

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Arquitectura y Diseño Interior

**Paisaje, Memoria y Topografía: Centro de Interpretación
del Panecillo
Proyecto de Investigación**

Martín Eduardo Neira Castro

Arquitectura

Trabajo de titulación presentado como requisito
para la obtención del título de
Arquitecto

Quito, 08 de enero de 2018

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO ARQUITECTURA Y DISEÑO INTERIOR

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN**

Paisaje, Memoria y Topografía: Centro de Interpretación del Panecillo

Martín Eduardo Neira Castro

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Marcelo Banderas, Arquitecto

Firma del profesor

Quito, 08 de enero de 2018

Derechos de Autor

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma del estudiante: _____

Nombres y apellidos: Martín Eduardo Neira Castro

Código: 00102212

Cédula de Identidad: 1713500948

Lugar y fecha: Quito, enero de 2018

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Marcelo Banderas por su dirección a lo largo de este trabajo de titulación, a Diego Oleas por sus enseñanzas y su ejemplo, a Cristina Bueno por compartirme sus conocimientos con respecto al Panecillo, a Guido Túquerres por su ayuda constante, a Ana María Silva por todo su apoyo y, finalmente, a mis padres, quienes hicieron que esta etapa de aprendizaje sea posible.

RESUMEN

Este proyecto de fin de carrera ha sido interpretado, debido a una aspiración personal, como una primera oportunidad de plantearse de manera introspectiva una actitud frente a la Arquitectura. La aproximación a este trabajo se dio desde la definición de un tema y, posteriormente, de un caso de estudio. Sin embargo, en lo que fue un proceso cíclico de investigación, análisis e interpretación, las ideas parecieron siempre encontrar su razón en el deseo por establecer una noción de lugar y su sentido en la arquitectura.

Por ende, es imprescindible presentar el sitio en torno al cual se consolidó esta exploración: el Panecillo. A partir de un estudio histórico de este emblemático cerro, que se nutrió desde la literatura, la pintura, la fotografía y la cartografía, se establecieron los temas de interés en relación a la arquitectura: el paisaje, la memoria y la topografía se consolidaron como la materia principal de investigación y la base sobre la cual se definió la idea de lugar y, en última instancia, el proyecto arquitectónico.

En esencia, la exploración arquitectónica de este proyecto se plantea como una posibilidad de vincular al hombre con el lugar; es decir, de mostrar que la Arquitectura puede transformar las condiciones de un sitio para que éste pueda albergar las actividades y aspiraciones del hombre y concretar, a la vez, su memoria y los potenciales existentes en el territorio en el que se implanta.

Palabras Clave: paisaje, memoria, topografía, lugar, Panecillo, centro de interpretación.

ABSTRACT

This final Project has been interpreted, following a personal longing, as a first opportunity to propose an introspective attitude towards Architecture. The approximation to this work came in the first place from the definition of a subject and then by the study of a case. However, throughout what turned out to be a cyclic process of investigation, analysis and interpretation, the ideas always seemed to find their way in the search for establishing a notion of place and its possible meaning in architecture.

For that reason, it is necessary to present the place around which this exploration was shaped: the Panecillo. Starting from the study of the history of this emblematic hill, which was nurtured from varied sources such as literature, paint, photography and cartography, all the architectural points of interest were established: the landscape, the memory and the topography were the main researched topics and the basis on which the idea of place and, ultimately, the whole project were developed.

Essentially, the architectonic exploration of this project puts forward a possibility to connecting people to place; in other words, it seeks to manifest that Architecture can transform the conditions of a given site in order to harbor men's activities and aspirations and, at the same time, reveal the memory and existing potentials of the territory where it is set.

Key words: landscape, memory, topography, place, Panecillo, interpretation center.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	11
PAISAJE.....	13
Transformación Simbólica: Recorrido	13
Transformación Concreta: El objeto.....	14
MEMORIA.....	15
Tipos de Memoria	15
Identificación: Experiencia y Memoria.....	15
Memoria en el Objeto	16
Locus y Pinturas Rensacentistas	16
TOPOGRAFÍA.....	18
Topografía Andina: Pintura Ecuatoriana del S.XIX	8
ANÁLISIS DEL LUGAR	¡Error! Marcador no definido.
Historia.....	20
Jerarquías	31
Figura Fondo.....	32
Accesibilidad.....	33
Áreas Verdes	34
Uso de Suelo.....	35
Equinoccios y Solsticios	36
Análisis de las pinturas del Panecillo	37
ANÁLISIS DE PRECEDENTES	48
Casa das Mudas: Paulo David	48
El Lugar de la Memoria: Barclay y Crousse	54
Notre Dame du Haut - Ronchamp: Le Corbusier	59
CENTRO DE INTERPRETACIÓN DEL PANECILLO	63
El Muro.....	63
Sobre la Ruina y el Arquetipo de la Memoria	64
Peregrinaje y Promenade	65

Procesos	67
Implantación.....	68
Planta Baja General.....	68
Vista Aérea	69
Isometría	69
Fachada	69
Cortes	70
Vistas.....	72
CONCLUSION: EL LUGAR Y LA ARQUITECTURA	75
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. El Panecillo: Ocupación Quitú-Cara	20
Figura 2. El Panecillo: Ocupación Inca	21
Figura 3. Plano de Quito, Dinisio Alcedo y Herrera, 1734.....	22
Figura 4. Plano de Quito, Misión Geodésica Francesa, 1751	23
Figura 5. Ernest Charton 1860	24
Figura 6. Fotografía del Panecillo, Camillus Farrand, 1862.....	25
Figura 7. Plano de Quito, H.C. Highley, 1903.....	27
Figura 8. Plano de Quito, Don Antonio Gil, 1914	28
Figura 9. Fotografía del Panecillo desde la Plaza Victoria, 1920.....	29
Figura 10. Jerarquías	31
Figura 11. Figura Fondo del Sector	32
Figura 12. Figura Fondo del Panecillo.....	33
Figura 13. Transporte Público.....	34
Figura 14. Vías Principales y Secundarias.....	35
Figura 15. Áreas Verdes del Sector	36
Figura 16. Áreas Verdes del Panecillo.....	37
Figura 17. Uso de Suelo del Sector.....	38
Figura 18. Uso de Suelo del Panecillo	39
Figura 19. Desglose de Uso de Suelo	40
Figura 20. Equinoccio Primavera	41
Figura 21. Solsticio Verano	42
Figura 22. Equinoccio Otoño.....	43
Figura 23. Solsticio Invierno.....	44
Figura 24. Análisis: Ingreso de Tropas Realistas a Quito.....	45
Figura 25. Análisis: Ernest Charton.....	46
Figura 26. Análisis: Quito, Rafael Salas, 1889	47
Figura 27. Casa das Mudás, Paulo David	48
Figura 28. Análisis Lámina 1.....	49
Figura 29. Análisis Lámina 2.....	50
Figura 30. Análisis Lámina 3.....	51
Figura 31. Análisis Lámina 4.....	52
Figura 32. Análisis Lámina 5.....	53
Figura 33. El Lugar de la Memoria, Barclay y Crousse	54

Figura 34. Análisis Lámina 1	55
Figura 35. Análisis Lámina 2.....	56
Figura 36. Análisis Lámina 3.....	57
Figura 37. Análisis Lámina 4.....	58
Figura 38. Notre Dame du Haut – Ronchamp, Le Corbusier	59
Figura 39. Análisis Lámina 1	60
Figura 40. Análisis Lámina 3.....	61
Figura 41. Análisis Lámina 3.....	62
Figura 42. Procesos del Proyecto.....	67
Figura 43. Implantación	68
Figura 44. Planta Baja General	68
Figura 45. Vista Aérea Espacio de Conciliación	69
Figura 46. Isometría	69
Figura 47. Fachada Suroeste	69
Figura 48. Corte Longitudinal.....	70
Figura 49. Corte Transversal.....	70
Figura 50. Corte Transversal.....	71
Figura 51. Corte Longitudinal.....	71
Figura 52. Espacio de la Conciencia.....	72
Figura 53. Ingreso Centro de Interpretación	72
Figura 54. Ingreso al Recorrido	72
Figura 55. Espacio de Contemplación	73
Figura 56. Espacio Solar	73
Figura 57. Espacio de la Piedra.....	73
Figura 58. Muro Habitable.....	74
Figura 59. Espacio Andino, Anfiteatro	74

INTRODUCCIÓN

La búsqueda de una definición de lugar ha sido una cuestión inherente al pensamiento humano y una pieza clave en el entendimiento de su existencia. Han sido varias las aproximaciones filosóficas en torno a esta cuestión y, en consecuencia, también han sido diversas las maneras de interpretar su posible significado con respecto a la arquitectura. Por esto, resulta pertinente iniciar esta investigación desde la raíz etimológica de la palabra “lugar”, la cual es una variación del término “logar” el cual, a su vez, proviene del latín “localis”. Resulta así, que este vocablo no deriva de un sustantivo sino de un adjetivo que hace referencia a algo propio de un sitio. Dicho esto, es elemental entender que “lugar” se refiere a todo aquello que es local y corresponde tanto a la realidad geográfica de una región como a las condiciones socioculturales de quienes la habitan.

Al conceptualizar esta interacción entre el ser humano y el sitio que ocupa, ha surgido la noción de paisaje. Dicha entidad se consolida como una transformación tanto simbólica como física de un determinado territorio, como un fragmento de universo al cual el hombre le ha otorgado un significado (Careri, 2013). Hacer paisaje ha sido una manera de formar un sentido de pertenencia e incluso de identidad, es decir, de hacer lugar. En cuanto a la arquitectura, cuyo fin último según Christian Norberg-Schulz (1979) es justamente el de hacer de un sitio un lugar, el estudio del paisaje se ha convertido en una herramienta a través de la cual se pueden interpretar las condiciones espacio-temporales y socioculturales de una región y tomar las primeras decisiones proyectuales en base a estas.

Así pues, si la acción del ser humano deja su huella en el territorio en el que mora, este también se ha encargado de dejar una marca en la memoria de aquellos que lo han habitado.

En otras palabras, “la memoria colectiva llega a ser la misma transformación del espacio por obra de la colectividad [...]” (Rossi, 1966). Consecuentemente, al tema del paisaje se integra el de la memoria colectiva. En el campo de estudio arquitectónico la memoria ha cumplido una función esencial al momento de aproximarse al sitio, pues es a través de ella se ha podido establecer una identificación entre el objeto arquitectónico, la materialidad, los recorridos, la configuración física del espacio o el sitio y los seres que lo ocupan. La memoria ha sido, de cierta manera, un instrumento a través del cual la Arquitectura ha podido generar un diálogo entre su pasado, su presente e incluso su proyección a futuro.

Finalmente, los conceptos de “memoria” y “paisaje” conllevaron a esta investigación a la profundización de un último tema: la topografía. La topografía, en este caso andina, se ha analizado más allá de las condiciones de relieve y superficie y ha terminado siendo un estudio de las cuestiones simbólicas que dicha configuración física ha adquirido en el comportamiento e imaginario de sus habitantes. En este trabajo de investigación, la pintura Paisajista y Costumbrista ecuatoriana del siglo XIX ha sido el punto de partida para atar los conceptos mencionados anteriormente al sitio de la intervención arquitectónica: el Panecillo.

PAISAJE

La definición etimológica de paisaje deriva del prefijo “pays”, o territorio rural, y el sufijo “aje”, que denota la condición de conjunto. Originalmente esta palabra era empleada para referirse a la parte de un territorio que puede ser observado y aprehendido desde un punto determinado. Sin embargo, la perspectiva histórico-social del paisaje lo ha conceptualizado más como un fenómeno espacio-temporal y como el producto de un proceso cultural de interpretación y significación del lugar. Francesco Careri, en su obra *Walkscapes: El andar como práctica estética*, sugiere que los actos de antropización del paisaje se resumen en dos principales: la transformación simbólica y la concreta.

Para empezar, Careri (2013) postula que la primera transformación del paisaje no existió como una construcción física sino como una construcción simbólica del territorio que se concretó a través del andar. Los hombres nómadas erosionaban el suelo con los trazos de sus idas y venidas, por lo que el espacio era construido por los vectores del recorrido y ordenado por dos ejes principales: el vertical, marcado por el sol, y el horizontal, limitado por el horizonte. A este tipo de espacio Careri denomina “nómada” y lo describe como liso y efímero, en donde los puntos de partida y llegada tienen interés relativo, mientras que el espacio intermedio es en donde se celebra el rito del andar, del eterno errar (errar como individuo, como cultura e incluso como civilización). En este hecho primitivo yace la raíz de la relación entre la arquitectura y el recorrido, pues “[...] el espacio multidireccionado del caos natural empezó a convertirse en un espacio ordenado [...]” (Careri, 2013). Adicionalmente, dejar signos o marcas al andar era también una manera de humanizar un fragmento del todo. Desde entonces, el paisaje antrópico se ha conformado como aquel territorio que presenta, por la acción del ser humano, una cualidad nueva y, además, como el lugar desde donde el hombre ha tenido la posibilidad de entender su posición en cuanto a lo absoluto, a lo natural.

En contraposición al espacio nómada, Francesco Careri ubica al espacio sedentario el cual “[...] está estriado por muros, recintos y recorridos [...]” (Careri, 2013). Los menhires fueron los primeros elementos de transformación concreta del paisaje y funcionaban como una especie de geometría en la cual el punto (el menhir aislado), la línea (la alineación rítmica de varios menhires) y la superficie (crómlech o espacio delimitado por menhires inscritos en un círculo) se contraponían al caos natural. “Es probable que los primeros menhires funcionasen como un sistema de orientación territorial [...] una especie de guía esculpida en el paisaje que conducía al viajero hasta su destino, llevándolo de una señal a otra” (Careri, 2013). Adicionalmente, los menhires se ubicaban generalmente a lo largo de límites o terrenos neutrales en donde se habían dado tanto actos de confrontación como de encuentro entre distintos poblados; estos espacios, eran lugares con los cuales distintos pueblos podían identificarse e incluso conciliarse.

En territorio andino se han identificado objetos similares a los menhires entre los cuales destacan los apachetas, los mojones y los saywas. Los dos primeros generalmente se han hallado como cúmulos de piedras que se formaban como parte de un ritual de los viajeros; al pasar de un territorio a otro, los caminantes depositaban un pedazo de piedra como agradecimiento a la tierra que estaban por abandonar o como una ofrenda al territorio al que iban a ingresar. Estas pilas eran de cierta manera un depósito de memorias y una forma de materializar la presencia del hombre en medio del impecable paisaje volcánico. Los saywas por su parte funcionaban como marcadores espaciales dentro de un sistema de orientación (como menhires) y se construían en la proximidad a los asentamientos humanos.

MEMORIA

Primeramente, cabe recalcar que las clasificaciones de la memoria han variado moderadamente según los distintos estudios científicos que se han realizado en torno a este tema. Sin embargo, entre las principales catalogaciones de esta encontramos: la sensorial: captada por los sentidos; la semántica: relacionada al lenguaje, los conceptos y los significados; la episódica: la cual almacena los acontecimientos vividos personalmente; la procedimental: encargada de recordar los repertorios de destrezas o habilidades adquiridas; la operativa: la cual deposita una cantidad de información limitada durante un lapso de tiempo limitado; y a largo plazo: en la que se da un almacenamiento permanente. Más allá de sus posibles categorías, la memoria nace de un registro episódico y sensorial a través de los cuales diversas sustancias químicas producen cargas eléctricas que se transmiten al cerebro. Estas cargas son transformadas y almacenadas en distintos niveles de este órgano; en primera instancia, un episodio se registra en la corteza que corresponde a la memoria operativa o a corto plazo mientras que la repetición de tales sucesos produce que la información transmitida se adhiera a la memoria a largo plazo.

En relación a la arquitectura, este fenómeno fisiológico ha tenido una serie de repercusiones que han incidido en la identificación del individuo con determinados lugares y en la experiencia espacial de estos. Según Alberto Saldarriaga (2002), el visitar un lugar desconocido produce automáticamente un proceso de reconocimiento en las personas, es decir, el cerebro busca reconocer patrones o elementos que le permitan entender el lugar y generar un sentido de familiaridad. En una experiencia nueva la persona asocia la vivencia de lo nuevo con nociones preexistentes, lo cual termina siendo una herramienta para comparar y otorgar significados. Por ejemplo, a través del sentido del olfato o del tacto, es posible que ciertos olores produzcan un cierto grado de identificación: el olor similar de la madera de un

determinado espacio con la madera de la casa de un abuelo, la sensación háptica del ladrillo de un muro desconocido con el recuerdo del tacto de aquel muro de ladrillo de la casa de nuestra infancia. Una vez establecida la familiaridad en torno a un lugar surge el afecto hacia este, el cual, a su vez, produce en la experiencia arquitectónica una suerte de simpatía (como el sentirse en casa). Surge así, en el ejercicio de la memoria, una maravillosa oportunidad de identificar o vincular al hombre con la arquitectura que habita.

Por otra parte, al hablar de memoria Aldo Rossi ha incluido al concepto del tipo, aquello que precede a la forma y que se mantiene inalterado independientemente de los cambios de la forma. Según Rossi (1966) es el tipo el que puede ser operado a través de la memoria individual o colectiva para transportar el significado de un contexto original hacia un nuevo sitio. Los romanos, por ejemplo, trasladaban elementos idénticos a la configuración de nuevas ciudades (el cardo, el decumanus, etc.), los cuales a su vez se encargaban de otorgar significados. Adicionalmente, Rossi también ha postulado que existe la memoria insertada en el objeto. Las cruces de Cristo en los cerros de distintas colonias españolas (incluido el Panecillo) serían un ejemplo de la transposición de significados de un sitio a otro mediante la presencia de un objeto que suscita memorias. Es decir, el objeto materializa tanto la noción propia, de sí mismo, como también la memoria de su pasado, de su historia.

Con respecto a la memoria de la ciudad, Rossi también ha traído a la luz el concepto de “locus” y ha interpretado los posibles vínculos que existen entre la pintura y la arquitectura a partir de la memoria. Aldo Rossi se remite a las pinturas renacentistas al rato de definir el tema de “locus”, pues según él si bien estas obras de arte plasmaron lugares, construcciones y memorias de un momento fijo en la historia, “[...] ese momento fijo también es la primera y más profunda noción que tenemos de las ciudades italianas [...]” (Rossi, 1966). Así pues, el

“locus” termina siendo un “hecho singular determinado por espacio y tiempo, por su dimensión topográfica y por su forma, por el ser sede de vicisitudes antiguas y modernas, por su memoria” (Rossi, 1966). En otras palabras, ya que la memoria se halla fuertemente vinculada a hechos y a lugares, la ciudad termina siendo el “locus” o lugar donde esta habita.

En fin, al estudiar la memoria desde la arquitectura las aproximaciones pueden ser varias: la memoria del lugar, desde la configuración física del territorio, pasando por la remembranza de la materialidad, los recorridos, hasta la continuidad de la escala, la cromática, la vegetación, los arquetipos, las tipologías y, sobretodo, la memoria de los hombres que lo han ocupado. Al fin y al cabo, la memoria cultural no es nada más que el resultado de la influencia del paisaje y de la naturaleza en el alma cultural de un pueblo (Norberg-Schulz, 1979).

TOPOGRAFÍA

La definición más común de topografía ha sido estrictamente relacionada a la descripción del relieve de la superficie terrestre de una región y a la configuración física de un sitio específico. No obstante, en el libro *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*, Christian Norberg-Schulz sugiere que el carácter del lugar es, en gran parte, función de la topografía. Con esto Norberg-Schulz plantea la posibilidad de pensar a la descripción del lugar como un hecho que trasciende la geografía y se adhiere en el campo de la cultura y el paisaje. En el Ecuador, la profundización en cuanto a la significación de la topografía se dio de manera definitiva durante el siglo XIX a través de los movimientos del Paisajismo y el Costumbrismo, los cuales conformaron parte de una búsqueda de identificación entre el paisaje y la nación.

En el ensayo *Identidades y Territorios: Paisajismo Ecuatoriano del Siglo XIX*, Alexandra Kennedy Troya plantea que fue a través de la pintura que se formó una imagen de nación, una identidad en función del territorio. La presencia predominante de los volcanes y su condición como amenaza a los pobladores, acentuaban el temor ante los fenómenos naturales. Frente a esta naturaleza implacable, capaz de dominar la voluntad del hombre y sujeta a la ira divina, surgió una suerte de referencia divina en torno a la cordillera andina. Los pintores ecuatorianos dieron forma a distintas maneras de ver el paisaje y de construir el imaginario territorial de la patria volcanizada y caótica (Kennedy-Troya). Hacer paisaje era otra forma de hacer historia, de crear un sentido de pertenencia y de patriotismo, por lo que representarlo no era sólo una manera de describirlo, sino también de entenderlo.

Bajo influencia del espíritu ilustrado, la representación del paisaje en el Ecuador adquirió una postura científica durante el siglo XIX, en la que la descripción pictórica de la

geología y la botánica tuvieron especial énfasis. Los cuadros, como los de Rafael Troya o Joaquín Pinto, eran básicamente una narrativa geológica de los Andes y su propósito era el de describir, comprender e incluso, enseñar. Arte y ciencia se conjugaron para facilitar la comprensión de la constitución geofísica y humana y para formar una imagen de nación (Kennedy-Troya). A este espíritu ilustrado le acompañó también un cierto grado de romanticismo, en el que se enfatizaba el trabajo de la luz sobre las formas, lo sublime de la montaña, la pequeñez del ser humano y la fugacidad de la vida. Así pues, los paisajes ecuatorianos se plasmaron como una búsqueda evocadora de lo sagrado dentro de una naturaleza divina superior a la cultura y al hombre mismo y, también, como una narrativa geológica de los Andes, de la conformación del suelo, de los accidentes geográficos y de la flora “[...] de una nación eminentemente agrícola” (Kennedy-Troya).

De manera simultánea al movimiento paisajista, surgió aquel que se ha conocido como Costumbrista. Cabe recalcar que ambas aproximaciones terminaron nutriéndose mutuamente para formar una imagen de cómo se vivía y habitaba el paisaje andino. La pintura costumbrista se caracterizó por enfatizar la vida de los habitantes dentro del territorio que ocupaban. En este género, el paisaje era el telón de fondo de las actividades y costumbres humanas, por lo que la descripción del lugar, su topografía, se convirtió en una cuestión espacio-temporal en donde el lenguaje paisajístico era un producto de las circunstancias históricas, sociales e incluso, políticas. La idea de nación pasó a ser de una profundización en las condiciones físicas del territorio a cómo, dicho territorio, incidía en las maneras en las que el hombre habitaba el paisaje. Al espacio natural se le sumó una entidad que lo ocupase, un espacio cultural, el cual, además, le diera significado e identidad propia. Consecuentemente, la topografía se configuró como una representación de lo que el ecuatoriano ha hecho, hace y podría hacer en el territorio que ocupa, es decir, de la identidad y el vínculo que surge entre individuo y el lugar.

