las pinturas de la pared, encontrando soluciones que se relacionan, destacando ciertas obras de arte. Una de las soluciones de exhibición que más caracteriza los proyectos de museo de Scarpa es el caballete. El detalle altamente elaborado y el uso de sus caballetes los hace objetos particulares en la exposición. La forma en que los caballetes se separan de la pared y se colocan en ángulo recto con la ventana, evoca el estudio del artista. La construcción de una imagen para una galería por parte de Scarpa es memorable.

Figura 24. Los caballetes de Carlo Scarpa.

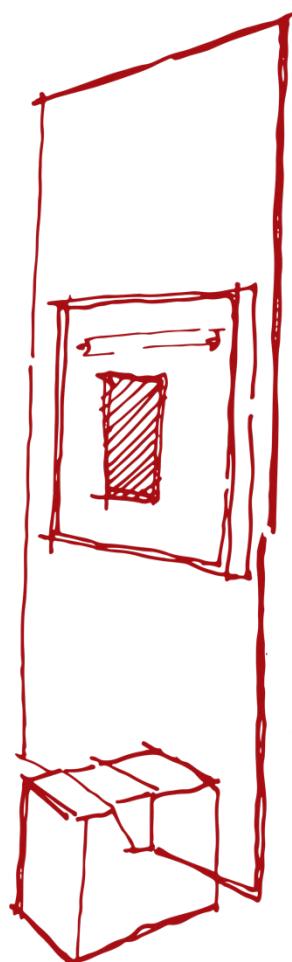


Fuente: Pedro Pina.

Figura 25. Los caballetes de Carlo Scarpa.



Fuente: Pedro Pina.



Lina Bo Bardi

En 1946, Lina Bo se trasladó a Brasil con su marido, el historiador del arte que se convertiría en el primer Director del Museo de Arte de São Paulo (MASP). Pietro Maria Bardi encargó a su esposa el diseño de dos presentaciones de la colección del MASP antes de su instalación en un nuevo edificio, que ella también empezó a diseñar en 1957.

El nuevo edificio se inauguró en 1968, pero no abrió sus puertas hasta 1969. En este proyecto la pareja quería algo nuevo y activo, algo que representara lo monumental, en el mejor sentido de la palabra, pero también lo popular. Bo Bardi presentó un macizo de caballetes. En esta exposición buscó romper por completo los esquemas museográficos clásicos, que definen claramente el mensaje y el posicionamiento jerárquico de las obras en la exhibición. Primero, elimina la idea de una concatenación lineal de las obras; luego, otorga la misma importancia a todas las piezas, independientemente de su tiempo y lugar de origen, colocándolas en un contexto museográfico democrático que no informa al visitante sobre la importancia predefinida de cada pieza. (Hamilton, 2020)

Figura 26. Los caballetes de cristal en el MASP de Sao Paulo, 1970

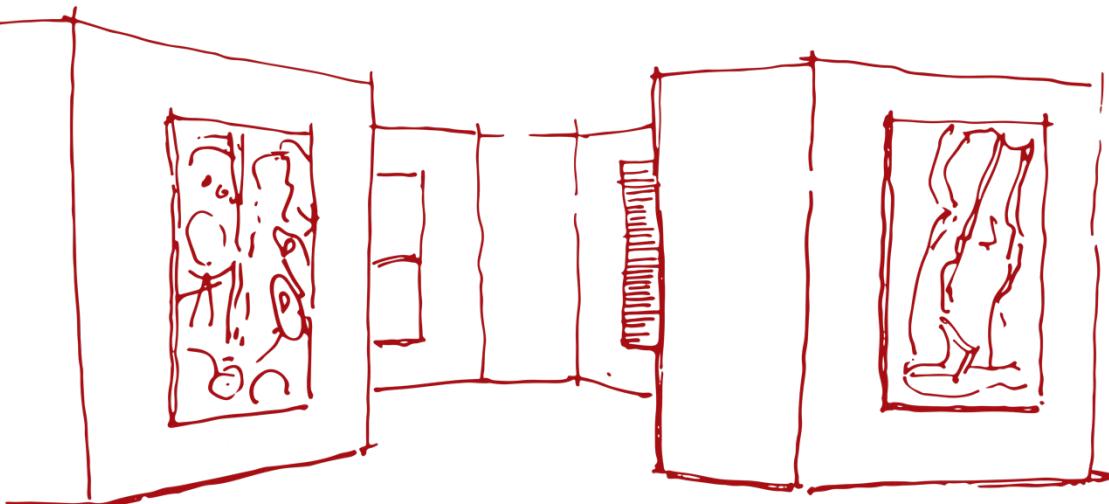


Fuente: Desconocido.

Figura.27 Los caballetes de cristal en el Calouste Gulbenkian.



Fuente: Pedro Pina.



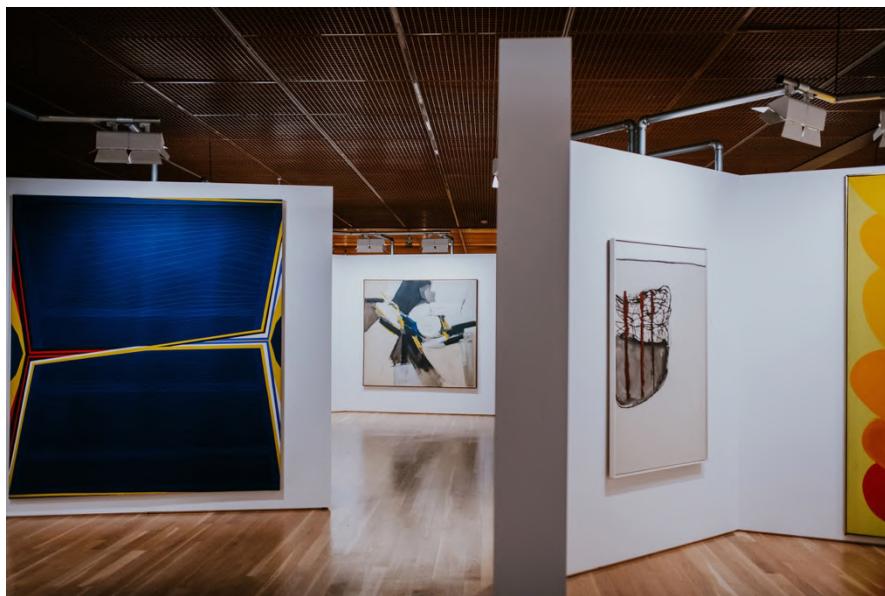
Alison and Peter Smithson

Alison y Peter Smithson adquirieron notoriedad como propagadores del movimiento arquitectónico del Nuevo Brutalismo durante las décadas de 1950 y 1960.

En 1964, la exposición *Painting & Sculpture of a Decade 54-64* (Pintura y escultura de la década 54-64) pretendía traer a Londres una amplia muestra del arte internacional más reciente. Fue organizada por el Arts Council, financiada por la Fundación Calouste Gulbenkian y expuesta en la Tate. Se sugirió a los Smithson, que ya habían realizado algunos diseños experimentales de exposiciones para el *Independent Group* (Grupo Independiente de Jóvenes Artistas y Arquitectos).

Alison Smithson tomó la iniciativa en el diseño de lo que la pareja denominó "Vía Láctea": una secuencia laberíntica de espacios blancos y austeros, uno de los cuales se reproduce en la exposición *Art on Display*. La arquitectura del museo neoclásico fue completa e intencionadamente suprimida por una pantalla continua que seguía su propia geometría oblicua. El espacio, formado por tableros blancos de nueve pies de altura, estaba iluminado por una luz de tungsteno muy brillante. Hubo complejidad en encajar aproximadamente 370 obras en el espacio disponible, y las decisiones fueron a menudo necesariamente prácticas y radicales.

Figura 26. Recreación de los tableros blancos de los Smithsons.