ANÁLISIS DEL LUGAR

HISTORIA



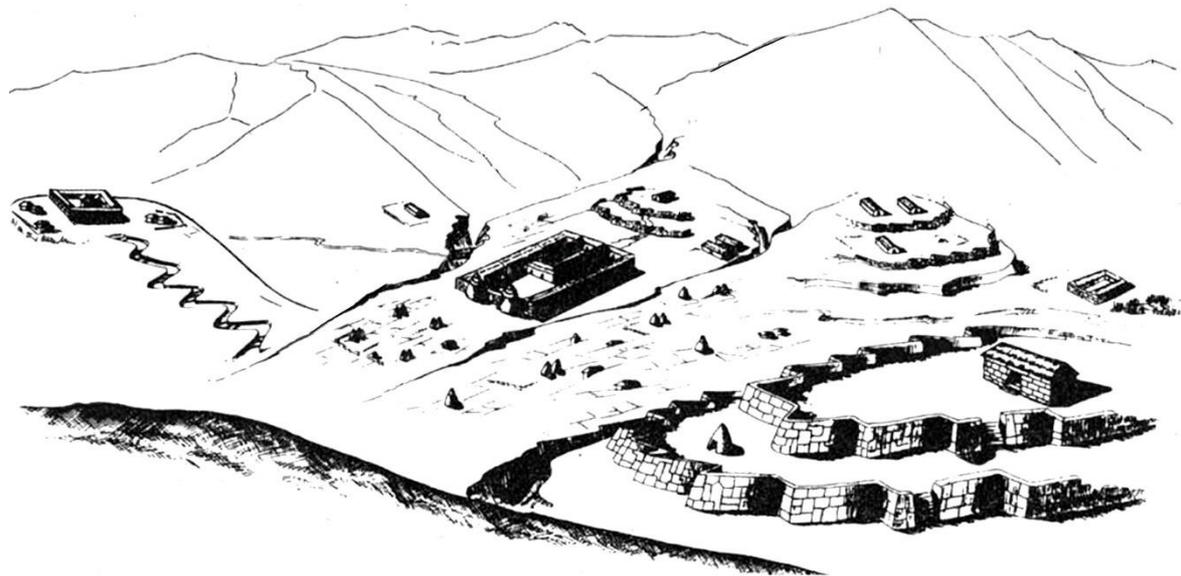
Figura 1. El Panecillo: Ocupación Quito-Cara. Editado por el autor
 Vásconez, M. (2015). El Poblado Quito-Cara. [Ilustración]. Recuperado de
http://mariovasconez.blogspot.com/2015/10/ecuador-77-el-intiwatana-del-parque_14.html

Los restos arqueológicos más antiguos que se han hallado en proximidad al Panecillo se encuentran en Rumipamba (al Norte) y pertenecen al período formativo (1500 a.c). Se descubrieron áreas habitacionales, tumbas, muros de contención y cerámicas pertenecientes a la civilización “Yumbo” (Gomezjurado, 2016). Los “Yumbo”, según el historiador Javier Gomezjurado Zevallos, al igual que otros grupos culturales posiblemente tenían una relación étnica con los “Quitus”. Existen relatos de leyendas en las que las versiones varían, sin embargo, las más aceptadas concuerdan en que los “caras”, liderados por Quitumbe o Shyri Carán, fueron los conquistadores de los “Quitus”. Fue así como se conformó la cultura Quito-Cara, la cual se asentó en Quito de manera definitiva hasta la llegada de los Incas.

El Padre Juan de Velasco relata en una de sus leyendas que en la ciudad Quito-Cara existían dos templos: el primero, dedicado al sol y ubicado en la cumbre del Panecillo (derivado del tipo bohío, planta rectangular con cubierta piramidal) y el segundo, perteneciente a la luna

y las estrellas, sobre la loma Huancauri (San Juan actualmente) e inscrito sobre una planta circular. Adicionalmente, Velasco afirma que en el Yavirac (nombre preincaico con el que se referían al Panecillo) hubo un observatorio astronómico de la cultura Quito-Cara (Gomezjurado, 2016). Otras investigaciones han encontrado indicios de que el Yavirac tuvo otras funciones también; en las faldas del Panecillo es posible que se hayan construido “Huacas”, elementos que cumplían la función de adoratorio y lugar de entierro, y que, por su condición geográfica, haya sido empleado como Pucará (fortaleza y centro ceremonial).

Figura 2. El Panecillo: Ocupación Inca. Editado por el autor



Vásconez, M. (2015). El Poblado con el influjo cuzqueño. [Ilustración]. Recuperado de http://mariovasconez.blogspot.com/2015/10/ecuador-77-el-intiwatana-del-parque_14.html

La invasión y posterior ocupación Inca de Quito y sus sectores aledaños se dieron desde mediados del siglo XV hasta 1534, año en el que los españoles llegaron a la ciudad. El Padre Juan de Velasco, menciona en uno de sus escritos que el templo Quito-cara del Yavirac fue reedificado por Huayna Cápac y que las columnas de este se mantuvieron intactas hasta la llegada de los españoles, quienes, en búsqueda de un supuesto tesoro, desmontaron el templo. Además, asegura que las piedras labradas fueron tomadas y reutilizadas en otras edificaciones.

En el Yavirac se ubicaron también la residencia del Inca, su corte y algunas edificaciones para alojar al ejército. Debido a la topografía de la zona, los aposentos Incas se construyeron con terraplenes y muros de contención que se mimetizaban con la topografía. Por otro lado, el historiador y geógrafo quiteño Antonio de Alcedo menciona en sus escritos la existencia de un camino subterráneo que atravesaba el Yavirac durante este período. Además, el Panecillo, fue uno de los cuatro puntos referenciales que dividieron la ciudad Inca (Huanacauri, Norte; Itchimbía, Oriente; Cayminga al occidente; Yavirac, Sur). De esto han surgido teorías sobre la cuatripartición espacial o “Tahuantin” de la ciudad de Quito (Gomezjurado, 2016).



Figura 3. Plano de Quito, Dionisio Alcedo y Herrera, 1734
Alcedo, D. (1734). Ciudad de Quito. [Plano]. Recuperado de <http://sthv.quito.gob.ec/archivo-historico/>

Para finales del siglo XVI, por órdenes del primer concilio limense se derribaron todas las huacas y adoratorios prehispánicos, los cuales en ciertos puntos fueron reemplazados con iglesias y en otros con cruces. Como se observa en el plano de Dionisio Alcedo y Herrera (si bien pertenece al S. XIII) existía una cruz en el Panecillo, lo cual da indicios de que

efectivamente aquel lugar era hogar de un templo inca. Javier Gomezjurado Zevallos en su libro *El Panecillo en la historia*, relata que si bien fue destruido el antiguo templo al sol y reemplazado por una cruz, al rato de realizar la repartición de solares los españoles optaron por no entregar las tierras; la razón de tal decisión fue que estos creían que en la cumbre del Yavirac había la posibilidad de encontrar oro.

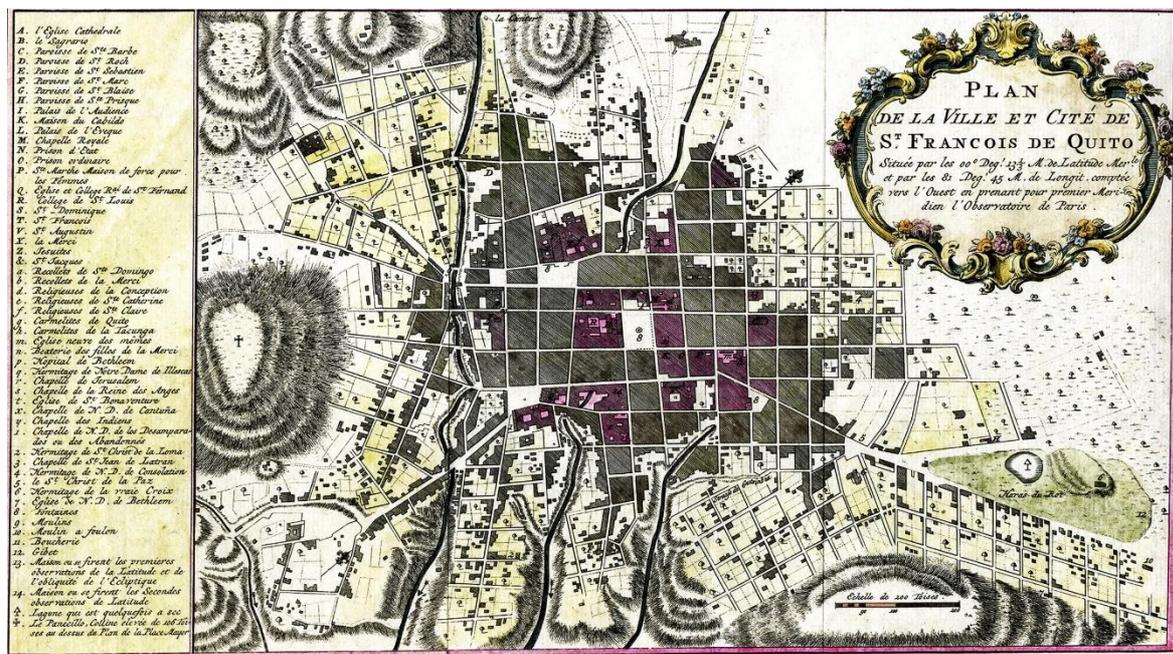


Figura 4. Plano de Quito, Misión Geodésica Francesa, 1751

Plano de San Francisco de Quito. [Plano]. Recuperado de <http://sthv.quito.gob.ec/archivo-historico/>

Se han encontrado pocas referencias del Panecillo durante épocas coloniales. A pesar de esto, a través de algunas actas se sabe que la base del cerro fue donada a los jesuitas, quienes construyeron una casa de ejercicios espirituales y corporales, además de una fábrica de ladrillo y tejas, la cual abastecía con materiales a gran parte de las construcciones de edificios religiosos, cívicos y culturales que se construían en la época (Gomezjurado, 2016). En 1767, con la expulsión de los jesuitas las edificaciones mencionadas anteriormente fueron ocupadas por el “Hospicio Jesús, María y José” y también, cerca de este, se ubicó un hospital y un hogar de acogimiento para los pobres. De los pocos relatos que se han encontrado en torno a la ciudad y sus sectores aledaños durante la segunda mitad del siglo XVIII, destaca uno perteneciente a Juan Pío Montúfar quién, en 1754, escribió lo siguiente (como se citó en Gomezjurado, 2016):

[...] al sudoeste de la ciudad hay un llano o ejido que nominan Turubamba y en sus márgenes un pequeño cerro conocido por el Panecillo, por lo que su figura hace semejanza a un pan de azúcar. De este vierten algunos arroyos de agua por la parte del sur y occidente que, unidos con muchos manantiales y la que por varios atanores destila del Pichincha, se forma hacia el sur un hermoso río que nominan Machángara y transita por un hermoso puente de piedra [...] (Gomezjurado, 2016).



Figura 5. Ernest Charton, 1860. Recuperado de <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/latin-america-modern-art-n09428/lot.73.html>

Antonio de Alcedo comentó en sus escritos que el Panecillo tenía 100 toesas de París (una antigua unidad de medición francesa, equivalente a 1,946 metros) de altura y que en sus faldas se habían sembrado cultivos de trigo. Además, también afirmó que existía una cantera de piedra, la cual entregaba grandes cantidades de material a las obras de la ciudad. Como si esto fuera poco, también describió que de este “montecillo” brotaban manantiales de excelente agua, la cual era recolectada y considerada la mejor agua que se bebía en Quito. Por su parte,

su padre, Dionisio de Alcedo y Herrera, mencionó que también se cultivaban flores, plantas y frutas en algunas huertas (Gomezjurado, 2016).

Para principios del siglo XIX, Quito era hogar de 25,000 habitantes y se extendía a lo largo de una retícula de 13 x 13 cuadras. Quito no poseía espacios de esparcimiento, por lo que la Alameda y el Panecillo adquirieron este carácter. Existen descripciones, entre ellas una realizada por un visitante inglés llamado William Stevenson, con respecto al Panecillo. Este personaje describe que los jóvenes mestizos acostumbraban a ir de noche al Panecillo, donde tocaban guitarras y salterios hasta la medianoche y, finalmente, retornaban a la ciudad para dar serenatas bajo balcones quiteños (Gomezjurado, 2016).



Figura 6. Fotografía de Camillus Farrand, 1862. Recuperado de <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1678191&page=11>

En 1812, tras algunos años de revoluciones e intentos independentistas, se llevó a cabo la batalla del Panecillo entre los quiteños y las tropas realistas. Las fuerzas independentistas quiteñas ya habían logrado establecer una constitución que trabajase en conjunto con su ideal,

pero su aspiración no logró perdurar. Los realistas, liderados por el mariscal Toribio Montes embistieron por el sur y tomaron el Panecillo, en donde se encontraba buena parte de la Artillería de los Quiteños. Las tropas de montes, exhaustas y heridas por la batalla, permanecieron en el tope del cerro, mientras los quiteños retrocedieron a la ciudad. Estos últimos, si bien se encontraban mejor posicionados, abandonaron la ciudad tras un día. Lo curioso es que Montes y sus hombres, estaban a punto de morir de sed en el Panecillo, hecho que los independentistas no supieron aprovechar. Una vez comandante del Reino de Quito, Montes construyó un fortín artillado, un cuartel en la cima del cerro y una cisterna para abastecerlos; tal cisterna es la famosa “Olla del Panecillo” (Gomezjurado, 2016).

En el año 1822 el fortín del Panecillo fue utilizado nuevamente durante un conflicto Bélico. El día antes de la Batalla del Pichincha, mientras las tropas libertadoras del General Antonio José de Sucre se encontraban concentradas en Chillogallo, Melchor de Aymerich, dirigente de las tropas españolas, dio la orden de fortalecer el cerro. Adicionalmente, dispuso a la artillería española de manera que bloquease tanto el paso de oriente (Machángara) como el paso de San Diego en occidente (Gomezjurado, 2016). De esta manera, el Panecillo, por su topografía, y las barricadas a sus lados, generaron una defensa casi impenetrable.

Las tropas de Sucre, sabiendo que si arremetían ante los españoles de manera directa iban a ser vencidos, decidieron escalar el Pichincha para evitar tal defensa. Ya avanzados en su travesía, El ejército libertario fue visto por Atalayas realistas, quienes notificaron a Aymerich. De manera inmediata, todas las tropas españolas fueron enviadas a las faldas del Pichincha donde, horas después, fueron vencidas. El día 24 de mayo de 1822, con el triunfo de Sucre y el ejército patriota, se consiguió finalmente la Independencia de Quito (Gomezjurado, 2016).

El fortín español fue progresivamente desmantelado hasta principios del siglo XX, por lo cual el Shungoloma (nombre criollo del Panecillo) volvió a adquirir otros usos. Joaquín de Avendaño, en sus relatos “Imagen del Ecuador”, menciona que en una excursión que realizó al Panecillo pasó por alado del Lazareto, Hospital en donde se hallaban encerrados aquellos con elefancia y lepra (Gomezjurado, 2016). En 1891, el Panecillo sería utilizado con fines cronológicos, pues se construyó la “casa del cañón del mediodía”. Una vez marcada la hora meridiana, cuando el sol alcanzaba su punto más alto en el meridiano de Quito, desde el observatorio astronómico se enviaba una corriente eléctrica, la cual, a su vez, activaba un dispositivo que accionaba el cañón.

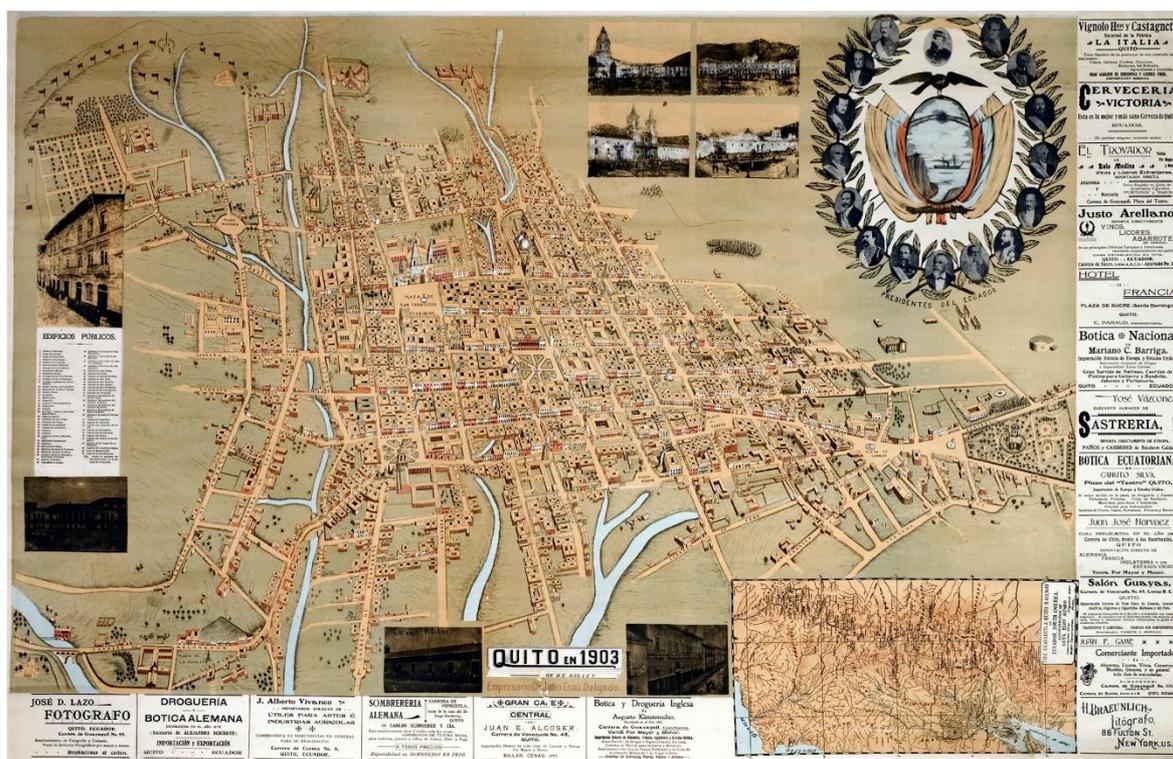


Figura 7. Plano de Quito, H.C. Highley, 1903
 Quito en 1903. [Plano]. Recuperado de <http://sthv.quito.gov.ec/archivo-historico/>

“El Panecillo es de los guambras”, fue la frase que caracterizó la imagen del Panecillo en la sociedad de inicios del siglo XX. A falta de otros lugares de esparcimiento, este cerro fue el espacio predilecto para volar cometas, jugar, enamorarse e incluso, para llevar a cabo la

famosa “guerra de los guambras”. En 1901 las faltas del Yavirac alojaron a algunas industrias, de las cuales destacan las siguientes cervecerías: La Imperial y la Ideal, la cual producía aproximadamente 140,000 botellas al año (la docena costaba 2 sures) (Gomezjurado, 2016). Además, en el mismo año el Panecillo recibió a los miembros de la segunda misión geodésica, quienes instalaron un observatorio cerca de la cumbre con la misión de medir el arco del círculo meridiano y, de esta manera, conocer la forma del planeta.

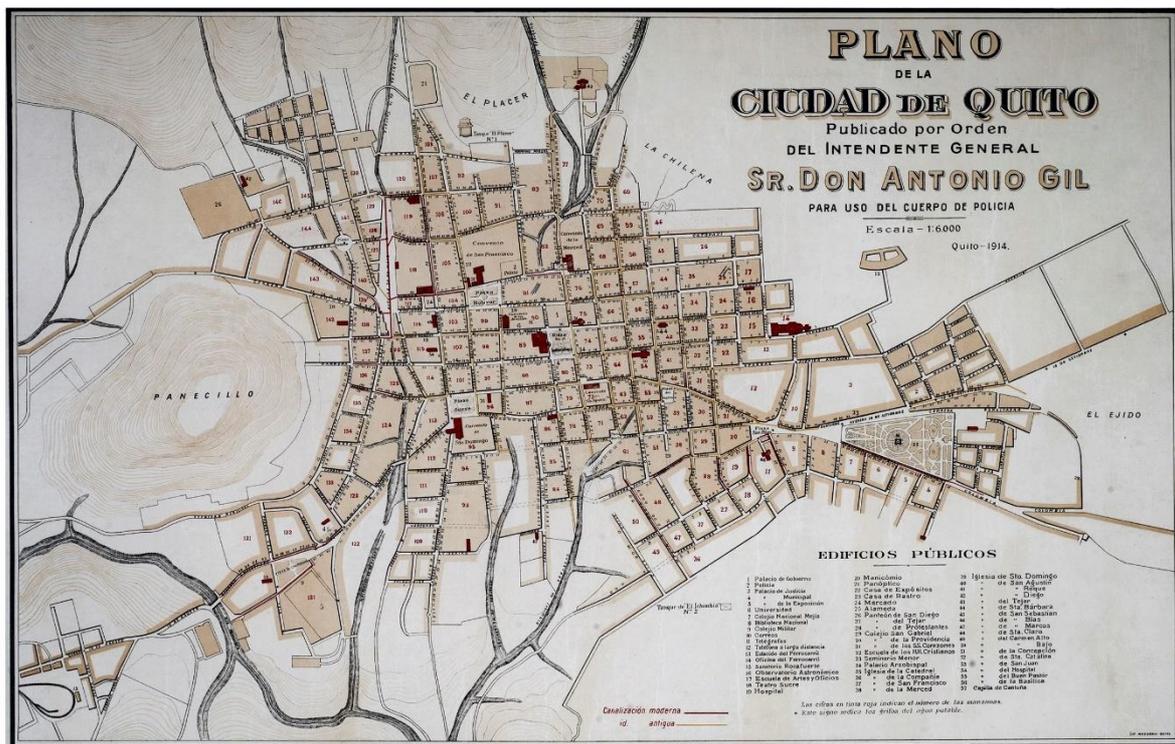


Figura 8. Plano de Quito, Don Antonio Gil, 1914

Plano de la Ciudad de Quito. [Plano]. Recuperado de <http://sthv.quito.gob.ec/archivo-historico/>

El plano de Don Antonio Gil, realizado en 1914, fue el primero en representar de manera más precisa al Panecillo y en sus dibujos también se empiezan a observar los nuevos focos de crecimiento de la ciudad; al sur, la estación de Chimbacalle y al norte el sector de La Alameda. Poco después, empezó a desarrollarse el sector de la Mariscal, hecho que se hará presente en el plano de Quito de 1922. Entre 1925 y 1927 se construyeron algunos servicios en la zona de la quinta del Yavirac: baños y piscinas para los niños y jóvenes de las escuelas

aledañas, lavanderías públicas (100 piedras de lavar) y finalmente baños municipales abiertos a todo el público (duchas y una piscina). Y aproximadamente para el año 1935, se construyó la nueva cárcel municipal (la cual pasó a llamarse cárcel N.2 y es conocida por haber sufrido un incendio en el año 2006; actualmente el edificio se encuentra en rehabilitación, cuando culminen los trabajos recibirá al instituto de turismo y patriotismo) (Gomezjurado, 2016).

Durante 1932 se dio la guerra de los cuatro días, en donde los seguidores de Neptalí Bonifaz Ascásubi, conocidos como bonifacistas, se enfrentaron al ejército nacional entre el 29 de agosto y el 1 de septiembre. La razón de esta disputa: la descalificación del presidente electo Bonifaz por ser ciudadano peruano. Las fuerzas de Quito (apoyando a Neptalí), instalaron su artillería en el Panecillo y gran parte de la lucha se dio en el Yavirac. Posteriormente las tropas oficialistas tomaron el cerro y triunfaron sobre los bonifacistas (Gomezjurado, 2016).

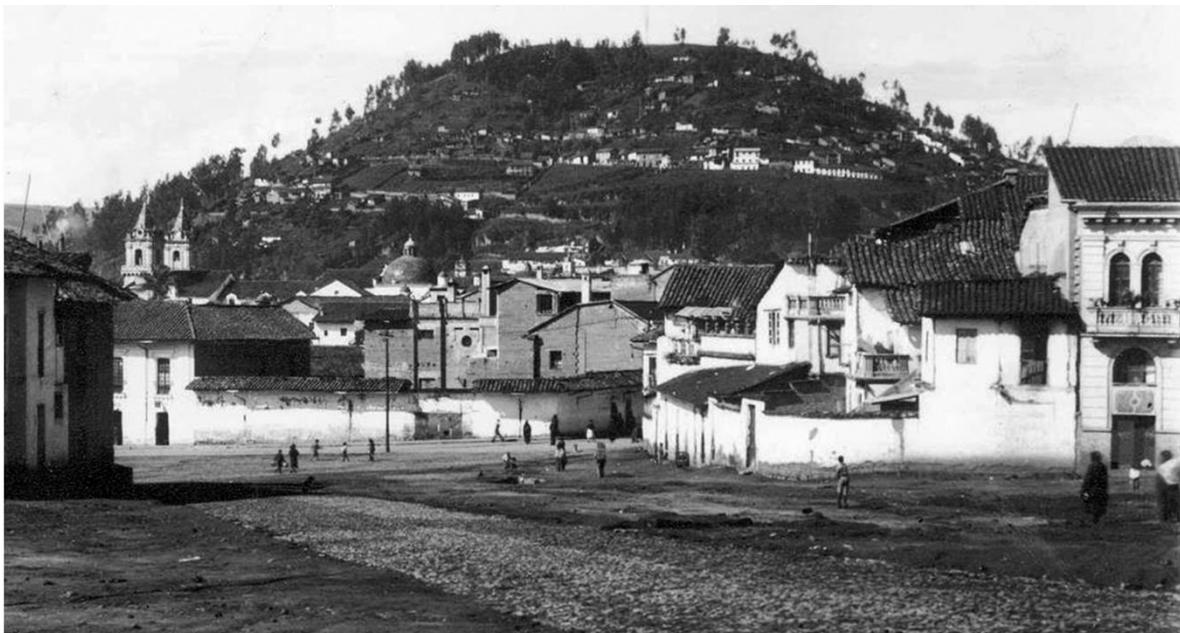


Figura 9. Fotografía del Panecillo desde la Plaza Victoria, Autor desconocido, 1920.
Recuperado de <http://conejovelasco.blogspot.com/2013/09/quito-de-antes-quito-de-hoy.html>

En el año 1973, durante la alcaldía de Sixto Durán Ballén, se realizó el plan del área metropolitana de Quito. Durante esta época, debido al crecimiento comercial del Centro Histórico, se realizó una expulsión paulatina de una parte de la población que había ocupado el Panecillo. Sin embargo, la descomposición del Centro Histórico y la tugurización fue inevitable puesto que las familias de clase social media y alta se trasladaron al nuevo centro económico de la capital (barrio América, La Mariscal, entre otros). En conjunto con la degradación de la composición social, vino la degradación de la infraestructura y el deterioro general del Centro Histórico y del Panecillo. Finalmente, en 1975 se inauguró la Virgen Alada de Legarda, la cual ha sido la pieza central del turismo en el Panecillo. Desde entonces hasta la actualidad, se han desarrollado algunos planes en el intento de revitalizar el cerro; entre estos destacan: plan para la renovación de vivienda, la rehabilitación ecológica del parque, huertos comunitarios, y la implementación de proyectos turísticos y culturales complementarios. Adicionalmente, se ha buscado desarrollar espacios de recreación, senderos de circulación, y espacio de reforestación.

QUITO



Figura 10. Jerarquías. Ilustración del autor.

FIGURA FONDO SECTOR



PARROQUIA CENTRO HISTÓRICO Y LA MAGDALENA

Figura 11. Figura fondo del sector. Ilustración del autor.



Figura 12. Figura fondo del Panecillo. Ilustración del autor.



Figura 13. Transporte Público. Ilustración del autor.

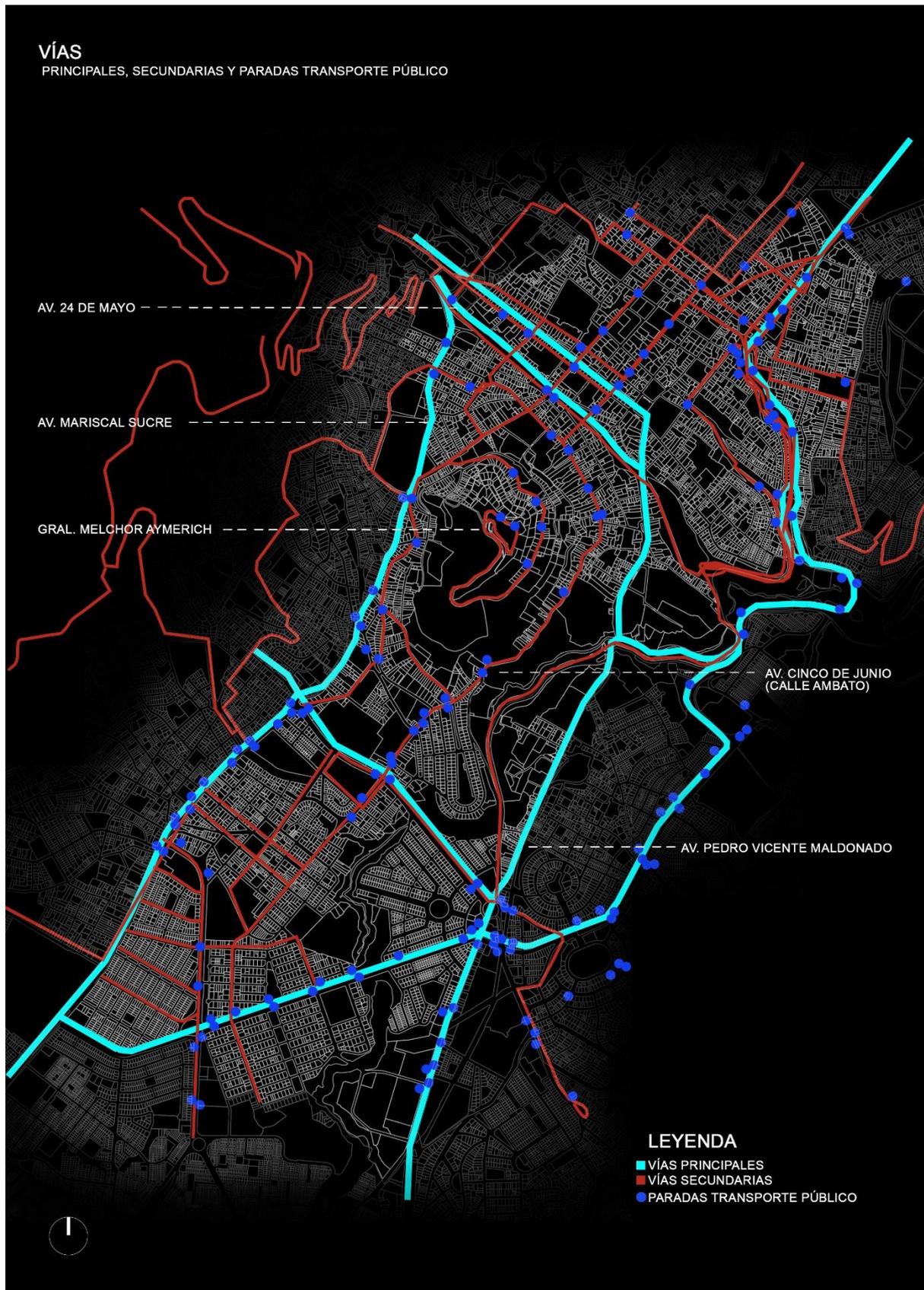


Figura 14. Vías principales y secundarias. Ilustración del autor.

ÁREAS VERDES DEL SECTOR

PARROQUIAS LA MAGDALENA Y EL CENTRO HISTÓRICO

LAS PRINCIPALES ÁREAS VERDES DE ESTOS SECTORES, FUERON ORIGINALMENTE ELEMENTOS NATURALES CUYA PRESENCIA SE HA IDO PERDIENDO EN EL TIEMPO CONFORME HA CRECIDO LA CIUDAD. EN LA REGIÓN SUR DEL PANECILLO, ENCONTRAMOS UN BOSQUE SEMI-PROTEGIDO EN EL QUE LA ESPECIE PREDOMINANTE ES EL ARBOL DE EUCALIPTO (ESPECIE INTRODUCIDA). EL ACCESO PEATONAL DE ESTA ZONA SE VE LIMITADO POR SU PRONUNCIADA PENDIENTE, POR LO QUE LA ÚNICA MANERA DE RECORRERLAS ES A TRAVÉS DE SENDEROS. CURIOSAMENTE, EL BOSQUE DEL PANECILLO ES LA ÚNICA ÁREA VERDE PÚBLICA EN LA PARROQUIA DEL CENTRO HISTÓRICO.

EN LA MAGDALENA, SI BIEN HAY LA PRESENCIA DE TRES PEQUEÑOS PARQUES, EL PARQUE - PLAZA LA MAGDALENA, EL PARQUE SANTA ANA Y LA PLAZA MAGDALENA, EL ÁREA VERDE PRINCIPAL CORRESPONDE AL BORDE QUE ACOMPAÑA AL RÍO MACHÁNGARA Y FUNCIONA MÁS COMO UN LÍMITE QUE COMO UN ESPACIO OCUPABLE.

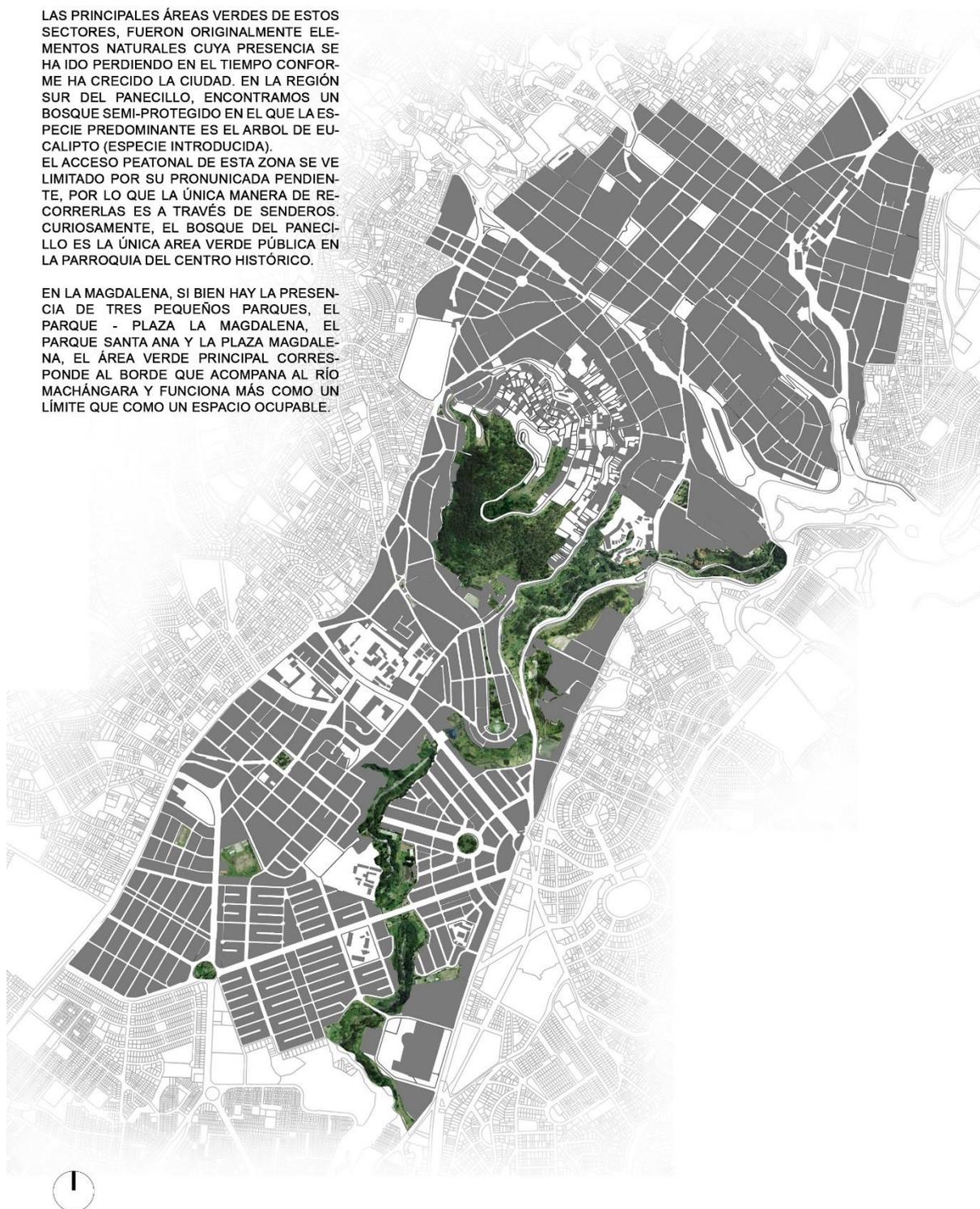


Figura 15. Áreas verdes del sector. Ilustración del autor.



Figura 16. Áreas verdes del Panecillo. Ilustración del autor.

USO DE SUELO

SECTOR CENTRO HISTÓRICO Y LA MAGDALENA

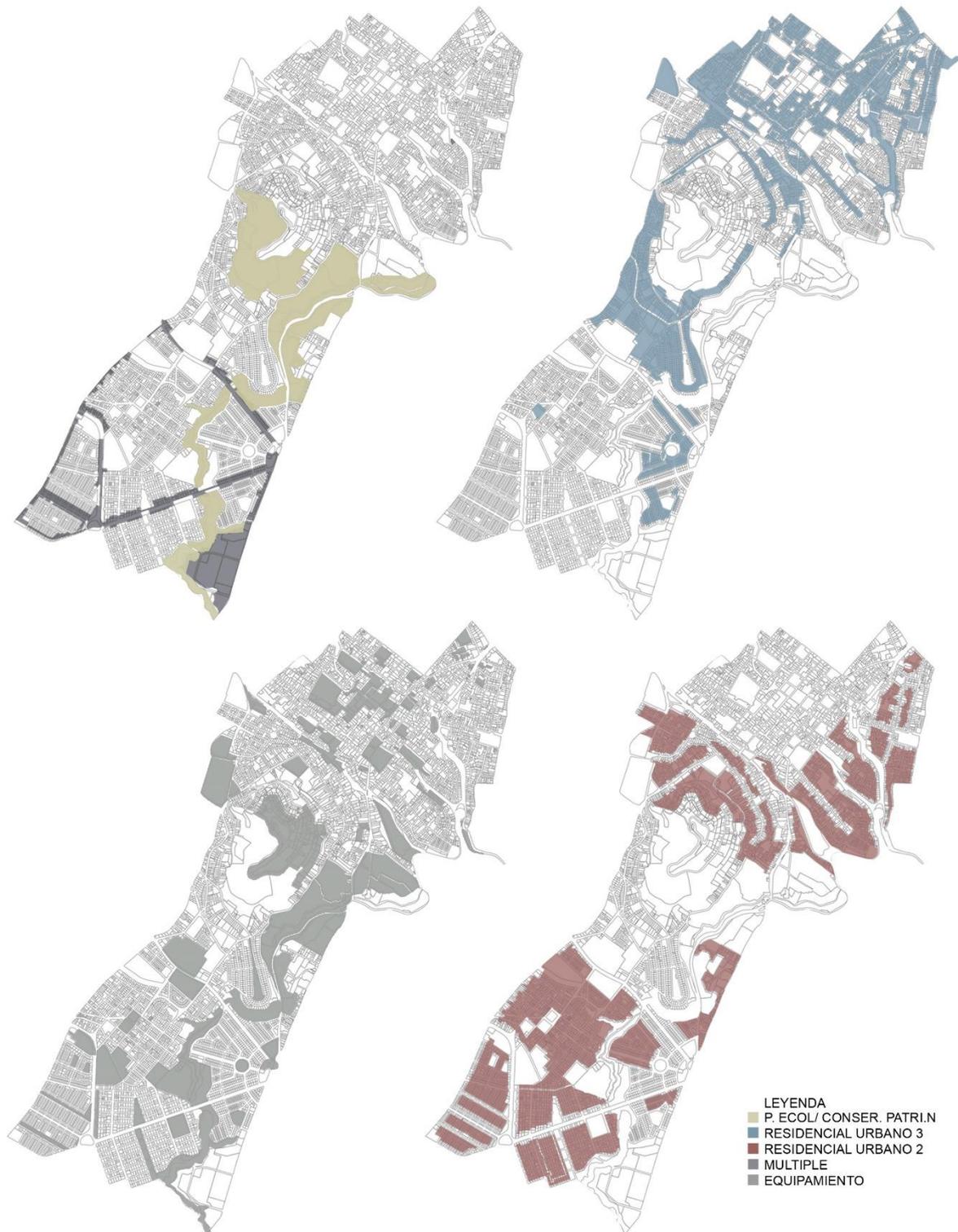


Figura 17. Uso de Suelo del Sector. Ilustración del autor.

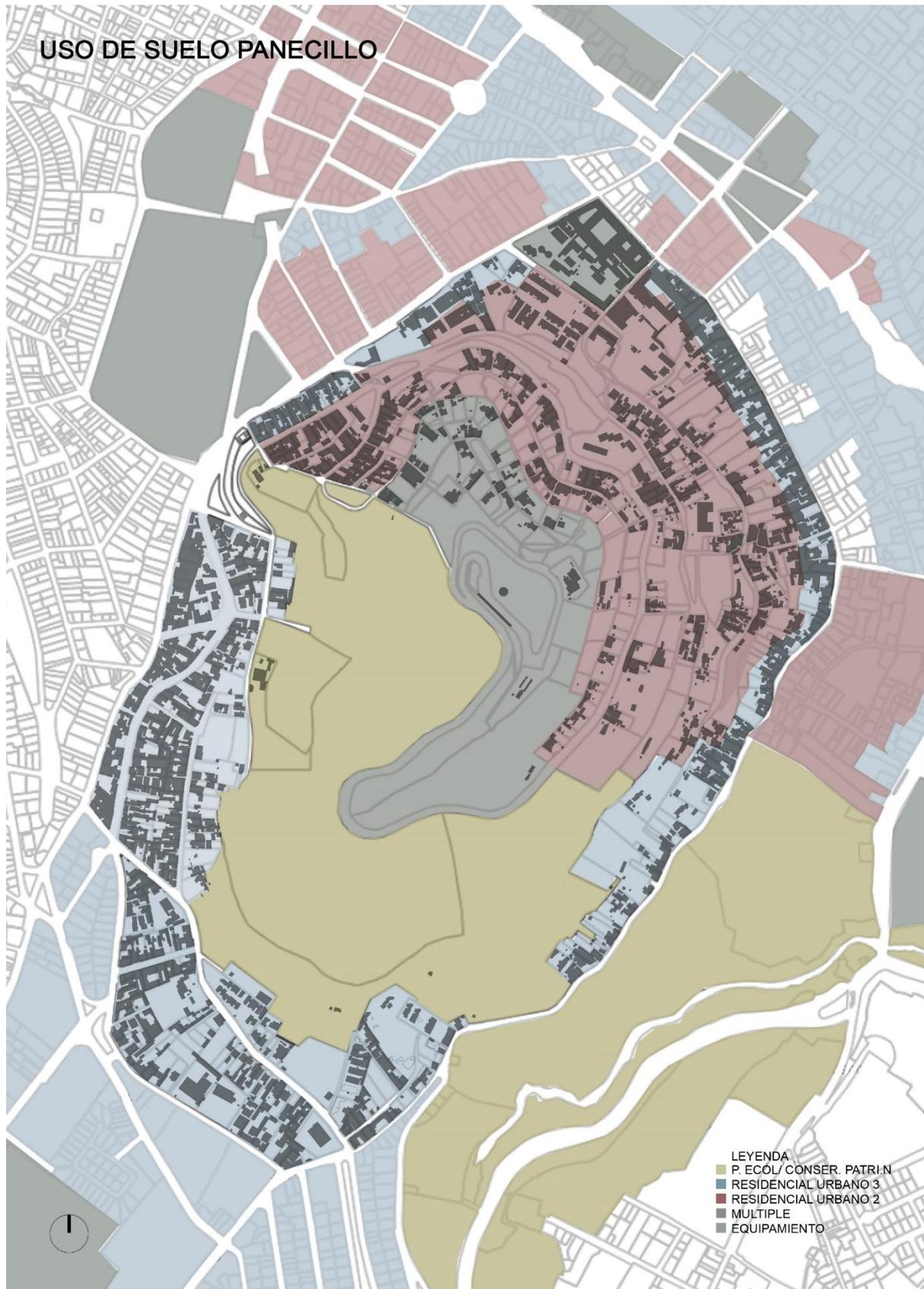


Figura 18. Uso de suelo del panecillo. Ilustración del autor.

USO DE SUELO PANECILLO

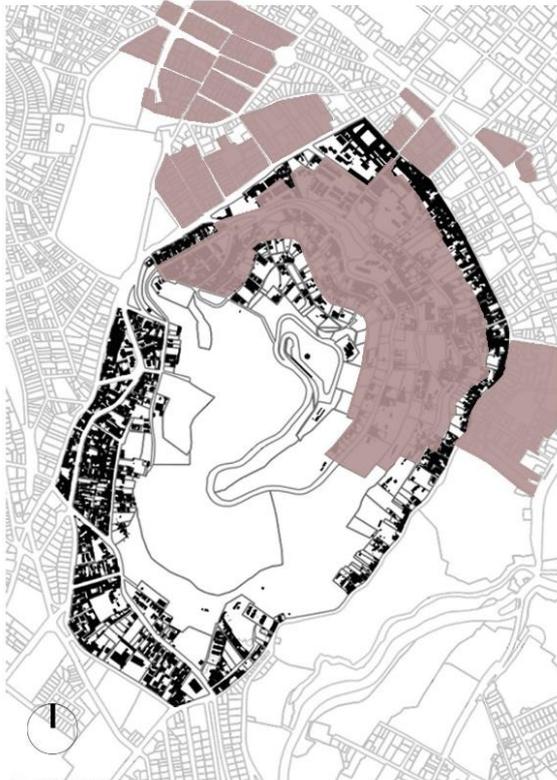
DESGLOSE DE USOS



■ P. ECOLI / CONSER. PATRI.N



■ EQUIPAMIENTO



■ RESIDENCIAL URBANO 2



■ RESIDENCIAL URBANO 3

LA PERIFERIA DEL PANECILLO ESTÁ PRINCIPALMENTE OCUPADA POR ÁREAS RESIDENCIALES LAS CUALES SE CARACTERIZAN POR SER CONSTRUCCIONES INFORMALES Y ASENTAMIENTOS URBANOS DE AGREGACION. EL ÁREA VERDE CORRESPONDE A LA ZONA SUR DEL PANECILLO Y OCUPA MAS DEL 50% DE LA SUPERFICIE DEL BARRIO DEL PANECILLO. EL EQUIPAMIENTO URBANO ESTA COMPUESTO POR EL CEMENTERIO DE SAN DIEGO, EL BULEVAR DE LA 24 DE MAYO Y LA CUMBRE DEL PANECILLO. EL ÁREA RESIDENCIAL URBANO 2 CORRESPONDE A ZONAS RESIDENCIALES QUE PUEDEN POSEER COMERCIOS Y SERVICIOS A NIVEL BARRIAL (HASTA 70% DEL COS), MIENTRAS QUE EL ÁREA RESIDENCIAL URBANO 3 CORRESPONDE A ZONAS RESIDENCIALES QUE PUEDEN POSEER COMERCIOS Y SERVICIOS A NIVEL BARRIAL (HASTA 100% DEL COS).

Figura 19. Desglose de uso de suelo. Ilustración del autor.