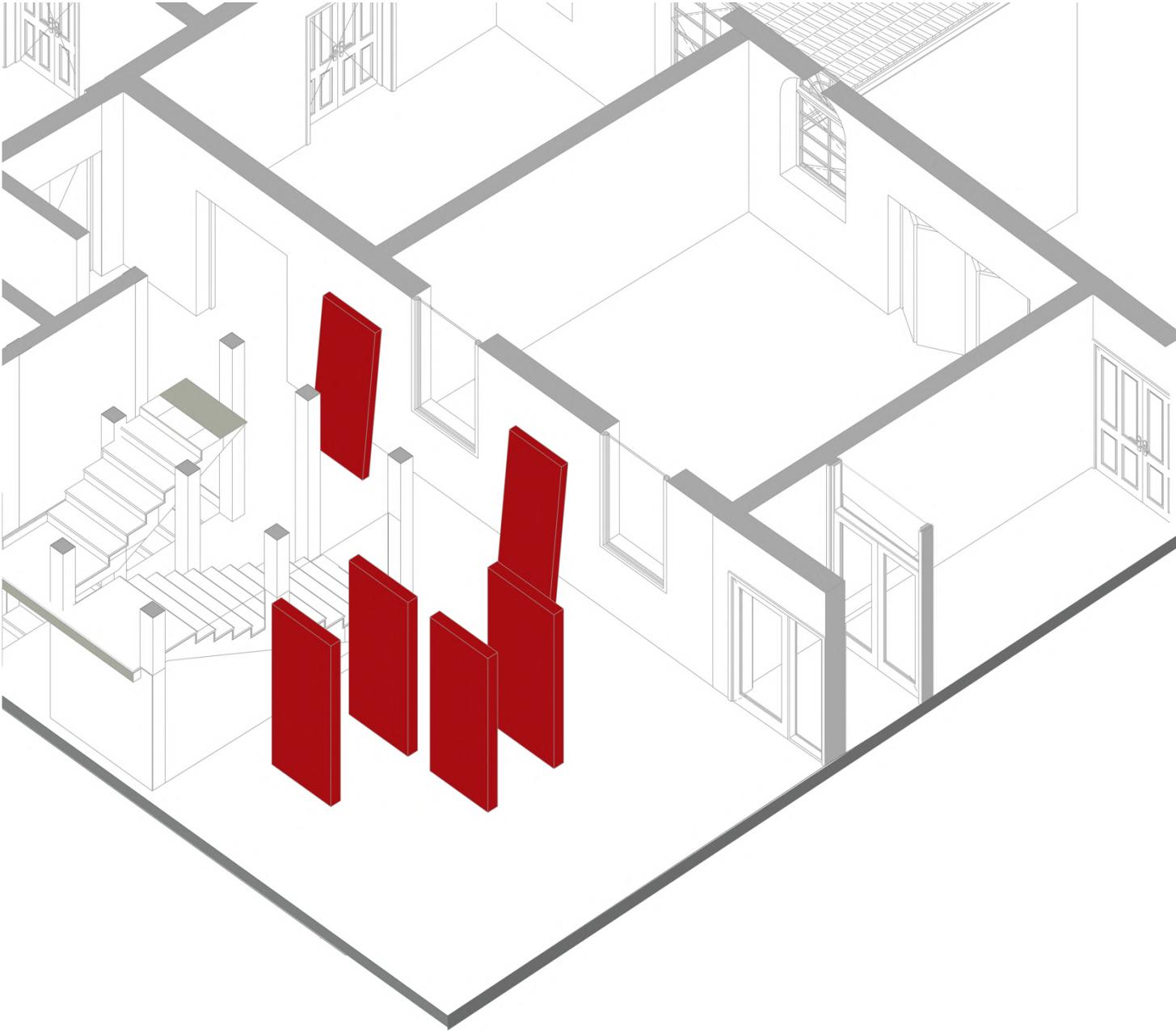


Fuente: Pedro Pina.

Figura 27. Recreación de los tableros blancos de los Smithsons.



Fuente: Pedro Pina.



02

Contexto histórico y análisis arquitectónico de la casa.

La antropología ha estudiado la casa desde sus comienzos, ya que esta refleja el entorno y la esencia de sus habitantes en espacios donde se materializan los ideales de quienes viven allí, junto con imaginarios colectivos que representan valores fundamentales de diferentes épocas y sociedades. Los hogares estructuran las funciones domésticas con la ayuda de utensilios que demuestran las jerarquías e intenciones de la familia (Rapoport, 1969).

La relevancia de las viviendas como unidades urbanas menores se basa en la manera de interactuar con demás construcciones y con el espacio público. Dicho de otra manera, influyen en las relaciones sociales a través de los hábitos que la arquitectura facilita, restringe o transforma. En este contexto, las viviendas ubicadas en determinadas regiones y organizadas en torno a espacios públicos, donde los vecinos se congregaban y compartían vivencias, dieron lugar a pequeños barrios o distritos. Estos han moldeado las ciudades modernas a través de diferentes etapas de transformación importante. (Montesinos-González, 2019).

En la ciudad de Cuenca, la construcción de la carretera hacia Naranjal impulsó el comercio, que en sus inicios dependía en gran medida de la fuerza humana y de animales de carga, dado que el tránsito de carrozas y otros vehículos era difícil. No fue sino hasta bien entrado el siglo XX que comenzaron a aparecer los primeros vehículos de este tipo, acelerando notablemente la actividad económica (Jamieson W, 2003).

El desarrollo de la ciudad fue también potenciado por las remesas provenientes del comercio de productos costeros como el cacao y artículos andinos como la cascarrilla y los sombreros de paja toquilla. Estos factores aumentaron la influencia de las clases sociales asociadas con la banca y el comercio. Además, las exportaciones de estos productos tuvieron un impacto considerable en el crecimiento urbano y arquitectónico de la ciudad, ya que generaron excedentes económicos que se destinaron a la construcción entre 1875 y 1935 (Abad-Rodas & Tómmerbakk-Sorensen, 2009).

Barrio *El Vado*

Durante el siglo XVIII y hasta el último tercio del siglo XIX, El Vado fue un barrio periférico habitado principalmente por mestizos con recursos económicos limitados, lo cual se reflejaba en su arquitectura sencilla y vernácula. El acceso al agua y la abundancia de canales y acequias influenciaron la vida doméstica y las actividades económicas del lugar, como la elaboración de pan y las tintorerías, oficios en los que participaban muchas mujeres. Destaca la presencia de mujeres del vecindario que, en muchos casos, mantenían sus hogares y aumentaban sus bienes de manera autónoma debido a la ausencia o falta de apoyo de sus esposos, aunque no se ha identificado la razón específica para esta circunstancia tan marcada en este sector. (Montesinos-González, 2019)

Sin embargo, a partir del último tercio del siglo XIX, las estructuras sociales del barrio comenzaron a cambiar con las mejoras económicas de los vecinos. El costo promedio de las propiedades aumentó considerablemente, con casas superando los setecientos cincuenta pesos y tiendas vendiéndose por doscientos ochenta pesos. También creció la demanda por edificaciones grandes, con el 27% de las viviendas vendiéndose por más de mil pesos, llegando algunas a tres mil doscientos pesos. Esta transformación no fue exclusiva de El Vado, ya que toda la ciudad experimentaba una bonanza económica debido al auge en las exportaciones de cascarilla, pero la sencillez de los antiguos inmuebles del sector hizo que el cambio fuera especialmente notable en este barrio. (Montesinos-González, 2019)

Como resultado, familias acomodadas comenzaron a establecerse en El Vado, que empezaba a vivir una época de renombre y elegancia, convirtiéndose en la zona predilecta de intelectuales tanto para residir como para frecuentar.

Además, se observó una densificación de los espacios construidos, lo que se reflejó en la casi total desaparición de viviendas con terrenos y áreas abiertas. Por este motivo, las escrituras de esas décadas dejaron de especificar sembríos, una tendencia que continuó al comenzar el nuevo siglo, indicando una mayor urbanización en toda la zona. (Montesinos-González, 2019)

Figura 28. Casa de los Arcos en construcción. 1926



Fuente: Monografía del Azuay.