EQUINOCCIO DE PRIMAVERA
21 DE MARZO

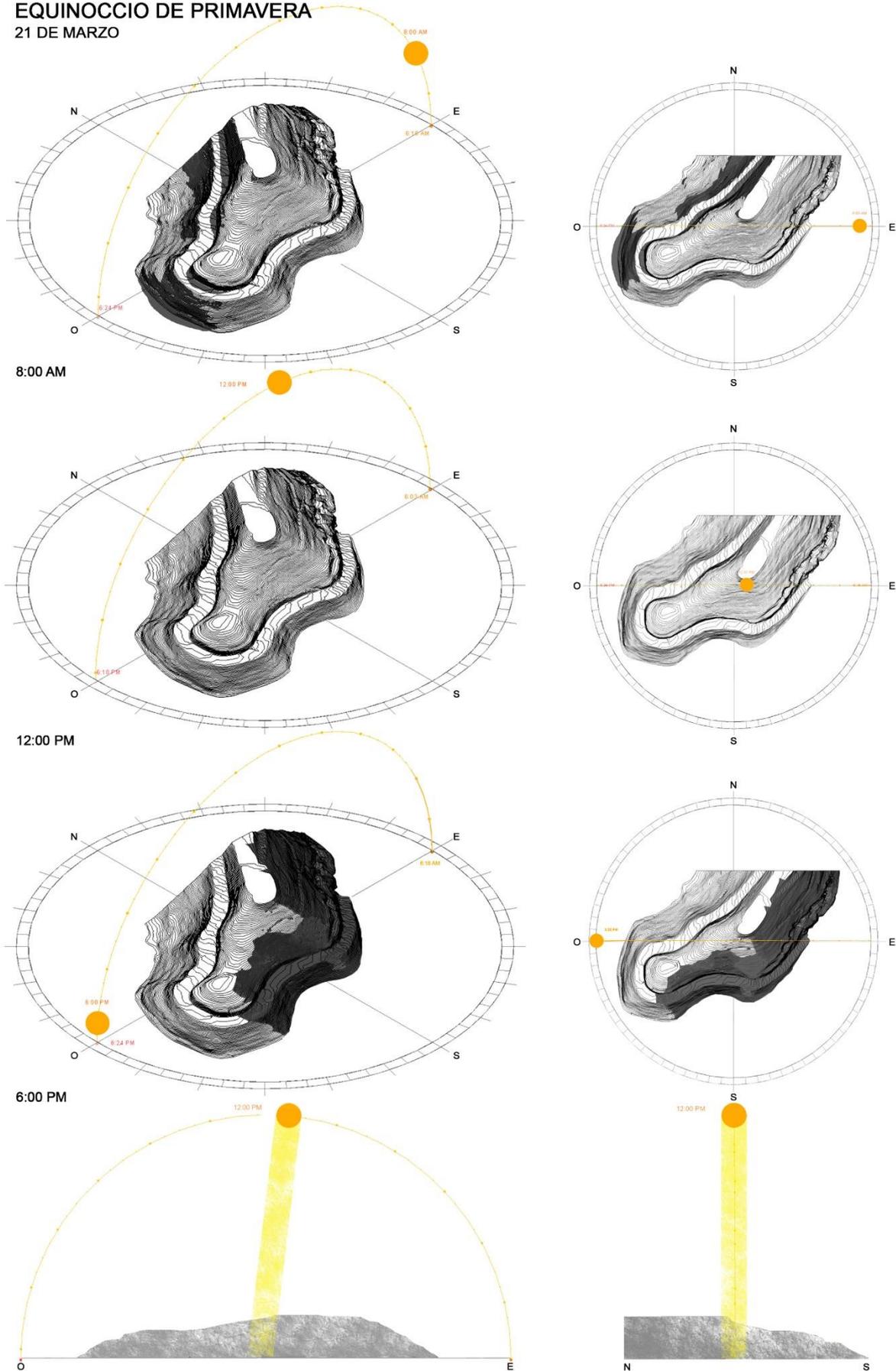


Figura 20. Equinoccio de primavera. Ilustración del autor.

SOLSTICIO DE VERANO
21 DE JUNIO

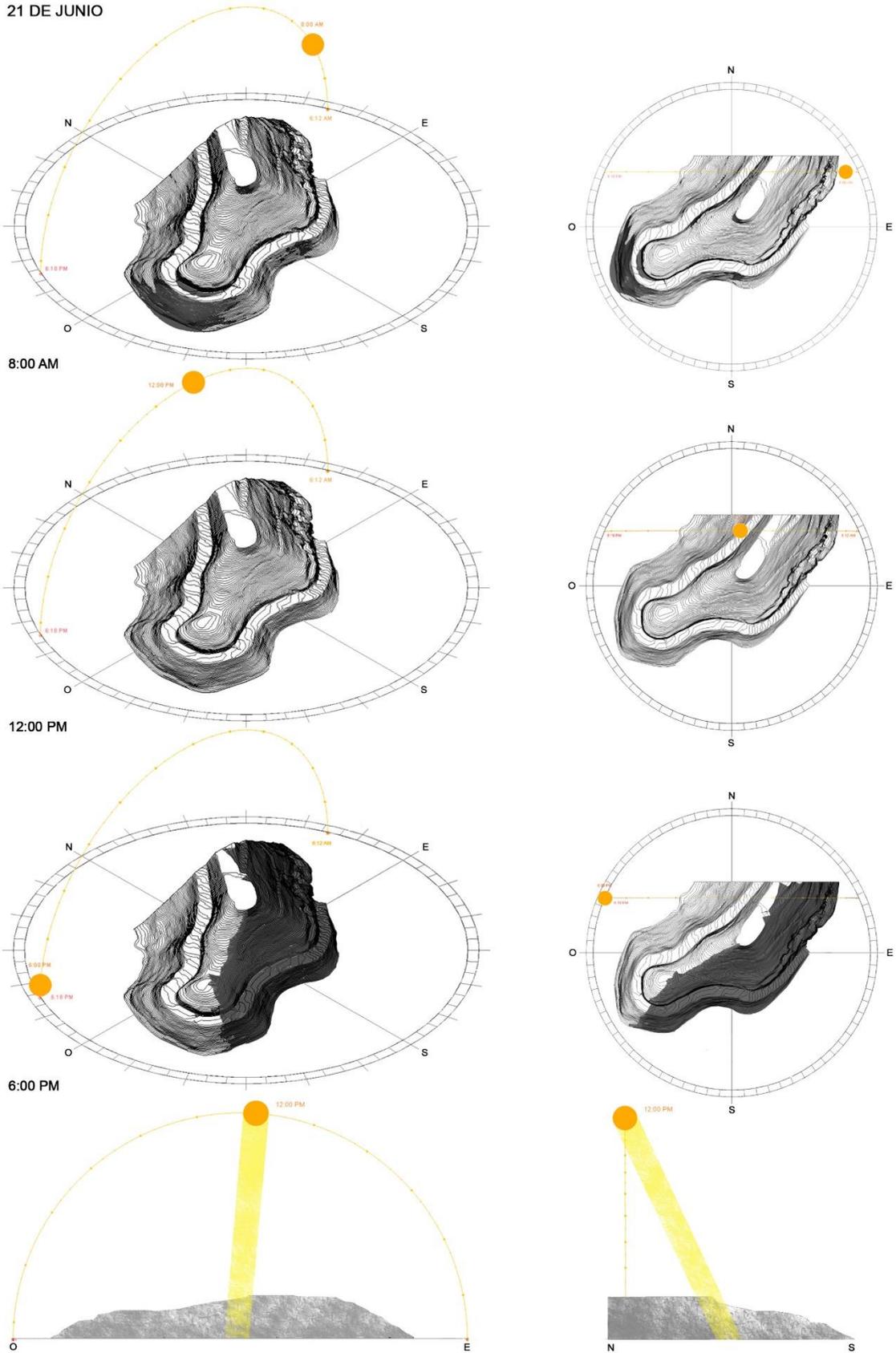


Figura 21. Solsticio de verano. Ilustración del autor.

EQUINOCCIO DE OTOÑO
21 DE SEPTIEMBRE

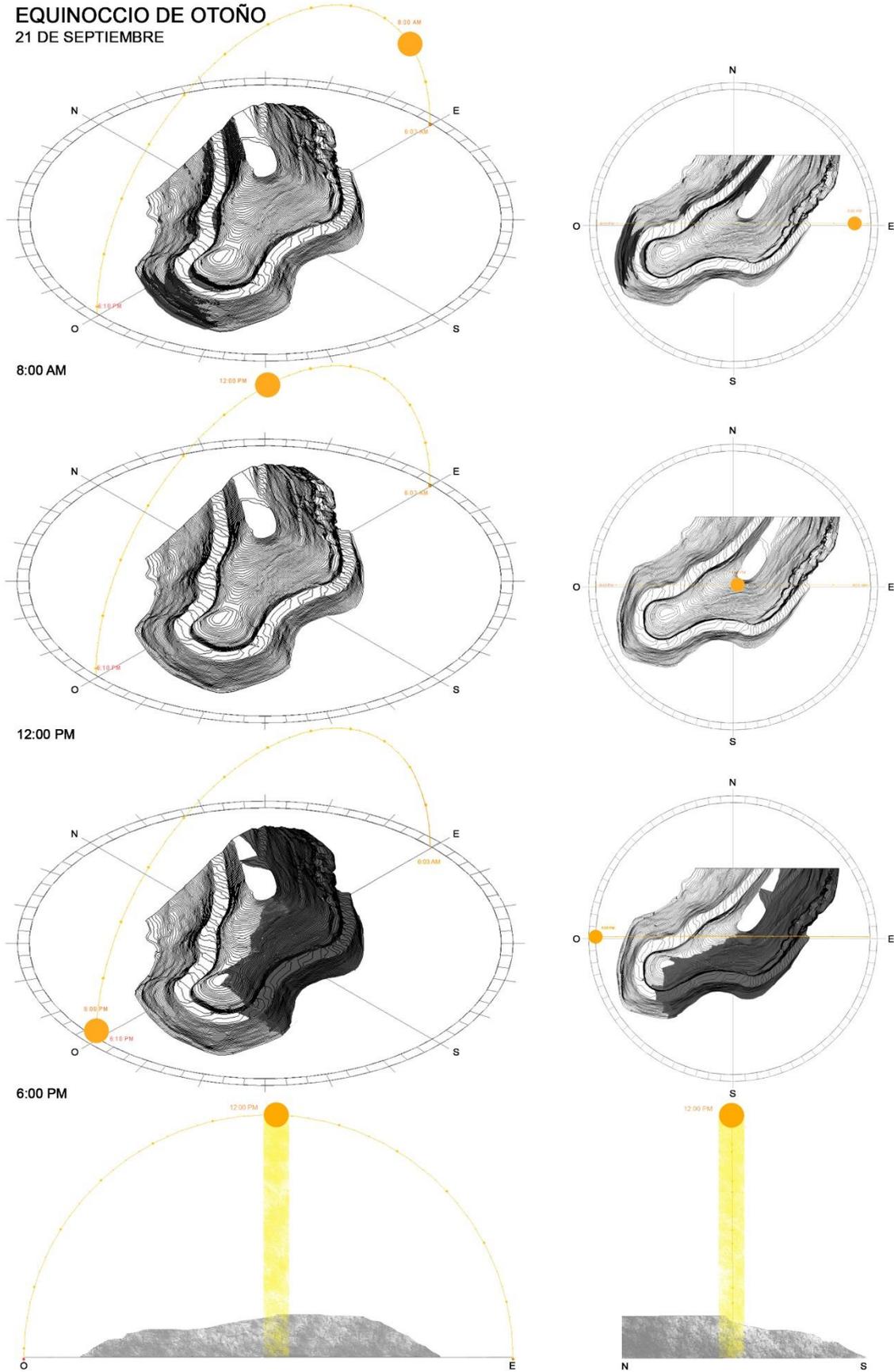


Figura 22. Equinoccio de otoño. Ilustración del autor.

SOLSTICIO DE INVIERNO
21 DE DICIEMBRE

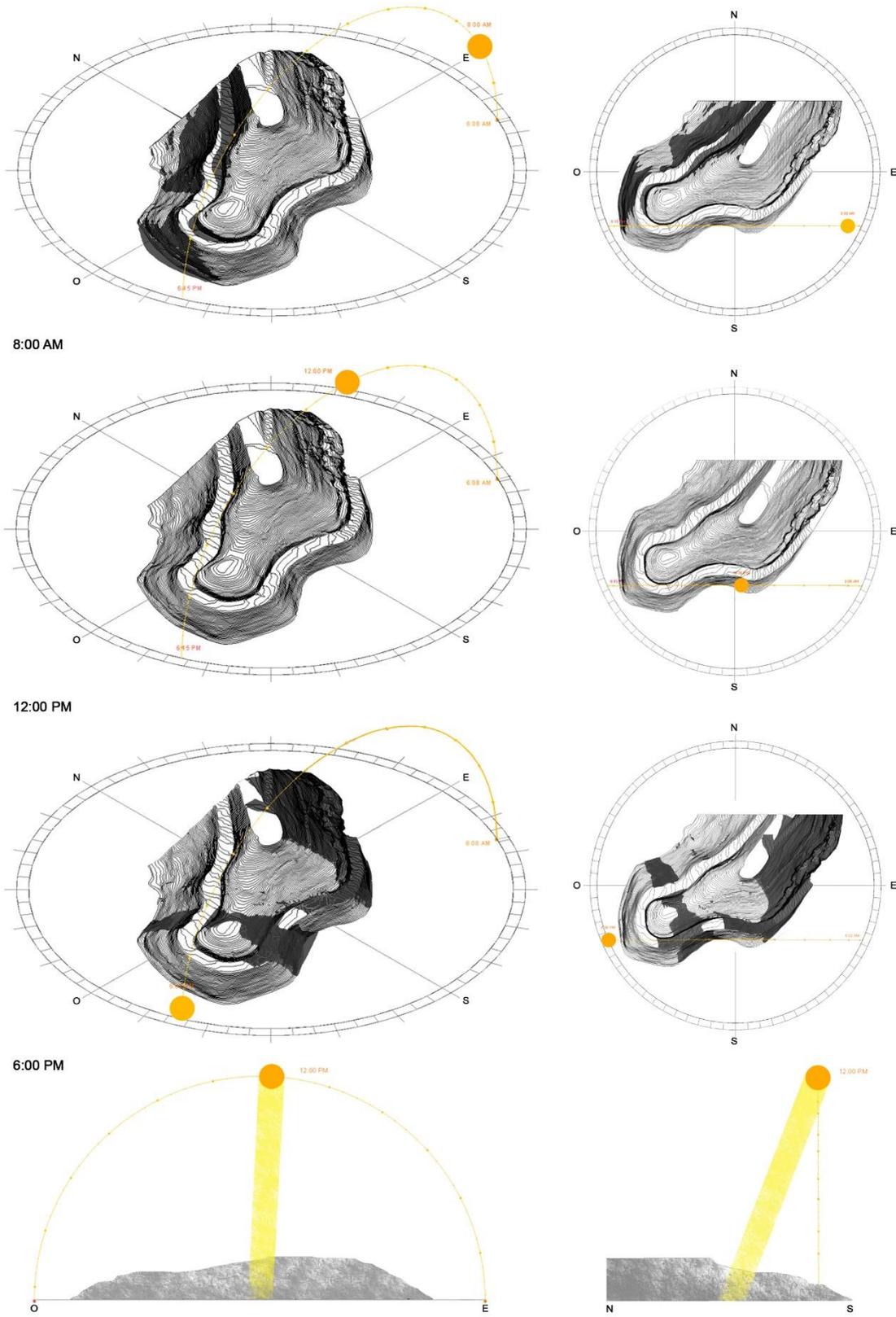
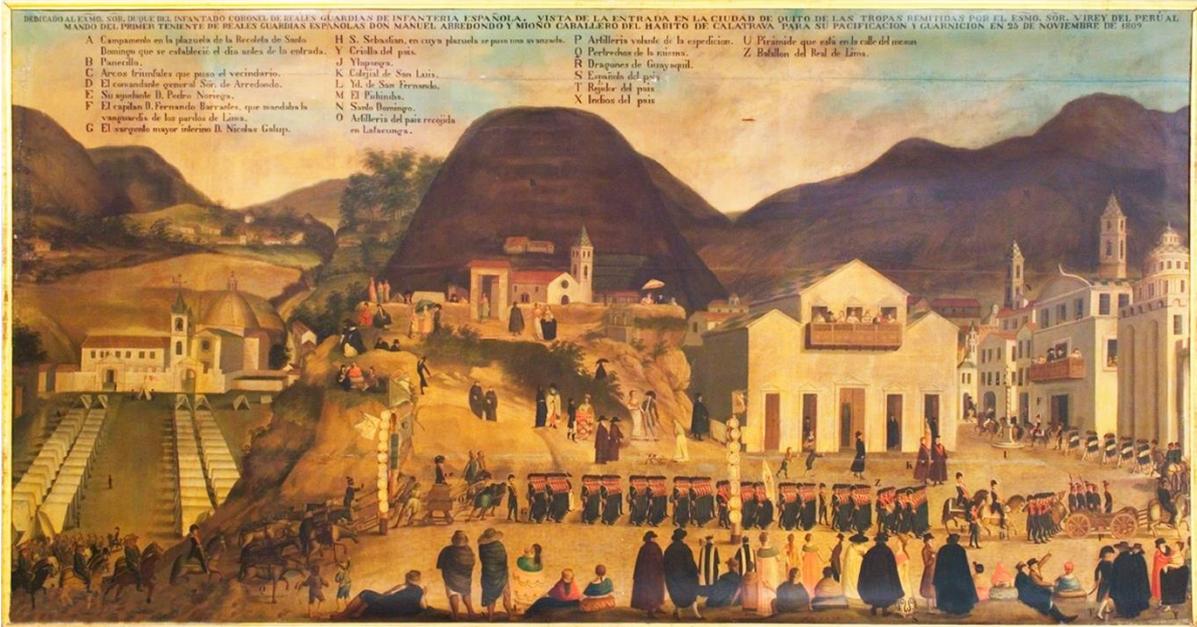
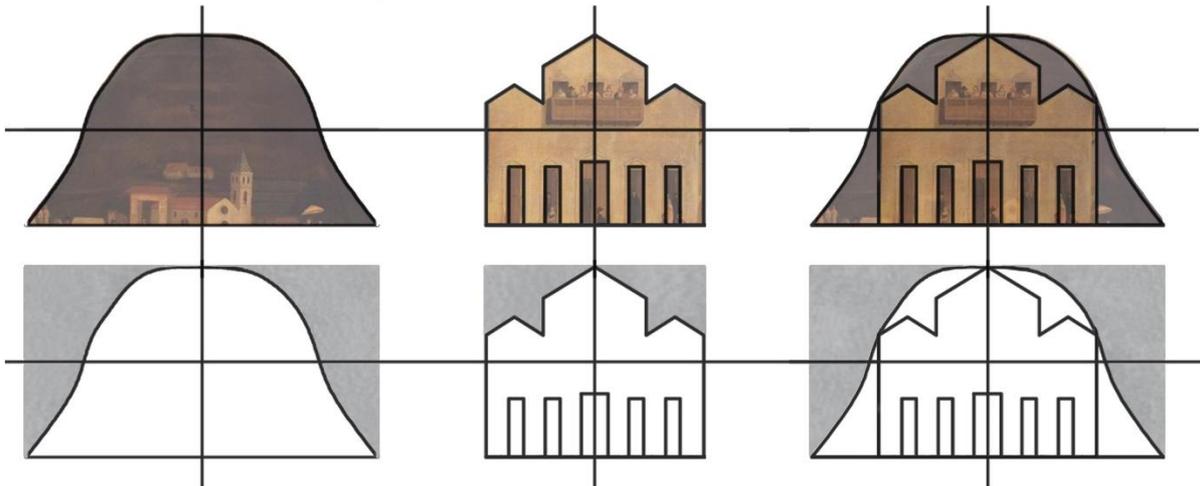


Figura 23. Solsticio de invierno. Ilustración del autor.

PINTURAS DEL PANECILLO: PAISAJE Y COSTUMBRISMO



INGRESO DE TROPAS REALISTAS A QUITO, 1809



ESTA PINTURA ES UN EJEMPLAR DE EL VÍNCULO QUE SE DIO ENTRE PAISAJISMO Y COSTUMBRISMO EN LA PINTURA ECUATORIANA DEL S. XIX. OBSERVAMOS TANTO UN ESPACIO NATURAL (PAISAJISMO) COMO UN ESPACIO CULTURAL (COSTUMBRISMO), LOS CUALES SE FUNDEN PARA CONFORMAR UN SENTIDO DE CÓMO SE VIVE Y HABITA EL PAISAJE.

EN CUANTO A LA REPRESENTACIÓN DEL PANECILLO, OBSERVAMOS UN TRAZO QUE NACE DE UNA FIGURA GEOMÉTRICA SIMÉTRICA, AL IGUAL QUE AQUEL DE LA FACHADA PROTAGONISTA DEL CUADRO. POR LO TANTO, GRÁFICAMENTE, EL PANECILLO SE REPRESENTA COMO UN ELEMENTO ELABORADO BAJO PARÁMETROS HUMANOS. DESDE ENTONCES, SE HACE EVIDENTE COMO EL ARTE HA INCIDIDO EN LA IMAGEN DE UN ELEMENTO QUE TIENE MÁS QUE VER CON LA PROPORCIÓN, LA ESCALA Y LA RAZÓN HUMANA QUE CON LA INMENSIDAD E IMPONENCIA DEL PAISAJE VOLCÁNICO ANDINO.



Figura 24. Análisis: Ingreso de tropas realistas a Quito, 1809. Ilustración del autor.

Cuadro de autor desconocido. Recuperado de <http://enlosbordesdelarchivo.com/ciclo-de-conferencias-sobre-el-cuadro-vista-de-la-entrada-en-la-ciudad-de-quito-de-las-tropas-remitidas-por-el-vice-rey-del-peru/>



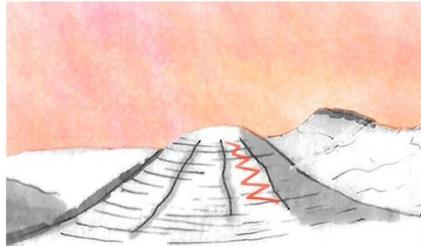
ERNEST CHARTON, 1860

A TRAVÉS DE LA OBRA DE CHARTON SE NOS REVELAN ALGUNOS TEMAS RELACIONADOS AL VÍNCULO ENTRE MEMORIA, HOMBRE Y PAISAJE. PARA EMPEZAR, COEXISTEN UNA APROXIMACIÓN CIENTÍFICA Y UNA ROMÁNTICA EN LA REPRESENTACIÓN DEL LUGAR. LA PRIMERA, CASI QUE UNA NARRATIVA GEOLÓGICA, A TRAVÉS DE LA REPRESENTACIÓN A DETALLE DE LA CONFIGURACIÓN DE LA SUPERFICIE: MONTAÑAS, QUEBRADAS, VEGETACIÓN, SUELO; Y LA SEGUNDA, MEDIANTE EL TRABAJO DE LA LUZ SOBRE LAS PERSONAS, LAS MONTAÑAS, EL PANECILLO Y LO COTIDIANO.

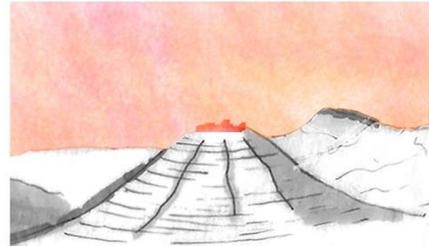


MEMORIA DE UN PANECILLO SOLEADO, LUZ DEL ESTE

NUEVAMENTE, ANTE UNA REPRESENTACIÓN TANTO PAISAJÍSTICA COMO COSTUMBRISTA, NOS ENCONTRAMOS FRENTE A UNA INTENCIÓN DE GENERAR UN SENTIDO DEL LUGAR, ES DECIR, PERTENENCIA. ESTA OBRA, HABLA TANTO DE UN ESPACIO NATURAL COMO DE UN ESPACIO CULTURAL, TANTO SOBRE CÓMO ES Y CÓMO SE HABITA EL PAISAJE. LA TOPOGRAFÍA, DESCRIPCIÓN DEL LUGAR, TRASCIENDE LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA Y EMPIEZA A ADHERIRSE EN EL CAMPO DE LAS POSIBILIDADES Y LA MEMORIA.