En este apartado, se estudiarán la memoria del patrimonio de la vivienda de Gustavo Montesinos Chica e Isabel González Yépez además de un análisis arquitectónico de los espacios de la misma, a partir de las palabras de Dániela Montesinos González y memoria del proyecto de restauración realizada en el año 2009 a cargo de un grupo expertos pertenecientes a la Universidad de Cuenca. En los dos textos se realiza un trabajo detallado a partir de la recopilación de información en fuentes primarias, pero también en testimonios y entrevistas de familiares y personas que fueron parte de esta memoria.

Figura 29. Casa de los Arcos.



Fuente propia.

La casa es un ejemplo significativo de la transformación arquitectónica de la época. Ubicada en el barrio El Vado, que se distingue por su geografía debido al río Tomebamba, el cual divide naturalmente dos áreas de la ciudad, la historia de esta propiedad se remonta a José María Montesinos Ordoñez. Este hombre poseía diversas cualidades que facilitaron los cambios necesarios, cualidades que heredó su hijo Gustavo, quien construyó y fue propietario de la Casa Montesinos. Posteriormente, su nieto Ricardo Montesinos González residió en esta casa familiar, que finalmente pasó a manos de personas ajenas a su linaje (Montesinos-González, 2019).

Al principio, la Casa Montesinos González se adaptó a la empinada topografía del terreno, mientras que sus áreas interiores se fueron modificando con el tiempo para satisfacer las diversas necesidades de sus habitantes, además que “cristalizaron las ideas y el carácter de su gestor, rasgos medulares que le otorgaron la estética que hoy se circunscribe en la singularidad del paisaje cultural que hacen de este tramo uno de los hitos más representativos de la Ciudad Histórica y de El Barranco.” (Montesinos-González, 2019, p.155)

Figura 30. El Vado. Fuente: Grupo de restauración 2009.



Maria Domenica Bustamante Ojea.

Memoria Familiar

La historia de los propietarios de la Casa Montesinos González se remonta a José María Montesinos. Nacido en la parroquia Saraguro, provincia de Loja, en 1828, José María era hijo de Carlos Montesinos y Francisca Ordóñez. Se estableció en Cuenca, donde inició su carrera como comerciante. Se casó primero con Rosa Chica y Beltrán, con quien tuvo al menos dieciocho hijos, aunque cinco fallecieron a temprana edad. Rosa murió en 1880, y en 1882, José María contrajo un segundo matrimonio con Antonia Burbano Chica, sobrina de Rosa, con quien tuvo doce hijos más.

José María Montesinos fue un comerciante y prestamista influyente en Cuenca, especialmente en el ámbito bancario y comercial. Participó activamente en asociaciones comerciales y agrícolas, desempeñando un papel clave en la formación de sociedades mercantiles como José María Montesinos e Hijos. Poseía varios inmuebles destacados, incluyendo la Casa Grande en San Francisco y una residencia en la calle Bolívar, conectadas por patios y utilizadas por sus distintas familias. Además, tenía algunas propiedades a orillas de los ríos Tomebamba y Yanuncay, que fueron heredadas por sus hijos. (Montesinos-González, 2019)

Figura 31. José María Montesinos Ordoñez.



Fuente: Álbum de Lucía Astudillo.

Gustavo Montesinos Chica fue hijo de José María Montesinos Ordoñez y Rosa Chica y Beltrán, se casó con Isabel González Yépez y tuvieron once hijos.

“Isabel es recordada por sus descendientes como “toda una señora” porque según una anécdota, si no se le ofrecía el interior de la vereda, ella se lo ganaba con la fuerza de su presencia.⁴ También fue memorable por ser generosa, caritativa y ayudar a la gente necesitada del barrio mediante la donación de una parte de las provisiones que fueron cultivadas en su hacienda de Hornillos, además de la crianza de algunas niñas que fueron “regaladas” por sus padres, práctica común en aquellos tiempos⁵” (Montesinos-González, 2019, p. 167)

Para complemento del carácter de su pareja Isabel y según testimonios familiares, “Gustavo era ‘peleón,’ visionario y obstinado en relación a emprendimientos propios; características parangonables con perseverancia y claridad mental a la hora de establecer metas y lograr objetivos” (Montesinos-González, 2019, p. 167). Además de estas cualidades, José María Montesinos también es reconocido como una persona fascinante y un investigador entusiasta. Esta pasión se reflejó en su exploración del movimiento perpetuo en su estudio, que ahora forma parte de la peluquería en la Casa Montesinos. “En un relato se cuenta el cómo mejoró el desempeño de un telar manual localizado en una de las habitaciones superiores para que sus hijas y sobrinas fabricaran alfombras de forma más sencilla, rápida y eficiente⁶” (Montesinos-González, 2019, p. 168)

Figura 32. Raquel Montesinos González y sus sobrinos.



Fuente: Álbum de Bertha Montesinos González.

⁴ Fernando Montesinos Montesinos, 18-06-2018.

⁵ Lucía Carrasco Montesinos, 12-12-2018.

⁶ Lucía Astudillo Loor, 25-06-2018.

De soltero, Gustavo residió en la casa de la calle Bolívar. Después de casarse, se mudó con su esposa a un edificio frente a la casa paterna, también propiedad de su padre, donde su yerno Carlos Morejón tenía un comercio. Aunque no hay documentos oficiales que lo confirmen, la familia afirma que Gustavo adquirió poco después una "tienda con centro" en El Vado: unas sencillas habitaciones de una sola planta con un espacio trasero para la cría de animales domésticos. En 1919, Gustavo comenzó la construcción de su propia casa. (Montesinos-González, 2019).

Gustavo se destacó por su habilidad en la fabricación de muebles con incrustaciones decorativas de madera, una destreza que transmitió a varios de sus hijos, quienes trabajaron la madera en una pequeña carpintería en la casa. Utilizó el sistema machihembrado para ensamblar las duelas del piso de su hogar, una técnica innovadora para su época. (Montesinos-González, 2019).

Solo se puede especular sobre las razones que lo llevaron a elegir El Vado como su lugar de residencia en una época en la que El Sagrario era el barrio de la élite. Sin embargo, se supone que su decisión estuvo influenciada por el entorno recreativo del río Tomebamba y sus alrededores, así como por

la conveniencia de gestionar el agua para su hogar y las ventajas de vivir en la entrada de la ciudad: conexión directa con el exterior, abastecimiento de víveres y mayores oportunidades de negocio.

Además, antes de comprar la propiedad, Gustavo pudo haber imaginado expandir la tienda para construir una vivienda con acceso directo al río, protegida de las frecuentes crecidas y con la mejor vista de Cuenca, ya que nadie podría construir frente a ella. Es probable que su visión incluyera una casa que aprovechara cada centímetro de terreno, posiblemente construida en un acantilado, confiando en sus habilidades en carpintería, mecánica y su capacidad inventiva. (Montesinos-González, 2019).

En una fotografía publicada anterior a 1926, se muestra la subida de El Vado donde se aprecia lo que fue el Barranco del Tomebamba sin la casa Montesinos, destacándose una tienda en lo alto del desfiladero. En otra imagen publicada en la Monografía del Azuay en 1926, se observa el edificio en construcción y el horizonte urbano caracterizado por tiendas y construcciones simples (Montesinos-González, 2019).

Figura 33. Fotografía antes de la construcción de la Casa de los Arcos, s/f.



Fuente: Biblioteca "Víctor Manuel Alboroz," Museo Pumapungo.

Figura 34. Fotografía donde ya se evidencia la Casa de los Arcos. 1926.



Fuente: Monografía del Azuay.

La Casa de los Arcos o Casa Montesinos González

Fotografías anteriores a la construcción de la vivienda muestran el carácter tradicional del barrio. Solo después de su establecimiento, las imágenes revelan la aparición de edificaciones con elementos y materiales distintos a los vernáculos. Es probable que algunas de estas construcciones fueran erigidas tras la demolición de las antiguas tiendas, mientras que otras podrían haber incorporado partes de sus estructuras en procesos de ampliación (Montesinos-González, 2019) Igualmente, las fotografías muestran una topografía marcada por un barranco pronunciado, cuya conexión con el río carecía de la infraestructura urbana necesaria para integrarlo con otros puntos del río.

Aunque ya había una casa que empezaba junto al río y cuyos muros estaban pintados de blanco, se afirma que la Casa Montesinos fue la primera en la que se evidenció una intención de diseño a través de la terraza y los arcos de las ventanas. Según los relatos familiares recopilados por Montesinos, esta residencia marcó una distinción con respecto al resto de las viviendas en el barrio después de ser construida.

Al analizar la casa colonial, se establece una relación entre los roles sociales, los espacios públicos y la vivienda, donde los espacios se organizan en función de usos y funciones que replican patrones de dominación colonial. La tipología convencional de la casa de élite incluía galerías perimetrales alrededor de espacios abiertos como el patio, traspatio y huerta, cada uno con una función específica y áreas restringidas o accesibles dependiendo del estatus del miembro dentro de la estructura social (Jamieson W, 2003). En la casa Montesinos se hace presente la misma jerarquía social, pero al contrario, se va construyendo en descenso.

Figura 35. *El Barranco, 1948.*



Fuente: Desconocido.

Función Original

El ingreso más frecuente era por la calle La Condamine, ya que el camino al río se utilizaba comúnmente para otros propósitos. La planta baja conectaba la entrada principal con un patio y estaba destinada principalmente a un área de servicio que contaba con cocina, despensa, leñero, bodega, etc., y compartía funciones con la zona social y de descanso, que incluía el comedor, salones familiares y una habitación.

La primera planta alta estaba destinada a un área social y de visitas, ocupando la totalidad de este nivel, además de la terraza.

“Los muebles elegantes, numerosos floreros de vidrio, grandes espejos con marcos de estilo rococó, colorido papel tapiz mural con motivos florales y un cielorraso que exhibía ornamentos geométricos y polícromos en madera. El salón central se conectaba con uno más pequeño, mientras el corredor que conducía a la terraza se comunicaba con otro aposento ubicado al este, ambos decorados de forma análoga.” (Lucía Carrasco Montesinos, 2018, citado en Montesinos-González, 2019)

En la segunda planta alta, según relata el Sr. Vázquez, estaba el dormitorio del Dr. Ricardo Montesinos, hijo de Gustavo. Se cree que también guardaba allí material para sus estudios como médico. Según la memoria del proyecto de restauración del 2009, esta planta contaba con balcones, terrazas,

extraños pasillos y desniveles que sugieren modificaciones posteriores estas áreas de la casa, “todo el carácter de espontaneidad y fragilidad se manifiesta en esta planta alta.”

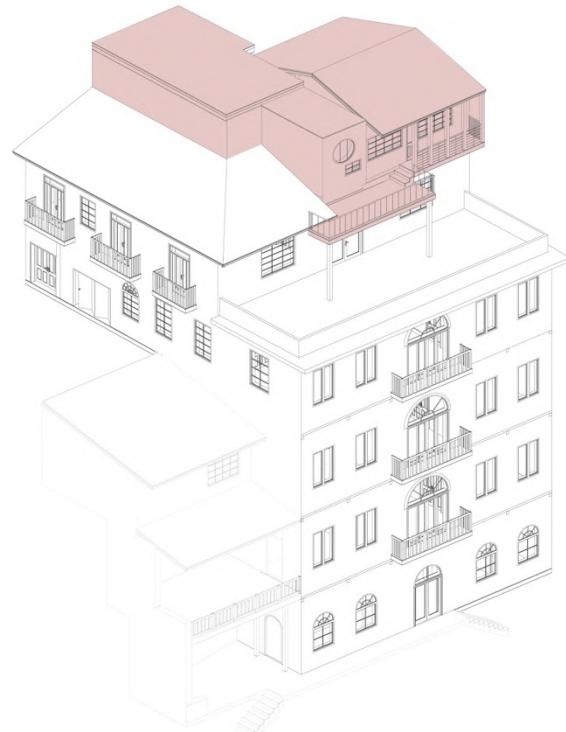
Descendiendo, nos encontramos con la primera planta baja, que albergaba principalmente los dormitorios y espacios de descanso.

La segunda planta baja se destinó a la “servidumbre”:

“Ocho mujeres, allí tuvieron sus dormitorios, guardaron sus pertenencias y varias fueron de gran estima para el matrimonio (...). Acarrear agua, lavar ropa y vaciar bacinillas fue todo un acontecimiento entre la servidumbre porque la ocasión era aprovechada como extensión de la vida social y de camino hacia las fuentes de abastecimiento y en aquellos mismos lugares se entrelazaron relaciones, se cristalizaron romances, se formaron lazos de cooperación y se transmitieron las “noticias” y novedades relativas a los “patrones” y a sus vástagos. “ (Lucía Carrasco Montesinos, 2018, citado en Montesinos-González, 2018)

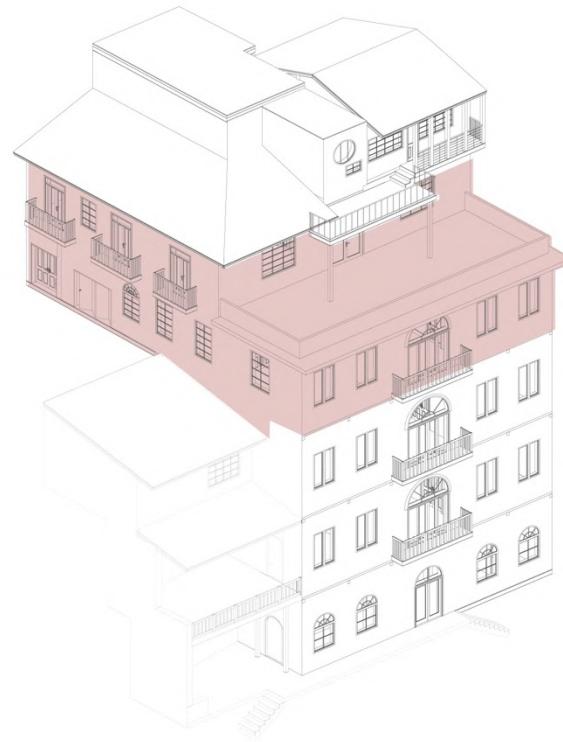
Y finalmente, la tercera planta baja, que tenía acceso directo al río, fue destinada principalmente a bodegas y áreas de almacenamiento de objetos que se utilizaban eventualmente.

Figura 36. Segunda planta alta.



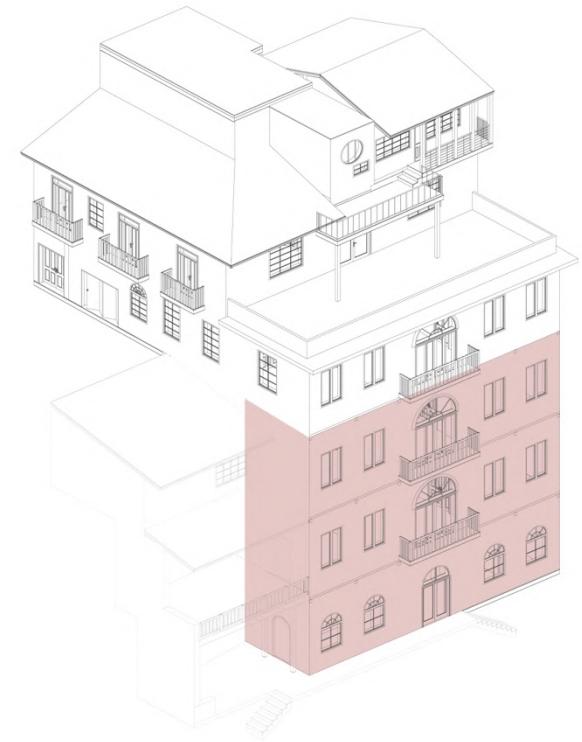
Elaboración propia.