TRANSFORMACIÓN SIMBÓLICA: RECORRIDO

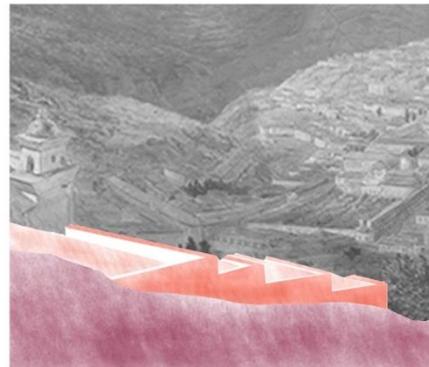


TRANSFORMACIÓN CONCRETA: CONSTRUCCIÓN

OBSERVAMOS EN LA PINTURA DISTINTAS MANERAS A TRAVÉS DE LA CUAL EL QUITIÑO HA TRANSFORMADO EL PAISAJE. UNA PRIMERA, NO COMO CONSTRUCCIÓN FÍSICA, SINO SIMBÓLICA, QUE SE CONCRETA EN LOS SENDEROS, EROSIONADOS POR LA ACCIÓN REPETIDA DEL IR Y VENIR DEL HOMBRE; SENDEROS QUE SE ABREN PASO POR DONDE LA SUPERFICIE LO PERMITE, SENDEROS QUE BUSCAN LA CUMBRE DEL PANECILLO. Y UNA SEGUNDA MANERA, COMO ANTROPIZACIÓN DEL PAISAJE. ES DECIR, COMO AQUEL TERRITORIO QUE ADQUIERE NUEVAS CUALIDADES A PARTIR DE LA INTERVENCIÓN HUMANA Y POSIBILITA EL HABITAR. AMBAS MANERAS, ORDENAN EL PAISAJE Y LO HUMANIZAN.



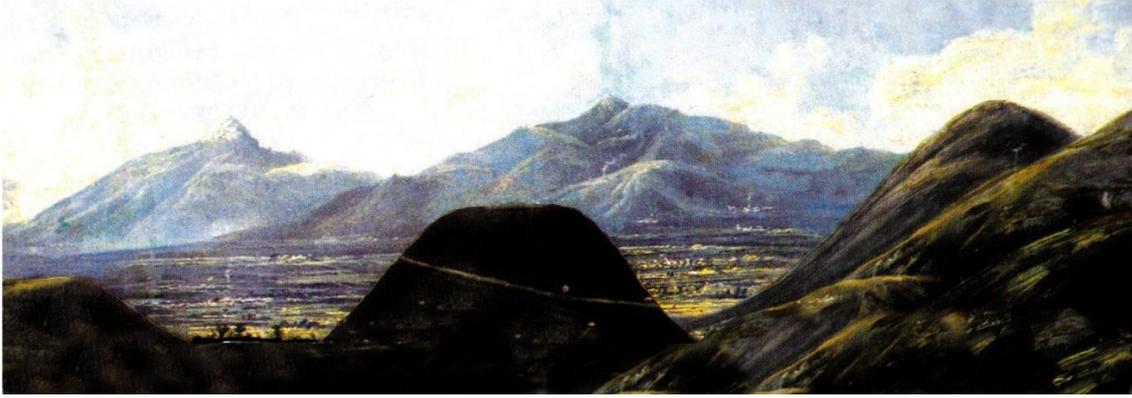
TRAZOS DE IDAS Y VENIDAS



ANTROPIZACIÓN DEL PAISAJE

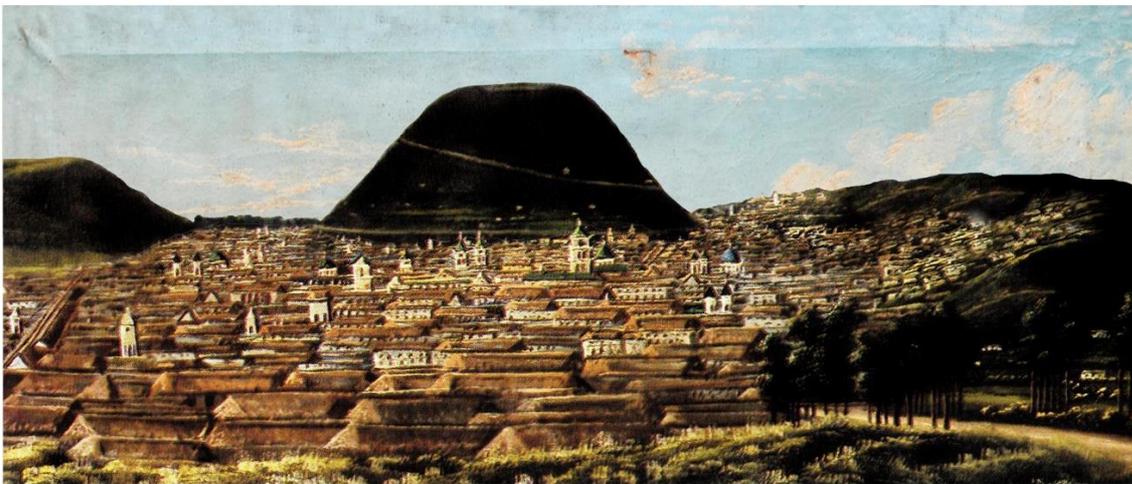
Figura 25. Análisis: Ernest Charton. 1860. Ilustración del autor.

Óleo sobre lienzo. Ernest Charton. Recuperado de <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/latin-america-modern-art-n09428/lot.73.html> /



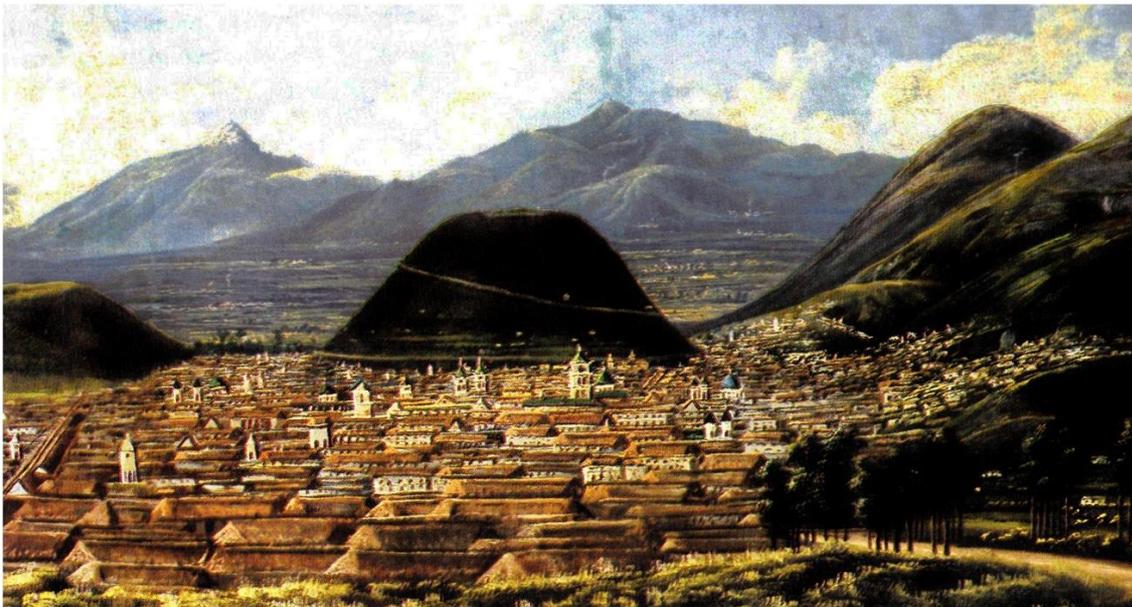
PANECILLO Y PAISAJE ANDINO

AL OMITIR LA REFERENCIA DE LA CIUDAD, EL PANECILLO PASA A SER PARTE DE OTRA IMAGEN: EL PAISAJE ANDINO. ESTA REPRESENTACIÓN CORRESPONDE A LA IDEA DE UN PAISAJE CASI INHÓSPITO, IMPONENTE FRENTE A LA VOLUNTAD DEL HOMBRE. LA LUZ SOBRE LOS VOLCANES, LA VISIÓN SUBLIME DE LA MONTAÑA, REFLEJAN UNA TOPOGRAFÍA MÁS CERCANA A UNA NATURALEZA DIVINA QUE A UNA POSIBILIDAD HUMANA. IMAGEN DESDE EL CENTRO-NORTE, HACIA UN SUR INHÓSPITO.



PANECILLO Y PAISAJE URBANO

SIN EL PAISAJE IMPONENTE DE LOS VOLCANES ANDINOS, EL PANECILLO PARECE ADQUIRIR UNA CONDICIÓN DISTINTA, TANTO EN ESCALA COMO EN LA IMAGEN O IDEA QUE PROYECTA. EN RELACIÓN A LA REPRESENTACIÓN DE LA CIUDAD, EL PANECILLO SE CONFORMA COMO PARTE DE UN TERRITORIO HUMANIZADO, UN LUGAR QUE ES Y PUEDE CONTINUAR SIENDO OCUPADO Y MODIFICADO POR EL HOMBRE. ESTA VISTA CORRESPONDE A LA IMAGEN DEL CENTRO-NORTE DE LA CIUDAD.



QUITO, RAFAEL SALAS, 1889

Figura 26. Análisis: Quito, Rafael Salas, 1889. Editado por el autor.

Rafael Salas. Quito. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Quito_-_Rafael_Salas_%28siglo_XIX%29.jpg

ANÁLISIS DE PRECEDENTES

CENTRO DAS ARTES - CASA DAS MUDAS

PAULO DAVID, CALHETA, 2004



Figura 27. Casa das Mudadas. Paulo David. Recuperado de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-116107/centro-para-las-artes-casa-das-muda-paulo-david>

CENTRO DAS ARTES - CASA DAS MUDAS

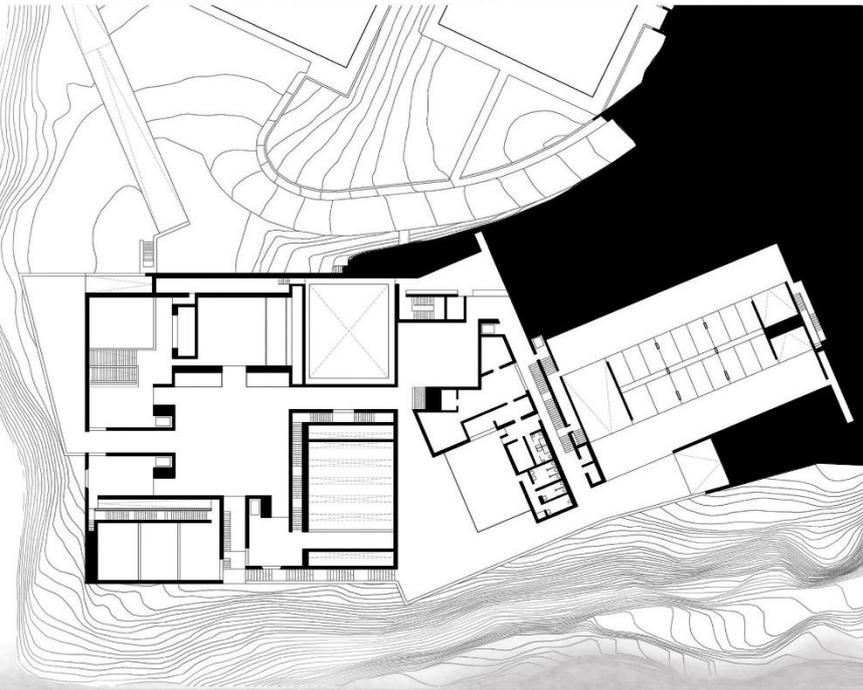
PAULO DAVID, CALHETA, 2004

MEMORIA

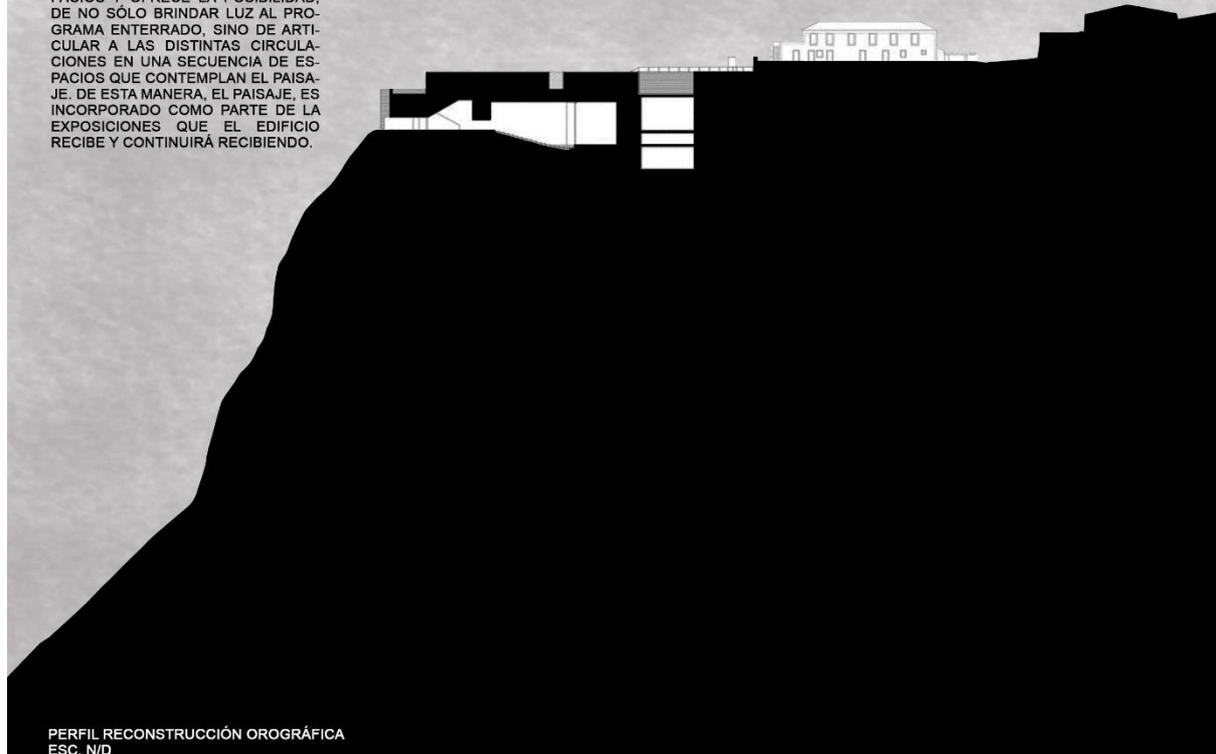
ESTE PROYECTO, UBICADO EN LA ISLA DE MADEIRA, PORTUGAL, NACE COMO RESPUESTA A LA NECESIDAD DE OFRECER UN ESPACIO DE EXPOSICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO A LA CIUDAD DE FUNCHAL, LA CUAL YA POSEÍA UNA ESTRUCTURA ARTICULADA DE MUSEOS. TAL ESTRUCTURA, MARCABA UNA PAUTA EN EL RECORRIDO DE LA CIUDAD, SIN EMBARGO, EL PERFIL COSTANERO NO PARTICIPABA DE ESTA CONDICIÓN. POR LO TANTO, LA PRIMERA CONDICIONANTE DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO ERA EL PLANTEAR UN ESPACIO QUE INCORPORASE A ESTE SECTOR EN EL RECORRIDO DE FUNCHAL.

LA PREGUNTA CONCEPTUAL ERA LA SIGUIENTE: ¿CÓMO PLANTEAR UN ESPACIO DE EXHIBICIÓN, INTROVERTIDO EN SU NATURALEZA, EN UN ENCLAVE CON UNA ESCALA MUY PECULIAR Y CON UN PAISAJE MUY MARCADO? LA PRIMERA RESPUESTA FUE EL PLANTEAR A LA EDIFICACIÓN COMO UNA RECONSTRUCCIÓN OROGRÁFICA, PARA QUE DE ESTA MANERA LA NUEVA EDIFICACIÓN NO IRRUMPA CON LA ESCALA DEL SECTOR Y, A LA VEZ, NO SUPONGA UN OBJETO QUE INTERFIERA CON LO MÁS IMPORTANTE: LA VISTA AL OCEANO ATLÁNTICO.

DE ESTA IDEA, SURGIÓ EL PARTIDO ARQUITECTÓNICO, EL CUAL EN CORTE SE RESUELVE TANTO COMO UNA EXTENSIÓN Y COMO UNA EXCAVACIÓN DE LA TOPOGRAFÍA MISMA. A NIVEL ORGANIZATIVO, EL PARTIDO NACE DE UN TIPO ARQUITECTÓNICO MUY COMÚN EN FUNCHAL: EL PATIO. EL PATIO FUNCIONA COMO ELEMENTO ORDENADOR ALREDEDOR DEL CUAL SE DISPONEN EL RESTO DE ESPACIOS Y OFRECE LA POSIBILIDAD, DE NO SÓLO BRINDAR LUZ AL PROGRAMA ENTERRADO, SINO DE ARTICULAR A LAS DISTINTAS CIRCULACIONES EN UNA SECUENCIA DE ESPACIOS QUE CONTEMPLAN EL PAISAJE. DE ESTA MANERA, EL PAISAJE, ES INCORPORADO COMO PARTE DE LA EXPOSICIONES QUE EL EDIFICIO RECIBE Y CONTINUARÁ RECIBIENDO.



PLANTA BAJA ESC. N/D



PERFIL RECONSTRUCCIÓN OROGRÁFICA
ESC. N/D

Figura 28. Casa das Mudas. Paulo David. Ilustraciones redibujadas y editadas por el autor.

Recuperado de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-116107/centro-para-las-artes-casa-das-muda-paulo-david>

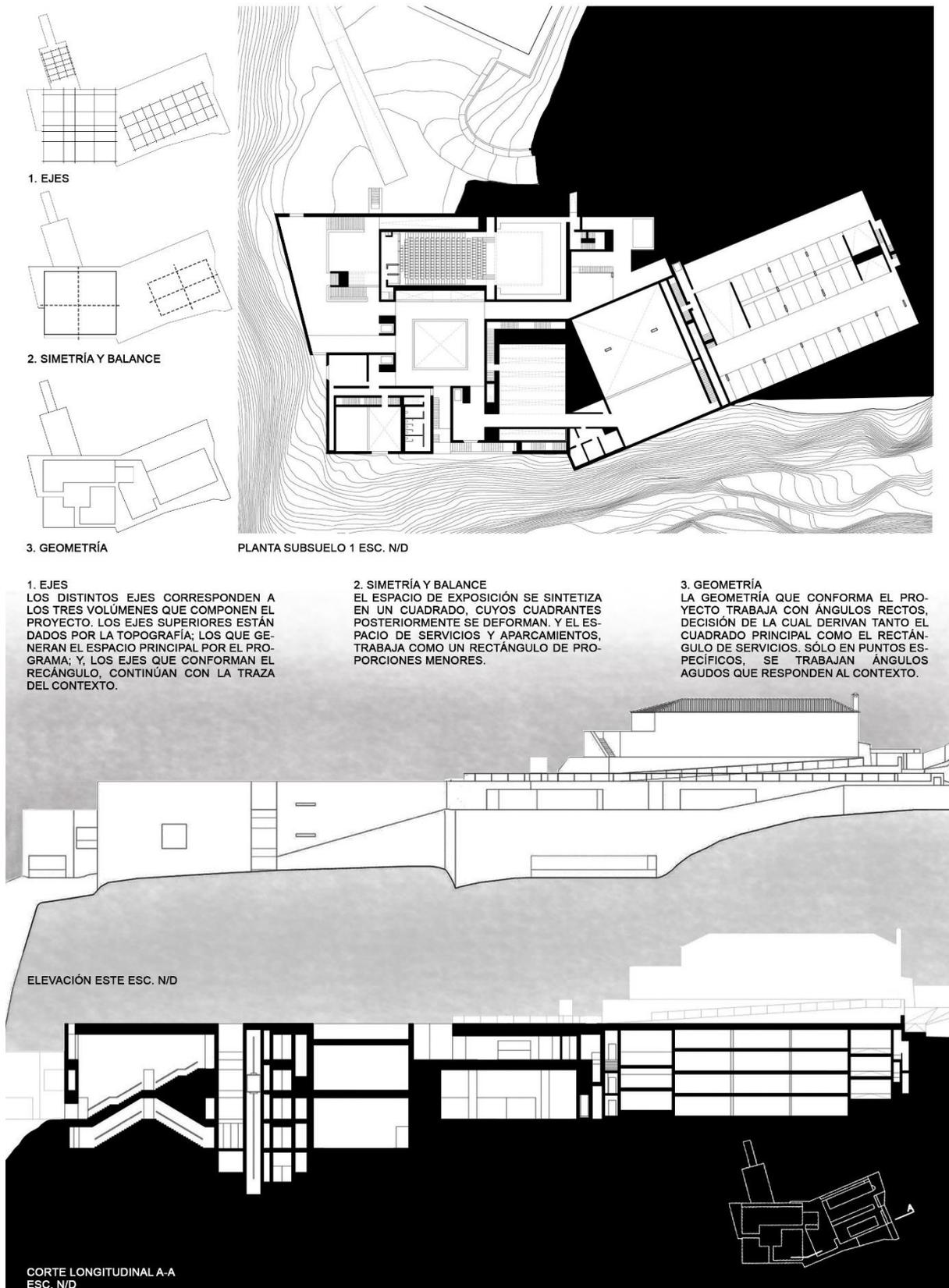
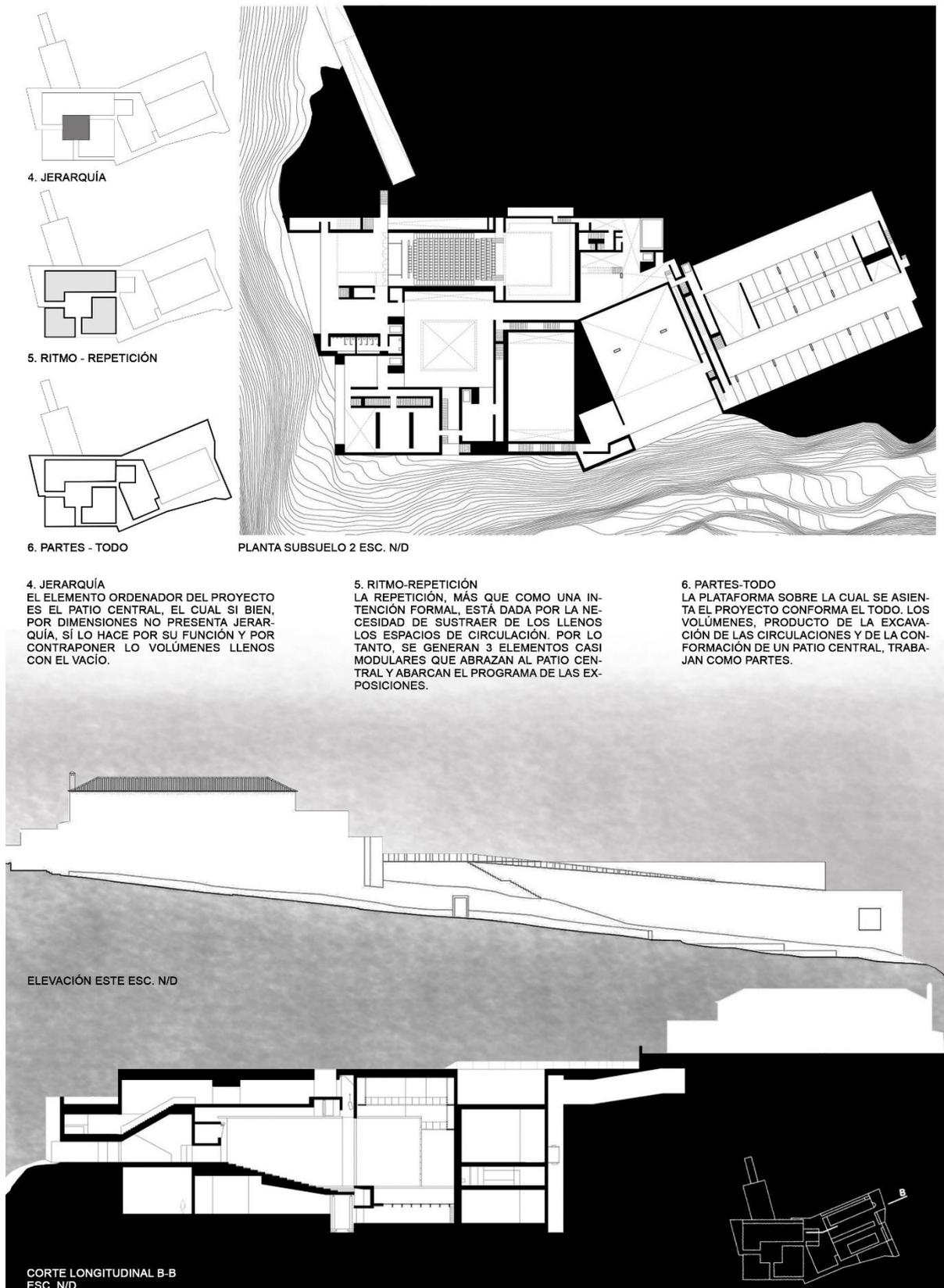


Figura 29. Casa das Mudadas. Paulo David. Ilustraciones redibujadas y editadas por el autor.