Figura 37. Planta baja y primera planta alta.



Elaboración propia.

Figura 38. Primera, segunda y tercera planta baja.



Elaboración propia.

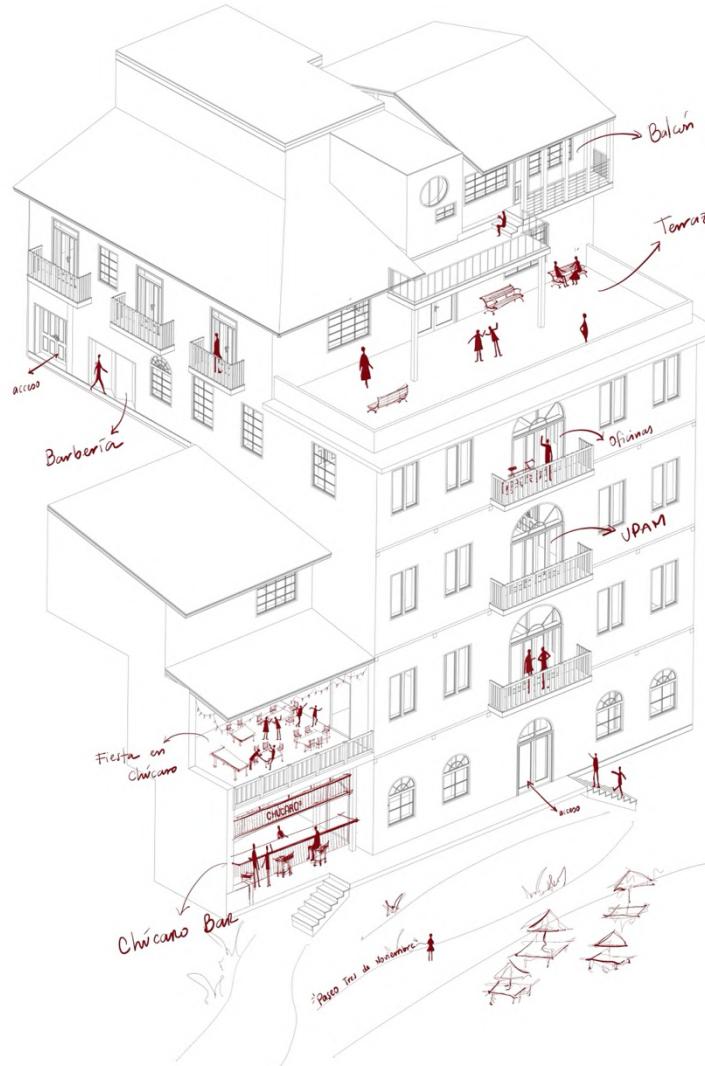
Función Actual

Este año, la Universidad de Cuenca, a través de su Dirección de Innovación y Transferencia Tecnológica, lanzó el proyecto Epicentro Cultural. Este proyecto tiene como finalidad abrir a la comunidad las cinco casas patrimoniales de la universidad, incluyendo la Casa de los Arcos, con el propósito de promover y fomentar la cultura en la sociedad actual. El mismo invita a potenciar la cultura, la creatividad y la innovación al incorporar sus casas a proyectos culturales ya existentes, creando de esta manera un 'Ecosistema Cultural'.

En la actualidad, la planta baja de la Casa de los Arcos está ocupada por el Departamento de Innovación y Transferencia Tecnológica de la universidad. Aquí se encuentran las oficinas, además de utilizar parte de la casa para exposiciones que se han realizado en los últimos meses, incluyendo la primera y segunda planta alta.

En la primera planta baja se encuentra la Universidad para el Adulto Mayor (UPAM). Finalmente, en la segunda y tercera planta baja, funciona el bar-restaurante Chúrcaro, el cual tiene salida directa hacia el Paseo Tres de Noviembre.

Figura 39. Primera, segunda y tercera planta baja.



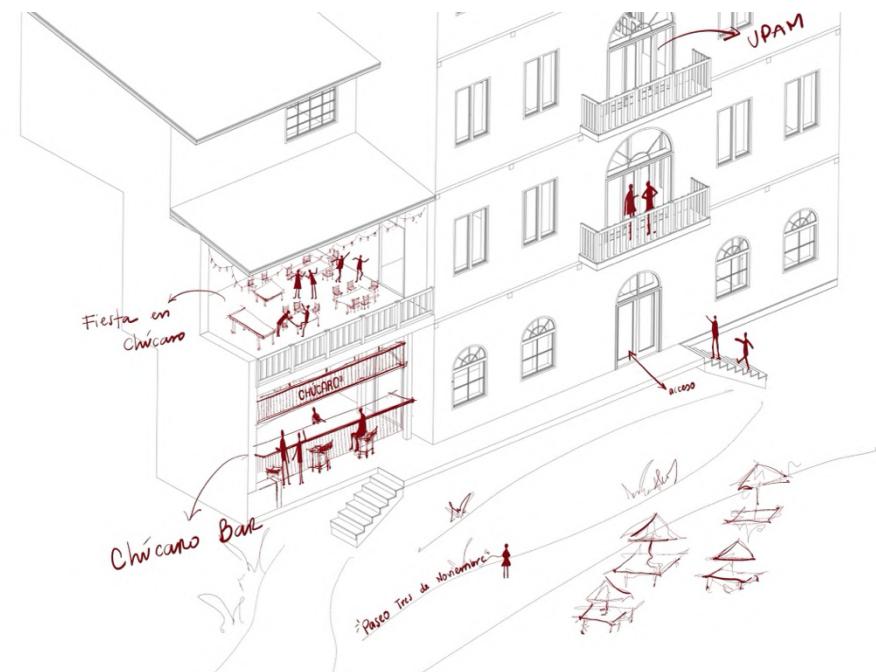
Elaboración propia.

Figura 40. Primera, segunda y tercera planta baja.



Elaboración propia.

Figura 41. Primera, segunda y tercera planta baja.



Elaboración propia.

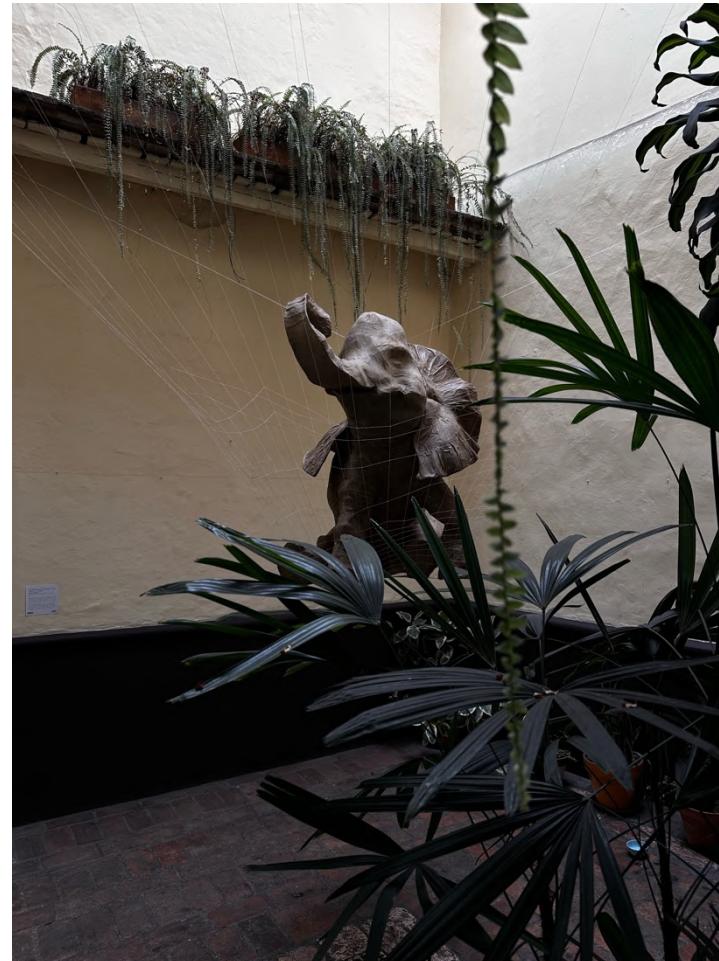
Exposiciones

En la Casa de los Arcos se han realizado varias exposiciones, adaptando sus diferentes espacios para dar a conocer obras de diversos artistas. Esta experiencia ha permitido descubrir gradualmente el potencial de cada uno de estos espacios.

Es fundamental descubrir tanto el potencial de cada obra como el del espacio donde se exhibe. Estudiar ambos y conectarlos de alguna manera permite ofrecer al público una experiencia enriquecedora, ya sea en forma de conocimiento, ideas o sensibilidad.

A continuación se presenta una recopilación fotográfica de las diferentes exposiciones que los espacios de la casa han albergado. Aunque todas ocurrieron en diferentes tiempos, para esta demostración se han dispuesto en el espacio para visualizar cómo se crea un recorrido museográfico a lo largo de las tres plantas altas.

Figura 42. Planta baja. Exposición “Juguetes, de lo ingenuo a lo perverso”. Artista Darwin Guerrero.



Fuente propia.

Figura 43. Primera planta alta. Homenaje a Laura Durán."Mi vida, mi legado."



Fuente propia.

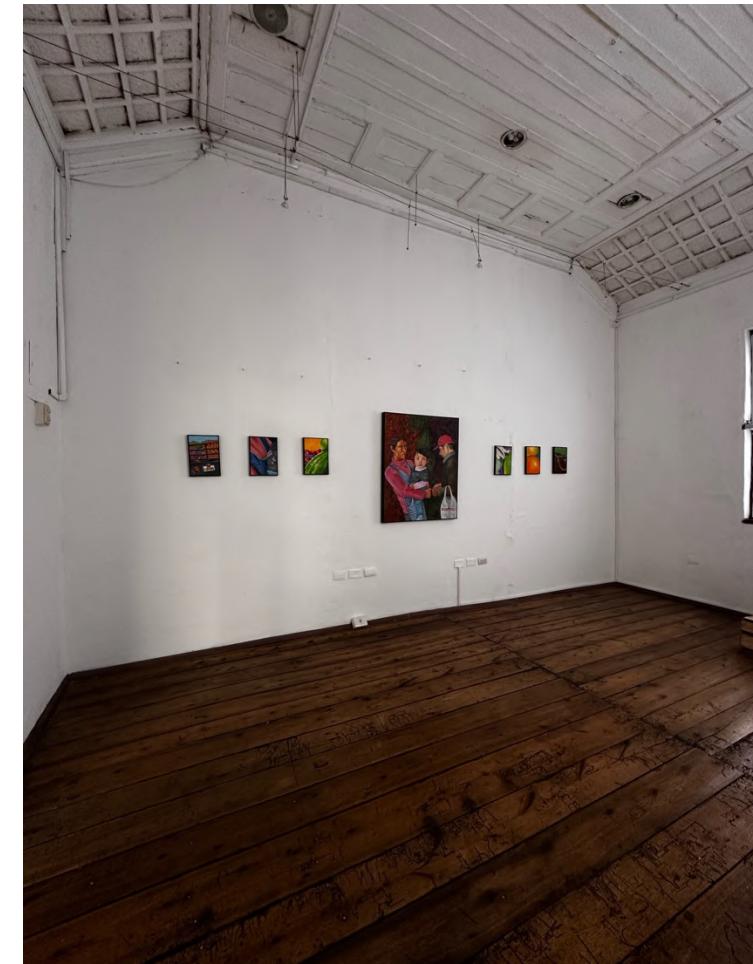
María Doménica Bustamante Ojeda.

Figura 44. Primera planta alta. Teniendo patrimonio. Epicentro cultural.



Fuente propia.

Figura 45. Primera planta alta. Heteroterapia. Trabajo de titulación de artes visuales.



Fuente propia.

Figura 46. Segunda planta alta. Comejenera / Goteras. Janneth Méndez.



Fuente propia.

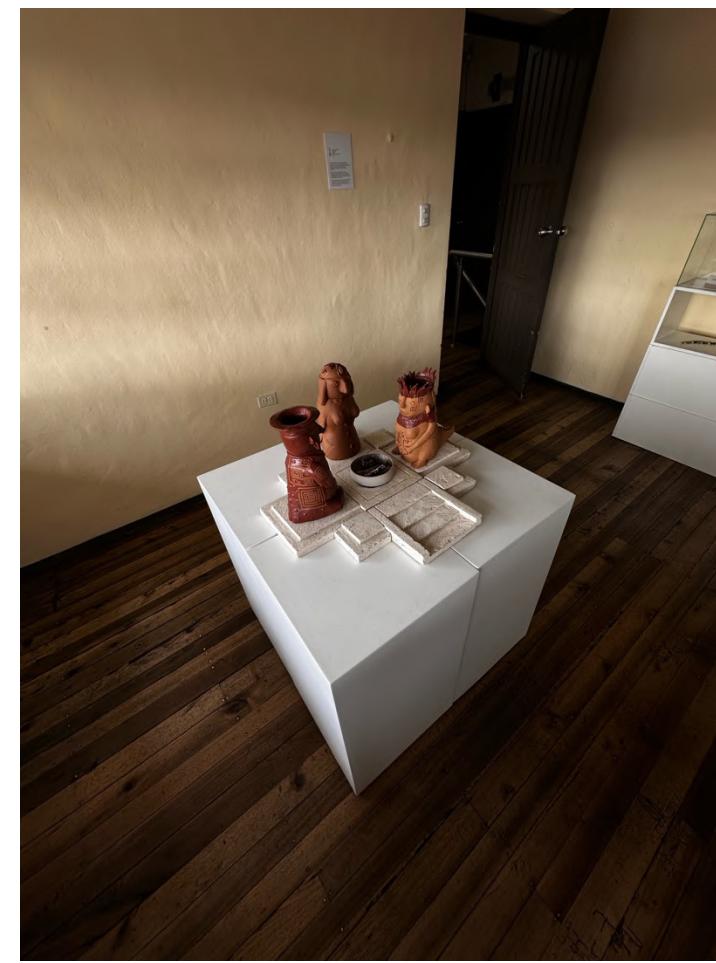
María Doménica Bustamate Ojeda.

Figura 47. Segunda planta alta. Heteroterapia. Trabajo de titulación de artes visuales.