Recuperado de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-116107/centro-para-las-artes-casa-das-muda-paulo-david>



4. JERARQUÍA

5. RITMO - REPETICIÓN

6. PARTES - TODO

4. JERARQUÍA
EL ELEMENTO ORDENADOR DEL PROYECTO ES EL PATIO CENTRAL, EL CUAL SI BIEN, POR DIMENSIONES NO PRESENTA JERARQUÍA, SÍ LO HACE POR SU FUNCIÓN Y POR CONTRAPONER LO VOLÚMENES LLENOS CON EL VACÍO.

5. RITMO-REPETICIÓN
LA REPETICIÓN, MÁS QUE COMO UNA INTENCIÓN FORMAL, ESTÁ DADA POR LA NECESIDAD DE SUSTRAR DE LOS LLENOS LOS ESPACIOS DE CIRCULACIÓN. POR LO TANTO, SE GENERAN 3 ELEMENTOS CASI MODULARES QUE ABRAZAN AL PATIO CENTRAL Y ABARCAN EL PROGRAMA DE LAS EXPOSICIONES.

6. PARTES-TODO
LA PLATAFORMA SOBRE LA CUAL SE ASIENTA EL PROYECTO CONFORMA EL TODO. LOS VOLÚMENES, PRODUCTO DE LA EXCAVACIÓN DE LAS CIRCULACIONES Y DE LA CONFORMACIÓN DE UN PATIO CENTRAL, TRABAJAN COMO PARTES.

Figura 30. Casa das Mudanças. Paulo David. Ilustraciones redibujadas y editadas por el autor.

Recuperado de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-116107/centro-para-las-artes-casa-das-muda-paulo-david>

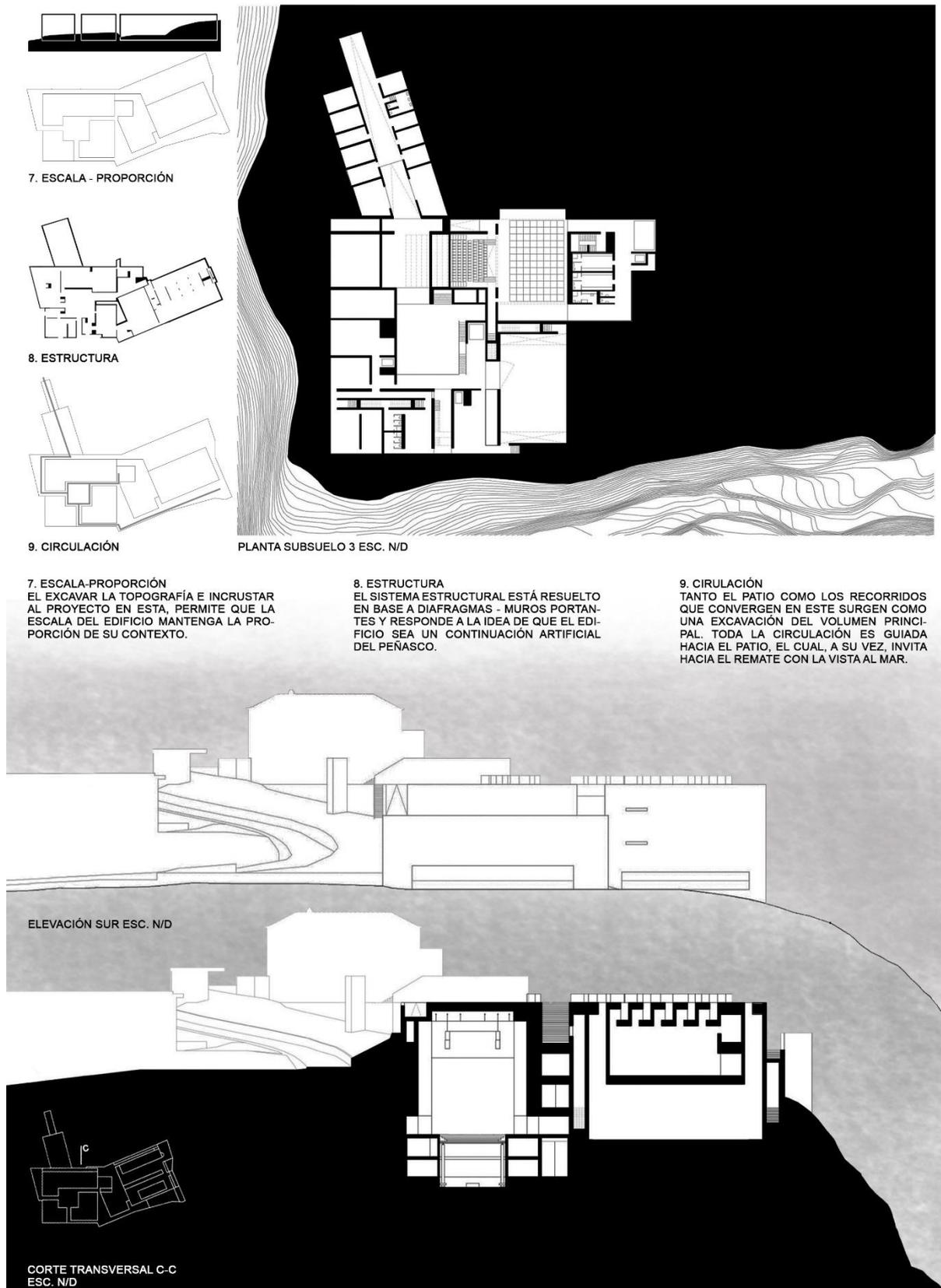
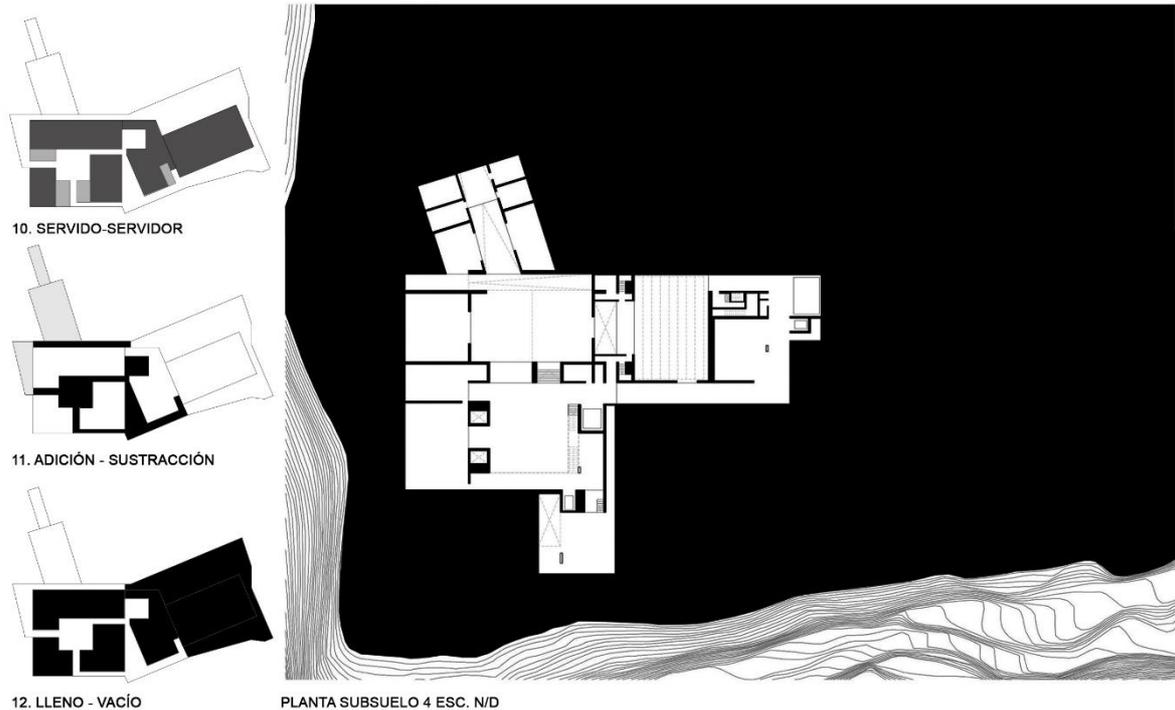


Figura 31. Casa das Mudanças. Paulo David. Ilustraciones redibujadas y editadas por el autor.

Recuperado de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-116107/centro-para-las-artes-casa-das-muda-paulo-david>



10. SERVIDO-SERVIDOR
PENSANDO QUE LOS TRES VOLÚMENES DEL ESPACIO CENTRAL FUNCIONAN COMO L, LOS ESPACIOS SERVIDORES SE RESUELVEN EN LOS TRAMOS MÁS CORTOS. DE ESTA MANERA, PERMITEN QUE LOS ESPACIOS SERVIDOS SE DESARROLLEN EN FIGURAS RECTANGULARES PERFECTAS.

11. ADICIÓN-SUSTRACCIÓN
LA VOLUMETRÍA SE GENERA POR LA SUSTRACCIÓN DEL PATIO Y LAS CIRCULACIONES DE LA MASA ORIGINAL. SE ADICIONAN DOS ELEMENTOS PRINCIPALES, UNA TERRAZA PARA OBSERVAR AL MAR Y UN ELEMENTO QUE FACILITA EL INGRESO.

12. LLENO-VACÍO
LOS VACÍOS, EXCAVADOS DE UN SOLO VOLUMEN ORIGINAL, GENERAN EL PATIO (ARTICULADOR), LAS CIRCULACIONES Y RESUELVEN LA PREGUNTA INICIAL DEL PROYECTO. LOS VACÍOS SON LOS ESPACIOS QUE VAN MÁS ALLÁ DEL REQUERIMIENTO PROGRAMÁTICO Y LOS QUE PERMITEN APRECIAR EL PAISAJE.

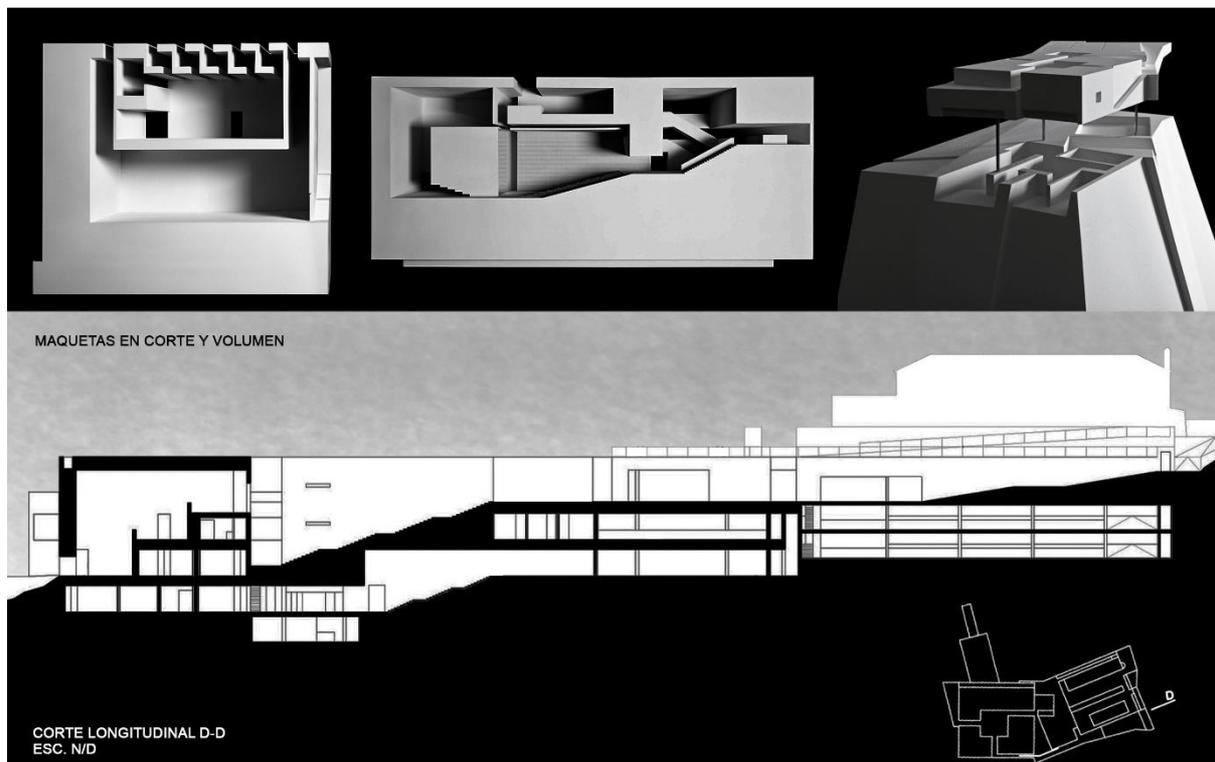


Figura 32. Casa das Mudanças. Paulo David. Ilustraciones redibujadas y editadas por el autor.

Recuperado de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-116107/centro-para-las-artes-casa-das-muda-paulo-david>

EL LUGAR DE LA MEMORIA

SANDRA BARCLAY - JEAN PIERRE CROUSSE, LIMA, 2013

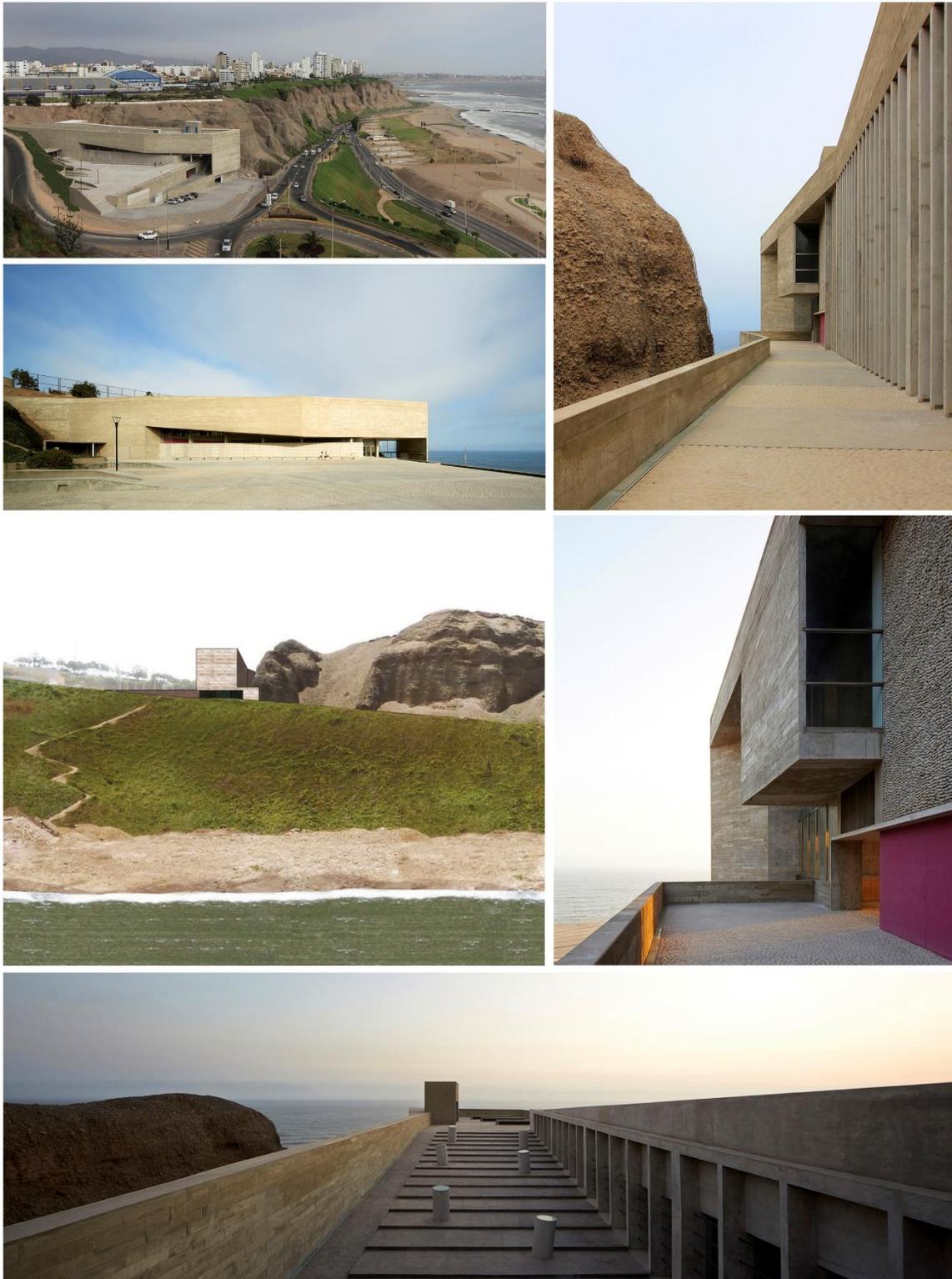


Figura 33. El Lugar de la Memoria. Barclay y Crousse.

Recuperado de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/759439/lugar-de-la-memoria-barclay-and-crousse>

EL LUGAR DE LA MEMORIA SANDRA BARCLAY - JEAN PIERRE CROUSSE

MEMORIA

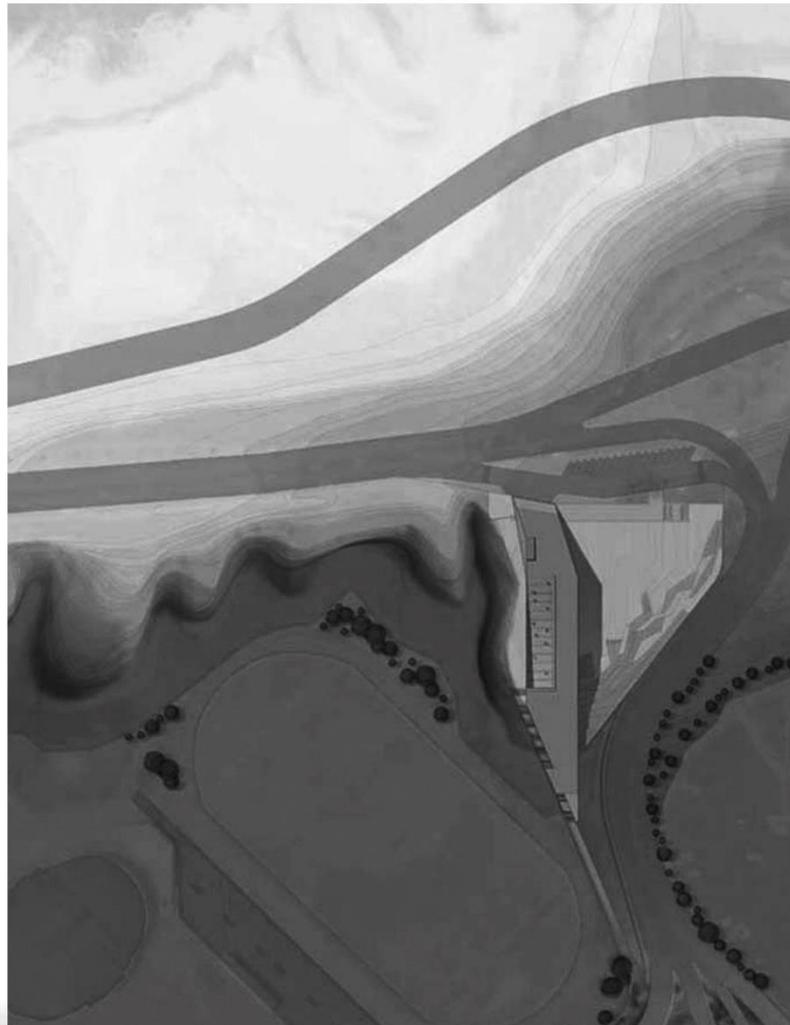
ESTE PROYECTO FUE LA PROPUESTA GANADORA DE UN CONCURSO, NOMBRADO EL LUGAR DE LA MEMORIA, CUYO FIN PRINCIPAL ERA CONMEMORAR A LOS FALLECIDOS DURANTE LA ÉPOCA DEL SENDERO LUMINOSO Y ABRIR UN ESPACIO DE DIÁLOGO, INVESTIGACIÓN Y RECONCILIACIÓN ENTRE LOS PERUANOS. EL CONCURSO FUE LIDERADO POR MARIO VARGAS LLOSA EN SU ELABORACIÓN TEMÁTICA Y, POSTERIORMENTE, SU JURADO FUE CONFORMADO POR KENETH FRAMPTON, RAFAEL MONEO, ENTRE OTROS.

DADO QUE EL ESPACIO DESTINADO A ESTE PROYECTO SE ENCUENTRA DENTRO DE UN FRÁGIL SISTEMA DE FARALLONES, AMENAZADOS POR EL CRECIMIENTO DE LA CIUDAD, LA APROXIMACIÓN AL PROYECTO FUE EL CONTINUAR CON LA LÓGICA TERRITORIAL Y, A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA, RECONSTRUIR EL FARALLÓN PREVIO (PERDIDO POR LA CONSTRUCCIÓN DE LA VÍA VEHICULAR). ES DECIR, LA EXPLORACIÓN DEL TEMA DE LA MEMORIA PARTIÓ POR EVOCAR LA MEMORIA DEL LUGAR.

EL PARTIDO ARQUITECTÓNICO SURGIÓ COMO UNA INTERPRETACIÓN DEL LUGAR. SIN EMBARGO, LA CARGA SIMBÓLICA DE ESTE PROYECTO TAMBIÉN DEBÍA HALLAR UNA RESPUESTA CLARA EN LA ARQUITECTURA. BARCLAY Y CROUSSE ENCONTRARON, EN EL ACTO COTIDIANO LIMEÑO DE DESCENDER AL MAR, LA OPORTUNIDAD DE PLANTEAR UN ESPACIO QUE NO SÓLO RECREASE ESTE EVENTO, SINO DE CONVERTIRLO EN UNA PEREGRINACIÓN A TRAVÉS DEL RECUERDO DE LAS VÍCTIMAS. POR LO TANTO, EL PROYECTO PERMITE EL DISTANCIARSE DE LA CIUDAD Y SU RUIDO, PARA ADENTRARSE EN UN RECORRIDO MEDITATIVO, EN DONDE LAS EXPOSICIONES Y EL MISMO PAISAJE CONSOLIDAN LA EXPERIENCIA DE LA MEMORIA.