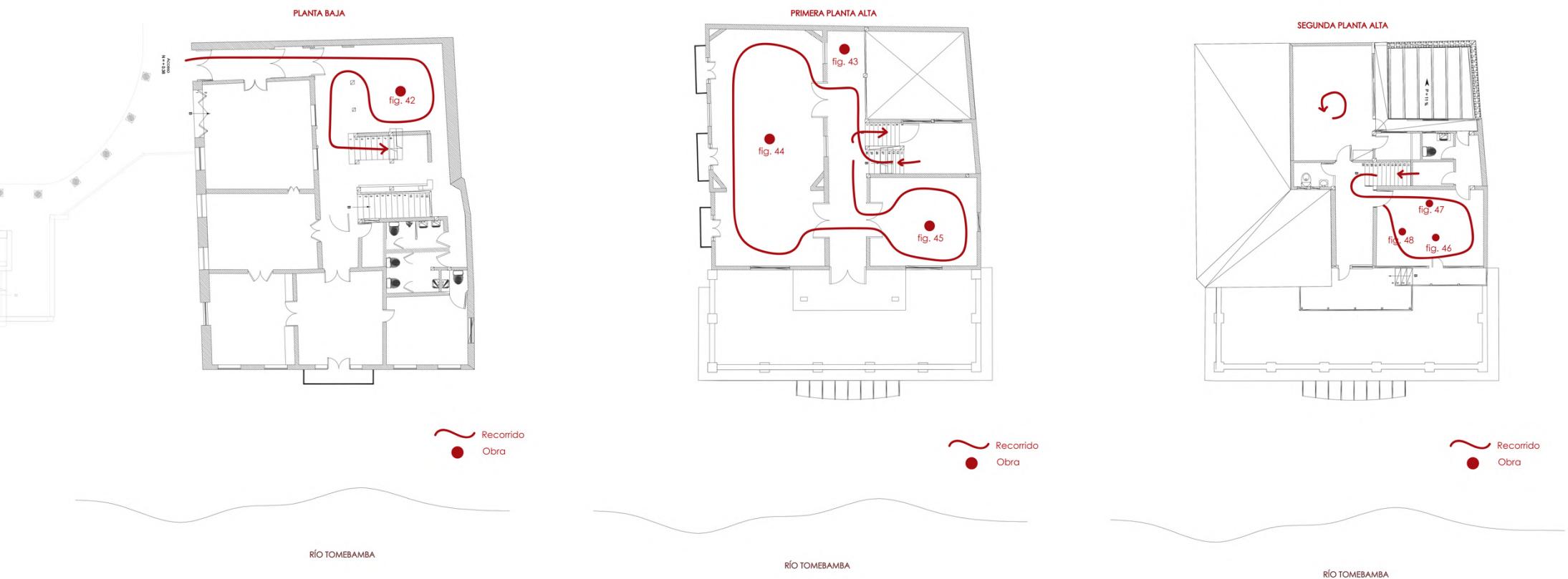
Fuente propia.

Figura 48. Segunda planta alta. Heteroterapia. Trabajo de titulación de artes visuales.



Fuente propia.

Figura 49. Diagrama de plantas representativas, recorrido museográfico.

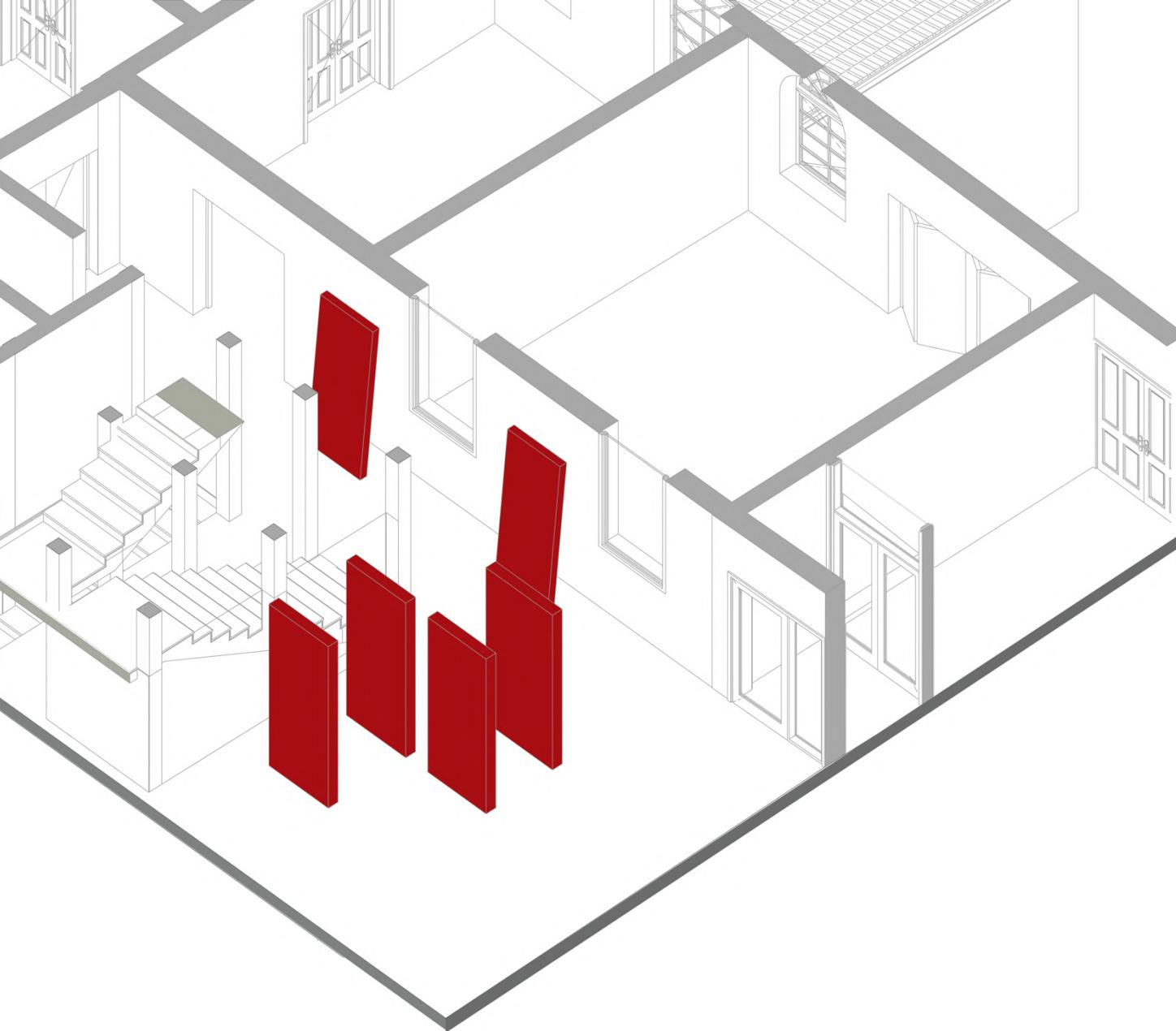


Fuente: Elaboración propia basada en la información del proyecto Epicentro Cultural.

Reflexiones

La Casa de los Arcos es un ejemplo de cómo una casa patrimonial puede adquirir una nueva vida. Aunque su material y composición, junto con las memorias que la acompañan, permanecen. Actualmente, la Casa de los Arcos tiene tres ocupaciones: por parte de la universidad, de la UPAM, y un restaurante. Aun así, al recorrerla, las fotografías y la coexistencia de lo antiguo con lo nuevo reflejan que la esencia original de la casa se conserva, y la memoria como patrimonio es fuerte, lo cual nos incentiva a respetar su estructura.

Es interesante observar cómo la instalación de diferentes obras de arte en esta casa revela el potencial de un recorrido por sus diversos espacios. Mientras recorres y observas las obras, también aprecias la casa misma como otra obra. Mediante el análisis de referentes, el análisis histórico y arquitectónico espacial, se llega a una idea de diseño basada en estos fundamentos, pero no únicamente de uno solo, sino de un conjunto que crea este recorrido.



03

Propuesta de sistema de montaje para la Casa de los Arcos.

Esta propuesta se basa en la observación a la exposición **Bauhaus Reverberada**, inaugurada el 21 de junio de 2024 en la Casa de los Arcos. Esta exposición forma parte de una serie de eventos que comenzaron en 2020, con motivo del centenario de la Bauhaus, una escuela alemana de arte, arquitectura y diseño fundada en 1919. Estos eventos tienen como objetivo explorar la influencia de la Bauhaus en la producción material de América Latina a lo largo del siglo XX, centrándose especialmente en el desarrollo de estéticas de transición.