EL PROYECTO UTILIZA A LA RAMPA COMO UN INSTRUMENTO PARA DESACELERAR EL TIEMPO Y ENFATIZAR LA EXPERIENCIA; A LA CANCHA PERUANA O PLATAFORMA COMO BASE DE UNA LÓGICA DE ASENTAMIENTO MILENARIA CON EL FIN DE CONSOLIDAR EL ESPACIO PÚBLICO Y LA COHESIÓN SOCIAL; Y AL MATERIAL EXTRAÍDO COMO LA MISMA MATERIA PROYECTUAL.

LA MEMORIA DEL LUGAR EN SU CONFIGURACIÓN FÍSICA Y EN SU MATERIALIDAD, EL RECORRIDO CARACTERÍSTICO DE LIMA HACIA EL MAR Y LA CONMEMORACIÓN DE LOS FALLECIDOS, FUERON LOS ELEMENTOS QUE CONFIGURARON LAS DECISIONES PROYECTUALES DE BARCLAY Y CROUSSE.XX



IMPLANTACIÓN ESC. N/D



CORTE LONGITUDINAL A-A
ESC. N/D

Figura 34. El Lugar de la Memoria. Barclay y Crousse. Ilustraciones redibujadas y editadas por el autor. Recuperado de <https://habitar-arq.blogspot.com/2015/08/el-lugar-de-la-memoria.html>



LAS IMÁGENES EN LA PARTE SUPERIOR, PRESENTADAS POR JEAN PIERRE CROUSSE, FUERON PARTE DE LA EXPLORACIÓN DE LOS ARQUITECTOS EN LA BÚSQUEDA DE UNA ARQUITECTURA LOCAL. EN LA PARTE IZQUIERDA SUPERIOR, SE OBSERVA UN PAISAJE ANDINO, EN DONDE LOS CAMINOS SE ABREN ESPACIO ENTRE LAS MONTAÑAS Y, EN LA PARTE INFERIOR, UNO DE LOS CAMINOS QUE BAJAN DESDE LOS BARRANCOS LIMEÑOS HASTA LA PLAYA. AMBAS IMÁGENES RESUMEN EL RECORRIDO CARACTERÍSTICO DE LA TOPOGRAFÍA PERUANA Y PROPORCIONARON A BARCLAY-CROUSSE UNA PAUTA PARA EL PROYECTO DEL LUGAR DE LA MEMORIA.

EN LA PARTE DERECHA, OLLANTAYTAMBO, RUINAS QUE SE ASIENTAN EN EL PAISAJE A TRAVÉS DE LA PLATAFORMA; FORMAS CONSTRUIDAS QUE, LIBERADAS DE LOS SIGNIFICADOS, SE CONVIERTEN EN MATERIA PROYECTABLE.

EL SKETCH SUPERIOR, REALIZADO POR BARCLAY Y CROUSSE, SINTETIZA LOS TRES COMPONENTES CLAVES DEL PROYECTO: PRIMERO, LA INTENCIÓN DE DAR CONTINUIDAD AL SISTEMA DE FARALLONES, ELEMENTOS ÚNICOS DEL PAISAJE LIMEÑO. SEGUNDO, LA IDEA DE FORTALECER EL SENTIDO DEL LUGAR RECREANDO EL RECORRIDO DE LA CIUDAD AL MAR A TRAVÉS DEL PROYECTO. Y TERCERO, LA CONFORMACIÓN DE LA PLATAFORMA (INFLUENCIA PREHISPÁNICA), COMO EL LUGAR EN DONDE SE CONSOLIDA EL ESPACIO PÚBLICO.

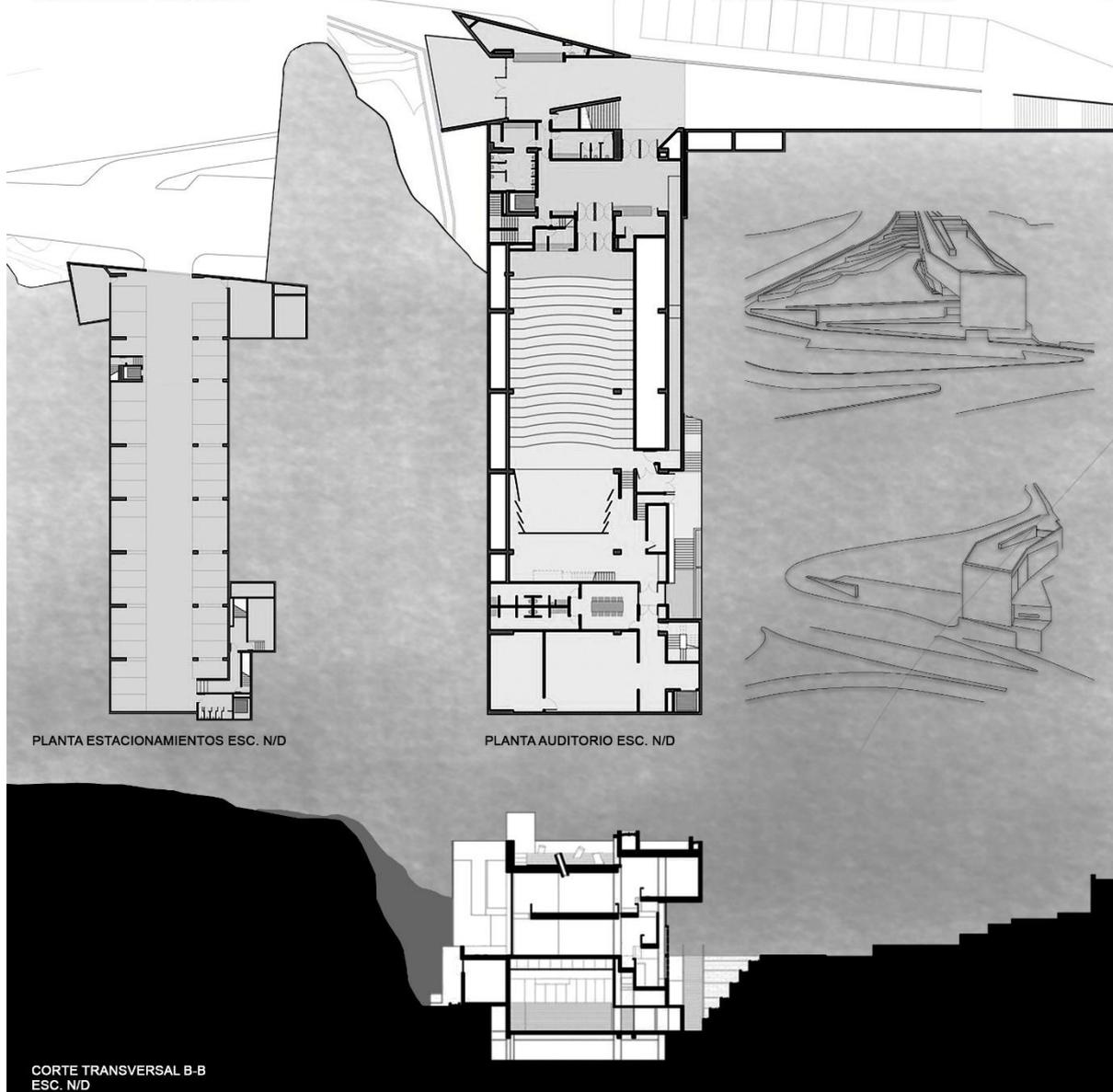
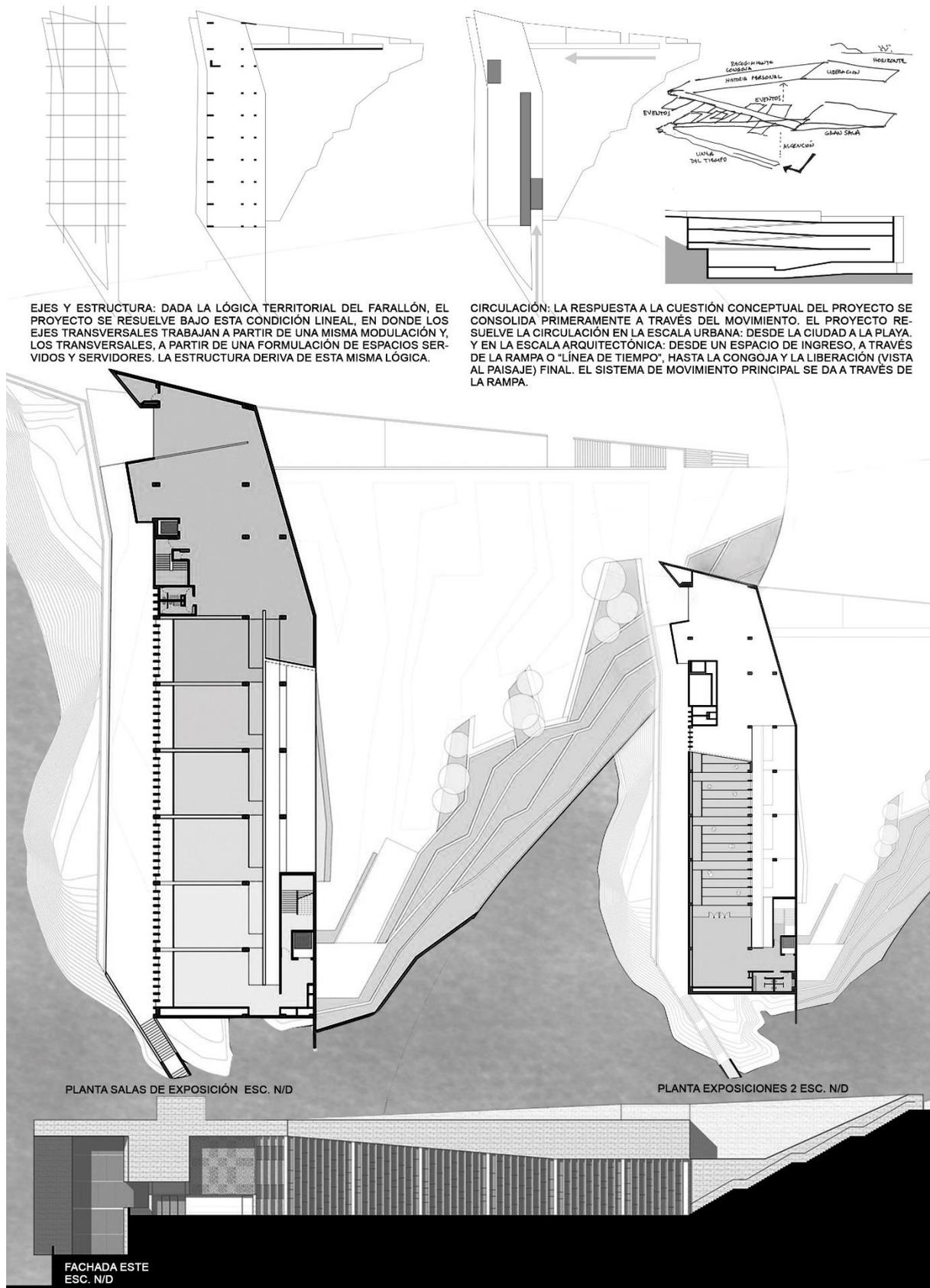


Figura 35. El Lugar de la Memoria. Barclay y Crousse. Ilustraciones redibujadas y editadas por el autor. Recuperado de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/759439/lugar-de-la-memoria-barclay-and-crousse>



EJES Y ESTRUCTURA: DADA LA LÓGICA TERRITORIAL DEL FARALLÓN, EL PROYECTO SE RESUELVE BAJO ESTA CONDICIÓN LINEAL, EN DONDE LOS EJES TRANSVERSALES TRABAJAN A PARTIR DE UNA MISMA MODULACIÓN Y, LOS TRANSVERSALES, A PARTIR DE UNA FORMULACIÓN DE ESPACIOS SERVIDOS Y SERVIDORES. LA ESTRUCTURA DERIVA DE ESTA MISMA LÓGICA.

CIRCULACIÓN: LA RESPUESTA A LA CUESTIÓN CONCEPTUAL DEL PROYECTO SE CONSOLIDA PRIMERAMENTE A TRAVÉS DEL MOVIMIENTO. EL PROYECTO RESUELVE LA CIRCULACIÓN EN LA ESCALA URBANA: DESDE LA CIUDAD A LA PLAYA. Y EN LA ESCALA ARQUITECTÓNICA: DESDE UN ESPACIO DE INGRESO, A TRAVÉS DE LA RAMPA O "LÍNEA DE TIEMPO", HASTA LA CONGOJA Y LA LIBERACIÓN (VISTA AL PAISAJE) FINAL. EL SISTEMA DE MOVIMIENTO PRINCIPAL SE DA A TRAVÉS DE LA RAMPA.

Figura 36. El Lugar de la Memoria. Barclay y Crousse. Ilustraciones redibujadas y editadas por el autor. Recuperado de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/759439/lugar-de-la-memoria-barclay-and-crousse>

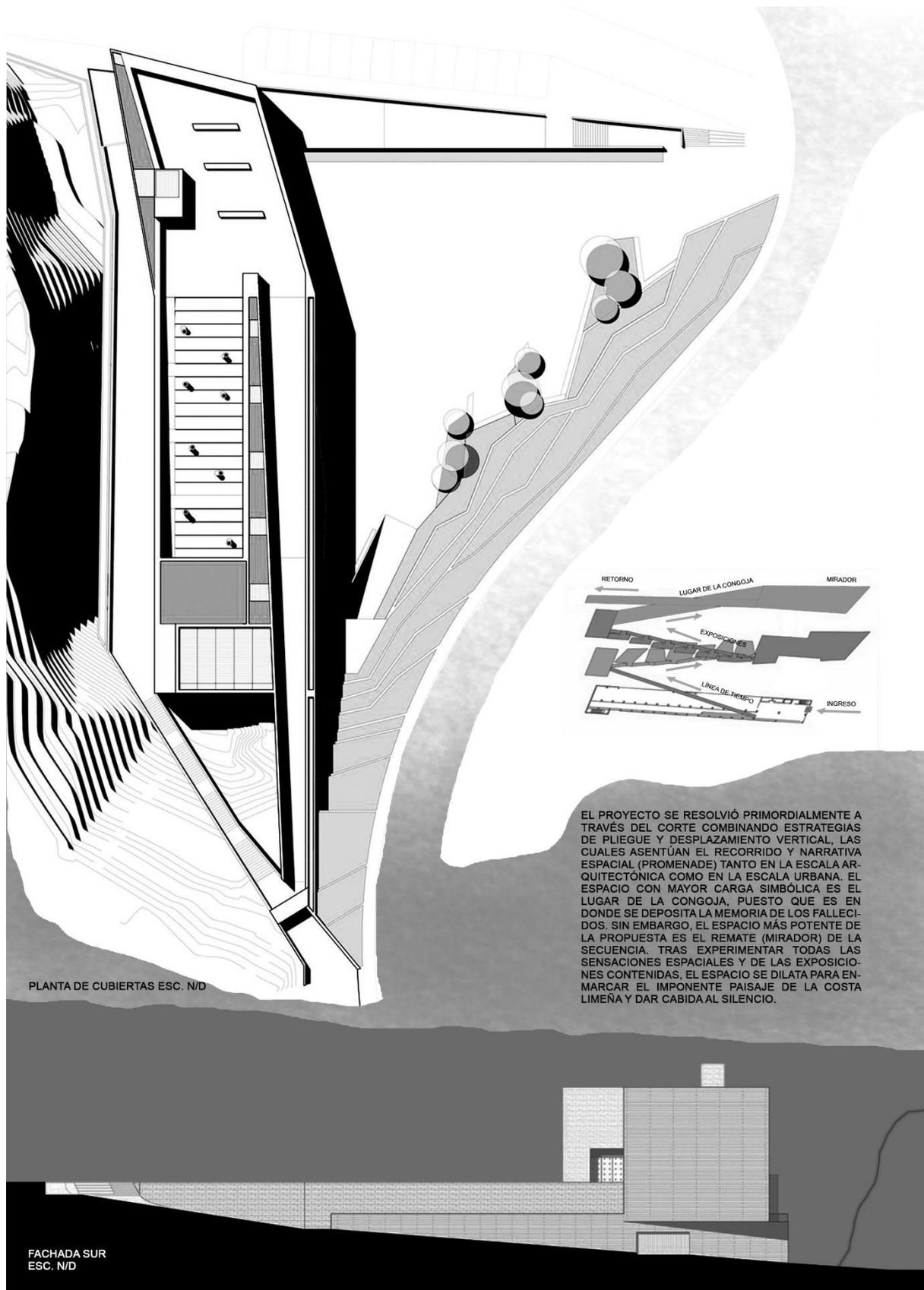


Figura 37. El Lugar de la Memoria. Barclay y Crousse. Ilustraciones redibujadas y editadas por el autor. Recuperado de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/759439/lugar-de-la-memoria-barclay-and-crousse>

NOTRE DAME DU HAUT - RONCHAMP

LE CORBUSIER, RONCHAMP, 1954



Figura 38. Notre Dame du Haut-Ronchamp. Le Corbusier.

Recuperado de <https://www.archdaily.com/84988/ad-classics-ronchamp-le-corbusier>

Fotografías de Andrés Calero

NOTRE DAME DU HAUT LE CORBUSIER, RONCHAMP, 1954

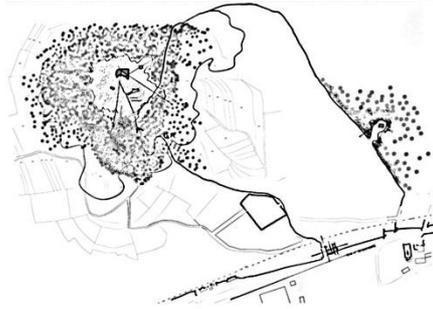
MEMORIA

LA CAPILLA DE RONCHAMP SE EMPLAZA EN UNA COLINA BOSCOSA QUE SE DESTACA DEL VALLE EN EL QUE SE UBICA. POR SU CONDICIÓN TOPOGRÁFICA, LA CIMA SE ELEVA LO SUFICIENTE PARA OFRECER UNA VISTA PROFUNDA A LOS CUATRO HORIZONTES Y OFRECER UN ESPACIO QUE PARECE ESTAR MÁS PRÓXIMO AL CIELO QUE A LA TIERRA. EN EL EMPLAZAMIENTO EXISTÍA PREVIAMENTE OTRA IGLESIA DE PEREGRINAJE, LA CUAL FUE DESTRUIDA DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. SOBRE LAS RUINAS Y LA TOPOGRAFÍA, NACIERON LOS PRIMEROS DIBUJOS DE NOTRE DAME DU HAUT.

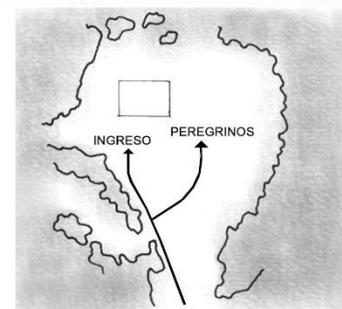
ENTENDIDA COMO UN LUGAR A DONDE LOS FIELES VAN EN BÚSQUEDA DE LA ESPERANZA Y LA SALVACIÓN A TRAVÉS DE LA FÉ PARA, POSTERIORMENTE, RETORNAR AL MUNDO Y COMPARTIRLA, LA CAPILLA SE CONSOLIDA EN BASE AL TEMA DEL PEREGRINAJE. TAL RECORRIDO, NACE DESDE EL PUEBLO MISMO CON LOS PRIMEROS AVISTAMIENTOS DEL VOLUMEN ENTRE LA VEGETACIÓN Y SE EXTIENDE POR LA RUE DE LA CHAPELLE. LA RUTA A LA CAPILLA, CASI EN ESPIRAL, ALARGA LA SECUENCIA DE APROXIMACIÓN, OFRECE DISTINTAS LECTURAS DEL VOLUMEN Y LOS SUBRAYA DESDE DISTINTAS PERSPECTIVAS. UNA VEZ EN EL LUGAR, LOS MUROS CURVOS INCITAN A CIRCULAR EN TORNO AL EDIFICIO Y A SU VEZ, ORDENAN SU CONTEXTO. ESTOS, A SU VEZ, MARCAN DOS CONDICIONES: EL INGRESO A LA CAPILLA Y EL ESPACIO DE REUNIÓN DE LOS PEREGRINOS EN EL EXTERIOR.

EN SU INTERIOR LA CAPILLA ACOGE A 200 CREYENTES. SIN EMBARGO, COMO PIEZA QUE ORDENA EL PAISAJE, PUEDE RECIBIR A MILES DE PEREGRINOS. EL GENIUS LOCI HABLÓ A LE CORBUSIER A TRAVÉS DE LA TOPOGRAFÍA Y, AL IGUAL QUE EL TEATRO GRIEGO, LLAMABA A ACOGER A LOS FIELES EN SUS MODERADAS PENDIENTES. DE ESTA MANERA NOTRE DAME DU HAUT POSEE DOS CONDICIONES: EL INTERIOR, PENSADO PARA LOS VISITANTES FRECUENTES Y CON UNA MAYOR ESTANCIA; Y EL EXTERIOR, EN DONDE LA EXPERIENCIA RELIGIOSA EFÍMERA DEL PEREGRINO SE EFECTÚA.

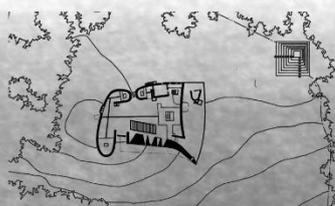
LE CORBUSIER ESCENIFICÓ EL DRAMA CRISTIANO EN ESTA OBRA. EN LOS ACTOS Y SIGNOS QUE EN ELLA EXISTEN A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA Y SU DIÁLOGO CON EL PAISAJE Y LA LUZ. RONCHAMP CULMINA EL VIAJE DEL PEREGRINO, AQUEL QUE HA RECORRIDO LO QUE LE ES DESCONOCIDO, EN BÚSQUEDA DEL LUGAR SAGRADO, EN BÚSQUEDA DE UN POCO DEL CIELO EN EL MUCHO DE LA TIERRA.