Para esta exposición se realizaron varias reuniones junto a Chiara Stornaiolo e Ingrid Quintana-Guerrero. En las primeras, se discutió sobre un manual curatorial y los ejes generales, que incluyen estéticas tradicionales con una modernidad siempre en construcción y en búsqueda de estabilidad, así como una nueva visión. **Los ejes específicos para Ecuador se centran en una mirada multiescalar, abarcando la obra de arte total en el contexto ecuatoriano, desde lo doméstico y local hasta lo arquitectónico y urbano.**

También se habló de la preselección de piezas, donde es crucial cuantificar y ajustar la selección a un máximo de 50 a 100 piezas para la ciudad de Cuenca, según el espacio disponible. Se mencionó la necesidad de iniciar conversaciones con las instituciones que serían prestamistas de las piezas y revisar sus archivos para obtener la mayor cantidad de información valiosa posible.

En las próximas semanas, se visitó el CIDAP, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y se tomó en consideración la Universidad de Cuenca. Eduardo Verga y Alexandra Kennedy fueron mencionados como colaboradores clave en Cuenca para esta tarea.

Así fue como se realizó la curaduría hasta llegar a la selección de los 29 objetos de exposición. Se consideraron los espacios con potencial museográfico dentro de la casa, que incluyen el patio en planta baja, las dos salas en la primera planta alta y las dos salas en la segunda planta alta, tal como se muestra en la figura 49.

Planta baja

El recorrido empieza por el patio. Al entrar a la casa, tenemos hacia la izquierda una linea de tiempo, el cual marca uno de los comienzos informativos de la exposición.

Figura 50. Línea de tiempo.



Fuente propia.

Figura 51. Patio.



Fuente propia.

Siguiendo a la parte del patio nos encontramos con las primeras obras, específicamente cuadros pictóricos. Para la museografía en este lugar se utilizaron soportes ya existentes, y otros se construyeron.

Figura 52. Patio.



Fuente propia.

Figura 53. Patio.



Fuente propia.

Primera planta alta

Subiendo las escaleras, nos seguimos encontrando con obras, y al entrar a la primera sala, podemos observar tableros blancos que sostienen algunas de las obras. Al mismo tiempo, otros soportes con cajas de cristales que guardan las obras escultórica y cerámica. De esta manera se va creando el recorrido por la sala.

Figura 54. Pasillo.



Fuente propia.

Figura 55. Primera sala.



Fuente propia.

Al salir de esta, nos encontramos con una sala más pequeña, donde de igual manera están expuestos cuadros ya existentes y esculturas de cerámica.

Figura 56. Primera sala.



Fuente propia.

Figura 57. Segunda sala.



Fuente propia.

Segunda planta alta

Al subir a la segunda planta, hay un descanso en el que se pueden apreciar algunos muebles que forman parte de la obra. Este espacio invita a seguir explorando el resto de la exhibición.

Finalmente, encontramos las dos últimas salas de exposición. A la derecha, se proyectan varios videos informativos. En la sala contigua, las paredes están adornadas con cuadros cuidadosamente seleccionados para el lugar, junto a una escultura.

Figura 58. Descanso escalera.



Figura 59. Vestíbulo.



Figura 60. Primera sala.



Figura 61. Primera sala.



Fuente propia.

Fuente propia.

Fuente propia.

Fuente propia.

Conclusiones

La Casa de los Arcos es un símbolo de la identidad cultural e histórica de Cuenca. Preservar y adaptar este tipo de edificaciones para nuevos usos, como la museografía, es crucial para mantener vivas las tradiciones y la memoria colectiva. Las intervenciones en edificios patrimoniales deben ser cuidadosas y respetuosas con la estructura original. El sistema de montaje propuesto logra integrar las necesidades de exhibición contemporáneas sin comprometer la integridad arquitectónica del edificio. La arquitectura del espacio expositivo influye significativamente en la experiencia del visitante y en la percepción de las obras. Un diseño bien pensado puede realzar la apreciación del arte y proporcionar un recorrido más enriquecedor. El sistema de montaje planteado para la exposición "Bauhaus Reverberada" se caracteriza por su flexibilidad y adaptabilidad, permitiendo albergar una variedad de piezas en la exposición sin necesidad de modificaciones estructurales permanentes en la Casa de los Arcos.

Recomendaciones

Se recomienda al proceder con la implementación del sistema de montaje propuesto en la Casa de los Arcos, comenzando con una fase piloto que permita evaluar su eficacia y realizar ajustes necesarios. Ofrecer capacitación continua al personal encargado de las exposiciones para asegurar una correcta instalación y manejo del sistema de montaje, garantizando así su longevidad y funcionalidad. Desarrollar estrategias de promoción para posicionar la Casa de los Arcos como un epicentro cultural de referencia en Cuenca y que a la vez se pueda extender a nivel nacional, atrayendo tanto a artistas como a visitantes interesados en el patrimonio y el arte contemporáneo. Fomentar la realización de investigaciones futuras que exploren nuevas formas de integrar museografía y arquitectura patrimonial, contribuyendo al desarrollo de prácticas museográficas innovadoras y sostenibles. Establecer colaboraciones con otras instituciones culturales y educativas para intercambiar conocimientos y recursos, potenciando el impacto del proyecto Epicentro Cultural y enriqueciendo la oferta cultural de la ciudad. Este trabajo no solo busca mejorar la gestión y utilización de la Casa de los Arcos, sino también inspirar a otras iniciativas similares que promuevan la conservación y revitalización de espacios patrimoniales a través de la cultura y el arte.

Referencias

- Abad-Rodas, M. de L., & Tómmerbakk-Sorensen, M. (2009). Cuenca. In *Ciudad y arquitectura republicana de Ecuador 1850- 1950*. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Blundell-Jones, P., & Canniffe, E. (2013). *Modelos de la arquitectura moderna 1945-1990: Vol. II* (jorge Sainz, Ed.; Editorial Reverté).
- Choay, F. (2007). *Alegoría del Patrimonio* (Editorial Gustavo Gili, Ed.).
- de Gracia, F. (1992). *Construir en lo construido. La arquitectura como modificación.* (Primera edición). Nerea.
- Dormaels, M. (2012). *Identidad, comunidades y patrimonio local: una nueva legitimidad social.*
- García-Palacios, M. D. (2023). *Adaptaciones de la Arquitectura Patrimonial: Intervención urbano-arquitectónica en la Casa Moreno dentro del Corredor Cultural UCUenca.* Universidad de Cuenca.
- Gilabert González, L. M. (2009). El patrimonio industrial y los museos: evolución histórica y propuestas museísticas en europa. *Departamento de Historia Del Arte, Universidad de Málaga.*
- Hamilton, D. J. (2020). *Museografía de San Francisco de la Alameda 1929-2020* [Pontificia Universidad Católica de Chile]. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/48210>
- Hernández, F. (1994). Manual de museología. *Editorial Síntesis.*
- Jamieson W, R. (2003). *De Tomebamba a Cuenca. Arquitectura y arqueología colonial* (Universidad de Cuenca, Banco Central del Ecuador, & Universidad Simon Fraser, Eds.; 1era Edición). Abya-Yala.
- Larrauri, I. (2007). *Iker Larrauri, 50 años en la museografía.* (Vol. 41). Diario de Campo.
- Montesinos-González, D. (2019). Transformaciones arquitectónicas en El Vado a inicios del siglo XX. La casa Montesinos González . In Imprenta LNS - Editorial Don Bosco (Ed.), *El vado, barrio de corrientes de agua y música. Arquitectura de transición* (1era ed.).
- Mosco-Jaimes, A. (2016). *Sobre la curaduría y su papel en la divulgación.* (13:74-79).
- Parra, N. (2018). *El orden de los factores.*
- Rapoport, A. (1969). *House Form and Culture* (Englewood Cliffs Prentice- Hall, Ed.).
- Rocha-Moreira, M. (2007). *Da casa ao Museu: adaptações arquitectónicas nas casas-museu em Portugal.* <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/113168>
- Ros-Campos, A. (2019). Carlo Scarpa: arquitectura, abstracción y museografía. *VLC Arquitectura*, 6.
- Soares, B. (2019). *A History of Museology Key authors of museological theory.* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Société des nations, O. international des musées, I. international ed coopération intellectuelle (Ed.). (1934). *Muséographie * architecture et aménagement des musées d'art.*