RECORRIDOS - RUE DE LA CHAPELLE



CAPILLA INTERIOR - EXTERIOR



1. ESTRUCTURA



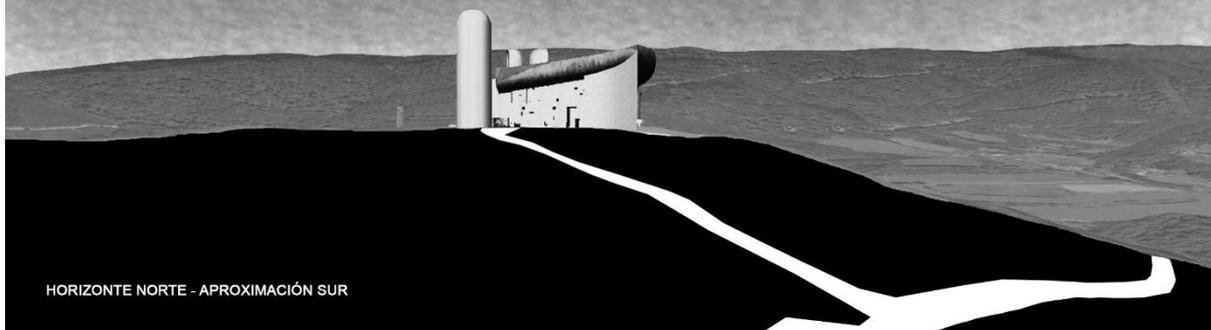
2. SIMETRÍA - BALANCE



3. ADICIÓN-SUSTRACCIÓN



4. GEOMETRÍA



HORIZONTE NORTE - APROXIMACIÓN SUR

Figura 39. Notre Dame du Haut-Ronchamp. Le Corbusier. Ilustraciones redibujadas y editadas por el autor. Recuperado de <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2012/06/le-corbusier-capilla-de-notre-dame-du.html>

APROXIMACIÓN A TRAVÉS DEL PAISAJE Y LA TOPOGRAFÍA



RUE DE LA CHAPELLE - PRIMERA PERSPECTIVA



RUE DE LA CHAPELLE - PERSPECTIVA ESTE



REVELACIÓN INGRESO



"TAL COMO SE PERCIBE, LA ESCALA DEL EDIFICIO VARÍA MUCHO, PUES UNAS VECES PARECE GRANDE - Y ENTONCES HABLAMOS DE LA TIERRA, DE ÚTERO Y SENTIMOS QUE NOS COBIJA, QUE NOS ABRAZA. PERO EN OTRAS OCASIONES, O DESDE OTRA PERSPECTIVA, CON OTRA MIRADA, ME PARECE QUE NO ES MÁS GRANDE QUE UN PÁJARO QUE PUEDES COGER CON LA MANO." JOHN BERGER, CUATRO VISITAS A RONCHAMP: CUATRO HORIZONTES



HORIZONTE ESTE - ALTAR EXTERIOR

Figura 40. Notre Dame du Haut-Ronchamp. Le Corbusier. Ilustraciones redibujadas y editadas por el autor. Recuperado de <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2012/06/le-corbusier-capilla-de-notre-dame-du.html>

LE CORBUSIER SOBRE LA MATERIA EN EL TIEMPO, SOBRE LA CONCHA-CUBIERTA DE RONCHAMP

"ESTOS FRAGMENTOS DE ELEMENTOS NATURALES, TROZOS DE PIEDRA, FÓSILES, FRAGMENTOS DE MADERA, COSAS MALTRATADAS POR LOS ELEMENTOS RECOGIDAS AL BORDE DEL AGUA, DE LOS LAGOS, DEL MAR, EXPRESANDO LAS LEYES FÍSICAS, EL DESGASTE, LA EROSIÓN, EL ESTALLIDO, ETC, [...] NO SÓLO TIENEN CUALIDADES PLÁSTICAS, SINO TAMBIÉN UN EXTRAORDINARIO POTENCIAL POÉTICO".

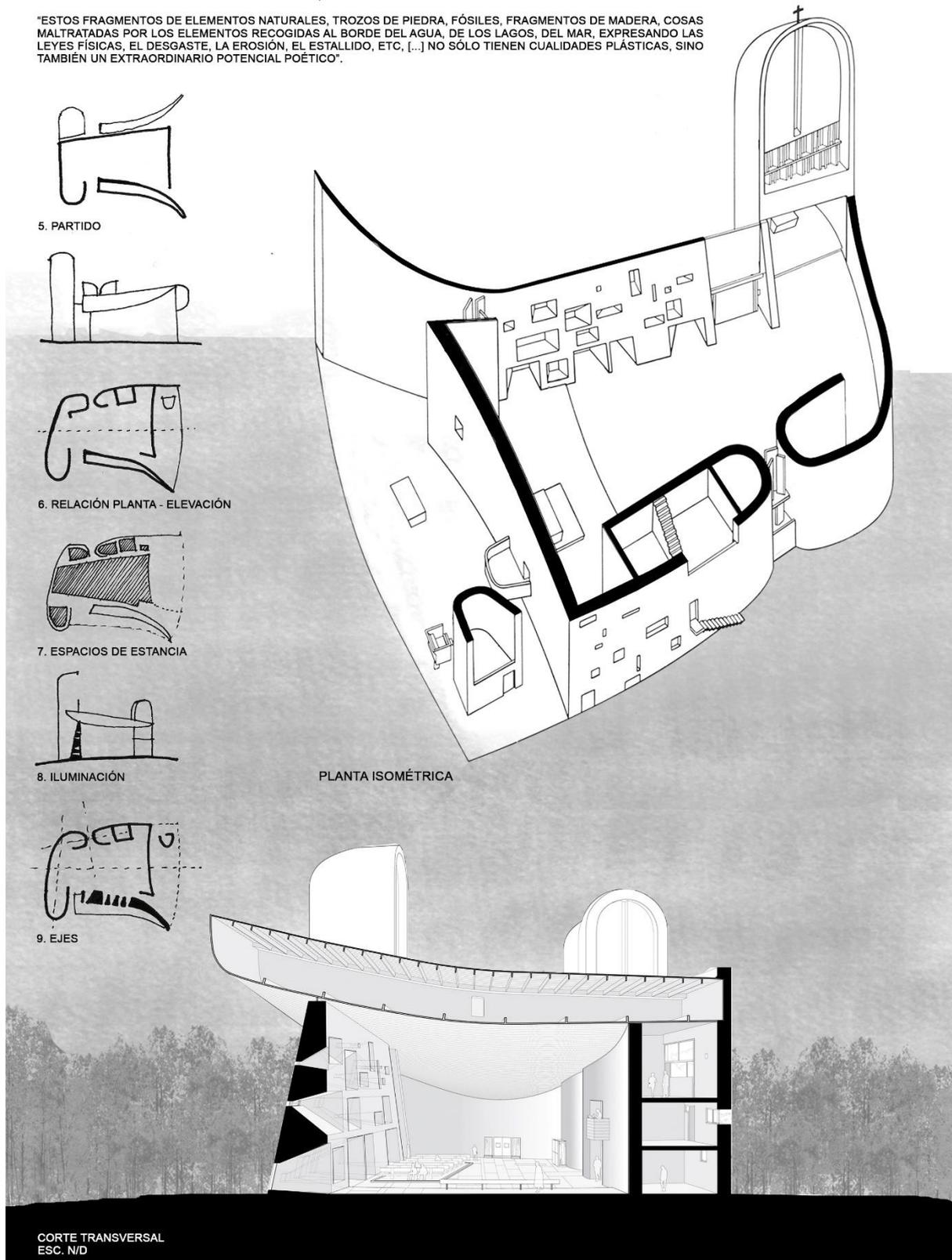


Figura 41. Notre Dame du Haut-Ronchamp. Le Corbusier. Ilustraciones redibujadas o editadas por el autor.
 Recuperado de <https://i.pinimg.com/originals/e5/d8/1f/e5d81f2147b47a07a5921d120f45accd.jpg>
 Recuperado de http://www.architectmagazine.com/design/exhibits-books-etc/tls-new-book-celebrates-the-joy-of-the-section_o

CENTRO DE INTERPRETACIÓN DEL PANECILLO

EL MURO

La exploración arquitectónica de este proyecto partió de uno de los elementos más antiguos de la arquitectura: el muro. En la primera etapa de diseño se buscó hallar una lógica geométrica en el terreno a partir de la cual se pudieran geometrizar las líneas de fuerza de la topografía y ordenar una posible secuencia de ascenso hacia la cumbre del Panecillo. Dichas líneas terminaron concretándose en muros, los cuales, a través de la repetición, permitieron colonizar y ordenar el terreno. En los primeros anteproyectos estos elementos lineales cumplían dos funciones principales: la primera, vinculada a la historia del muro de contención empleado por las culturas primigenias de los andes, enfocada en sostener la tierra para permitir el surgimiento de plataformas o superficies que pudiesen albergar actividades humanas; y la segunda, como una cuestión más universal, concebida como una estrategia para ordenar y guiar el recorrido. A este muro grueso, ciclópeo, que sostiene la montaña y encauza el movimiento, se le sumó otra posibilidad: la del muro habitable, aquel que puede albergar programa, actividad.

A lo largo del peregrinaje el muro se perfora para enmarcar paisajes, por ejemplo la vista del Antisana (ver gráficos del proyecto), pero también para proporcionar sus dimensiones en base a los quehaceres humanos (caminar, observar, sentarse, etc.). El muro cuida el misterio y, cuando el caminante ha recorrido los senderos y se ha vuelto merecedor del deleite de la sorpresa, se interrumpe para revelar el paisaje que ha escondido; el muro, extiende espacialmente y temporalmente la secuencia del recorrido. Estos muros verán a las personas desplazarse a través de sí, se vaciarán para ser habitados, darán refugio en sus cavidades y sombra a quienes la busquen, enmarcarán el paisaje y serán testigos de juegos, besos y conversaciones.

SOBRE LA RUINA Y EL ARQUETIPO DE LA MEMORIA

A lo largo del proceso de diseño, el estudio de la ruina fue de especial interés debido a la historia y el mito en torno al Panecillo. La posible existencia de un Pucará (una de las muchas transformaciones del arquetipo del recinto) en la cumbre del cerro y los vestigios del fortín español, otra adaptación del recinto, suscitó una serie de preguntas e interpretaciones en torno a las posibles respuestas proyectuales. Se buscó profundizar sobre el espacio de la ruina en base a algunas reflexiones de arquitectos referenciales, como es el caso de Eduardo Souto de Moura y los hermanos Aires Mateus, y sus implicaciones en la memoria, el paisaje y la topografía.

La ruina terminó interpretándose como el estado natural de una obra que ha quedado en las manos del tiempo; las edificaciones pueden perder su forma e incluso su función, pero lo que queda, los sistemas de muros y los recorridos, continúan dando significado al sitio; es decir, continúan haciendo lugar. El proyecto para el Centro de interpretación del Panecillo surgió de esta misma lógica, por lo que se conformó a partir de muros y recorridos, elementos que, más allá del programa del edificio o incluso de su futuro abandono, pudiesen continuar dando una significación al lugar. La obra se pensó desde el tiempo y, a manera de hipótesis, buscó despojarse de todo aquello que el tiempo se encargaría de eliminar. Dicho incompleto abre posibilidades tanto a la memoria, de lo que pudo haber existido (ubicando así al proyecto dentro del continuum espacio temporal de la historia del cerro), como a la imaginación de lo que podría transformarse o surgir con el paso del tiempo. A partir de esta imagen, cada individuo tiene la posibilidad de reconstruir mentalmente su espacio ideal, sus memorias.

Al ejercicio de la memoria le acompañó la utilización de un arquetipo que la evocara: el recinto. Históricamente, el acto arquetípico de construir ha sido el recinto, a partir del cual el humano ha logrado definir los límites que encierran el espacio antropizado del caos del todo. El límite, en este caso, no se entiende como el punto en donde algo culmina, sino desde donde ese algo adquiere su esencia. El recinto nace del muro y de la topografía y, por lo tanto, ha sido empleado como una lógica de transformación territorial en los Andes. Tanto en el caso del Pucará como del fortín, este arquetipo ha sido identificado con un sentido de seguridad, el cual, a su vez, se ha encontrado estrechamente vinculado al sentido de pertenencia entre el hombre y el lugar.

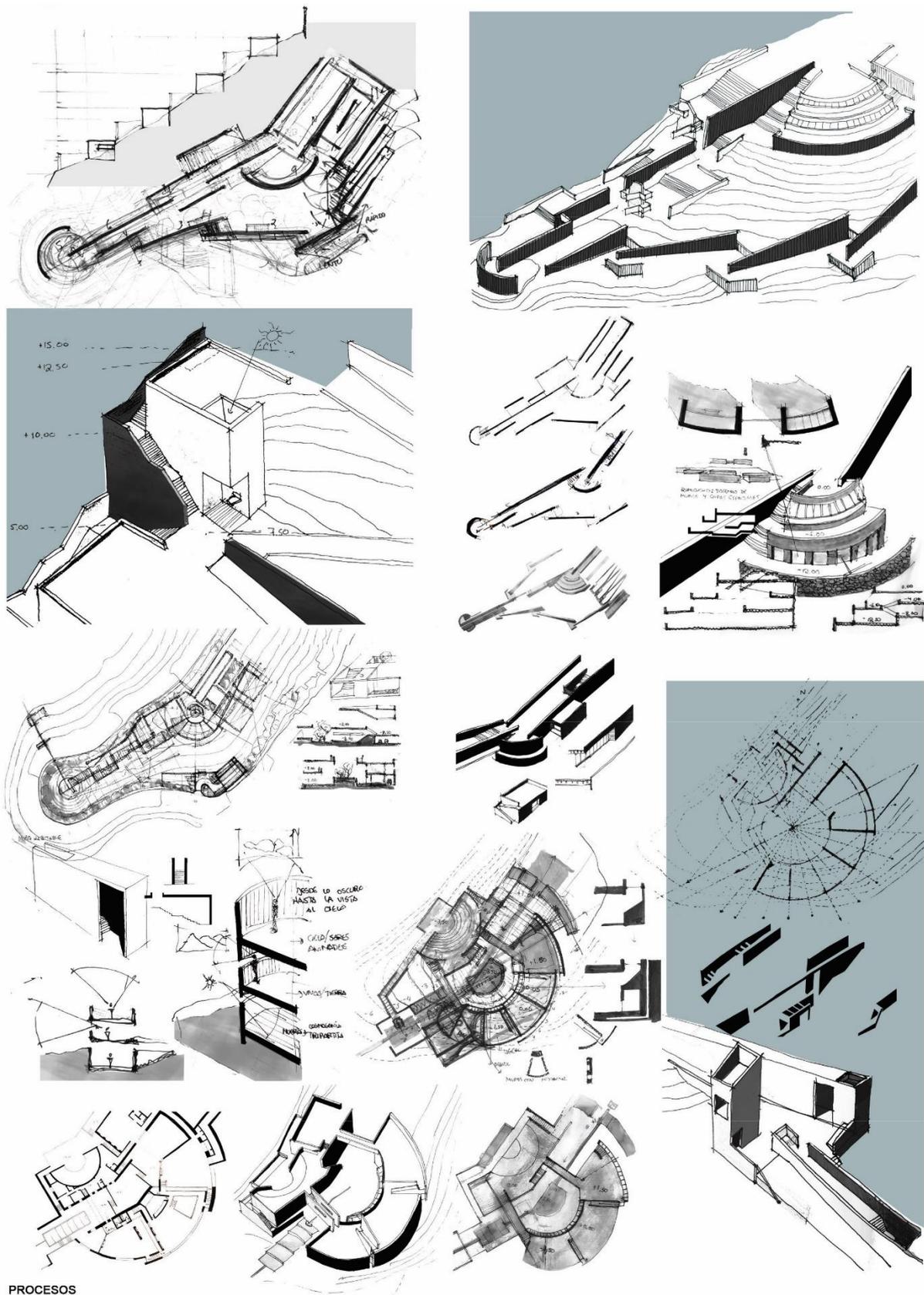
PEREGRINAJE Y PROMENADE

Etimológicamente, peregrinaje proviene de los términos “peregrinus”, el que recorre lo desconocido, “pereger”, a través del campo y “peragrare”, el que va por el jardín. Sintetizando estas raíces, puede decirse que peregrinaje es recorrer a través del jardín de lo desconocido. Conforme ha pasado el tiempo, la noción de peregrinaje ha adquirido un valor más simbólico, en el cual el transitar ha supuesto una suerte de búsqueda espiritual. En territorio andino, el peregrinaje se ha concretado en la cumbre de los cerros, los volcanes y las montañas. La región sublime de la cumbre, en donde cielo y tierra se encuentran, se ha transformado en el espacio que reúne los significados que vinculan el caminar con la aspiración espiritual del hombre.

En relación al proyecto arquitectónico del Centro de Interpretación, el tema del peregrinaje fue una de las primeras cuestiones a incorporar en el partido. Dada la presencia de la Virgen Alada de Legarda en la cumbre del Panecillo, el proyecto debía, de alguna manera, servirle a este monumento. En los primeros borradores fue evidente que el lugar demandaba una arquitectura que fuese sutil y la decisión fue justamente el plantear un proyecto que no

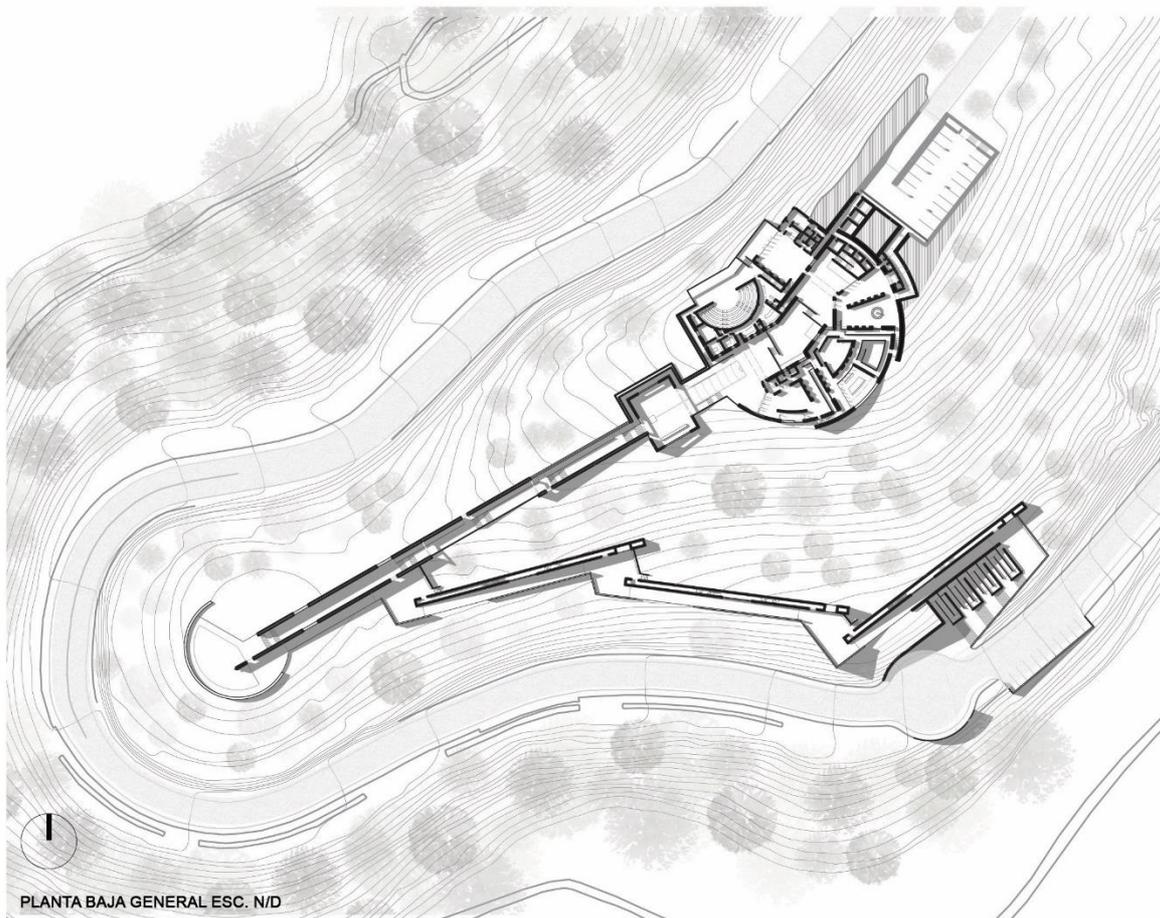
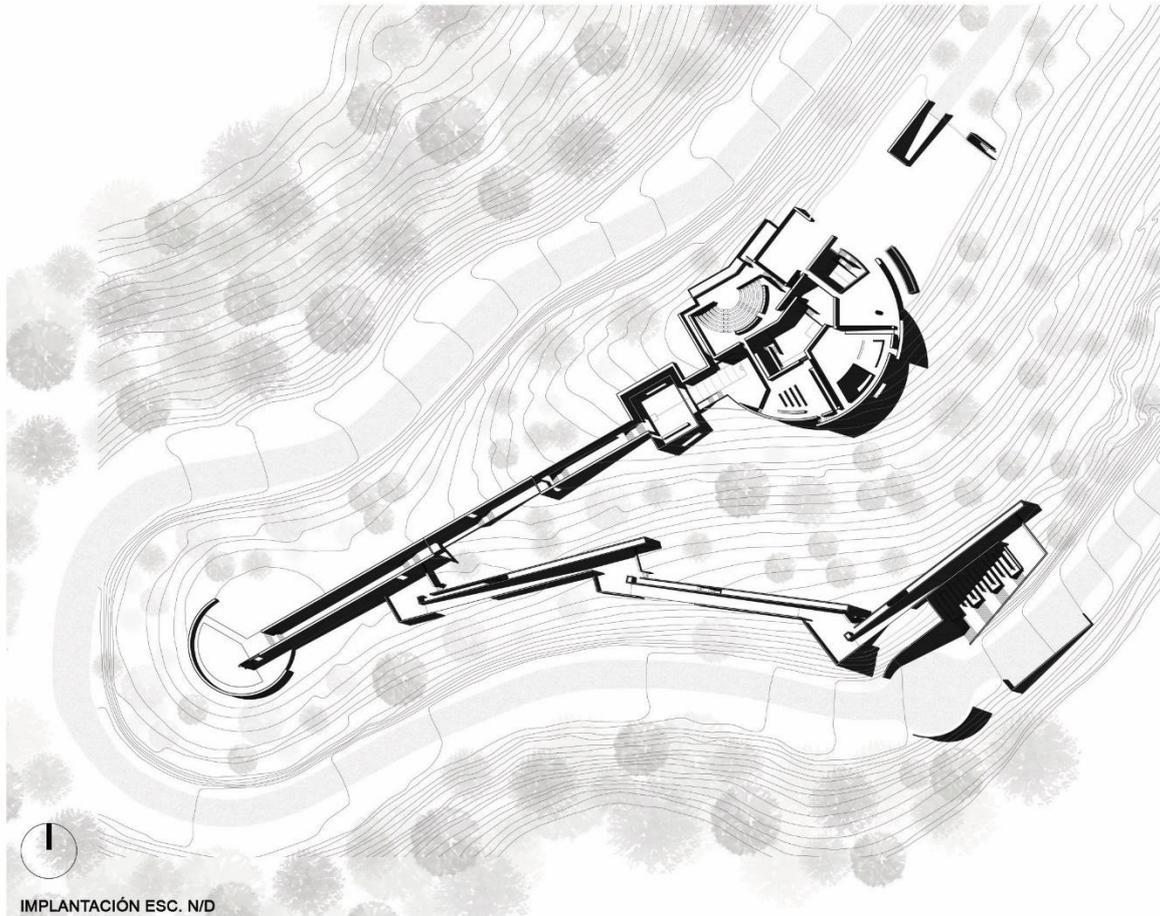
compitiere ni con el paisaje ni con la presencia de la Virgen, sino, más bien, que los complementase. Entendido el valor simbólico de la Virgen en el imaginario colectivo y la costumbre quiteña en torno al ritual cristiano de la peregrinación, se optó por un proyecto que concretase un recorrido, a través del paisaje, hacia la virgen.

Consecuentemente, el tema del movimiento adquirió mayor importancia en el proyecto. La concatenación de sensaciones mediante el desplazamiento progresivo del individuo y la manifestación sinérgica de la experiencia espacial, automáticamente iban a producir una secuencia narrativa en la arquitectura del proyecto, una puesta en escena del espacio, una promenade en palabras de Le Corbusier. Entendido esto, el recorrer y sucesivamente regresar para ver el espacio desde otra óptica, supuso una ventaja que podía fortalecer la experiencia espacial del proyecto y el entendimiento del paisaje circundante. Además, aprovechando la condición natural de Panecillo como observatorio, fue claro que el potencial del lugar yacía en la observación del lugar, desde la piedra que lo conforma, pasando por el agua, la luz y la sombra, el paisaje próximo de la vegetación hasta la contemplación de la ciudad y los volcanes.

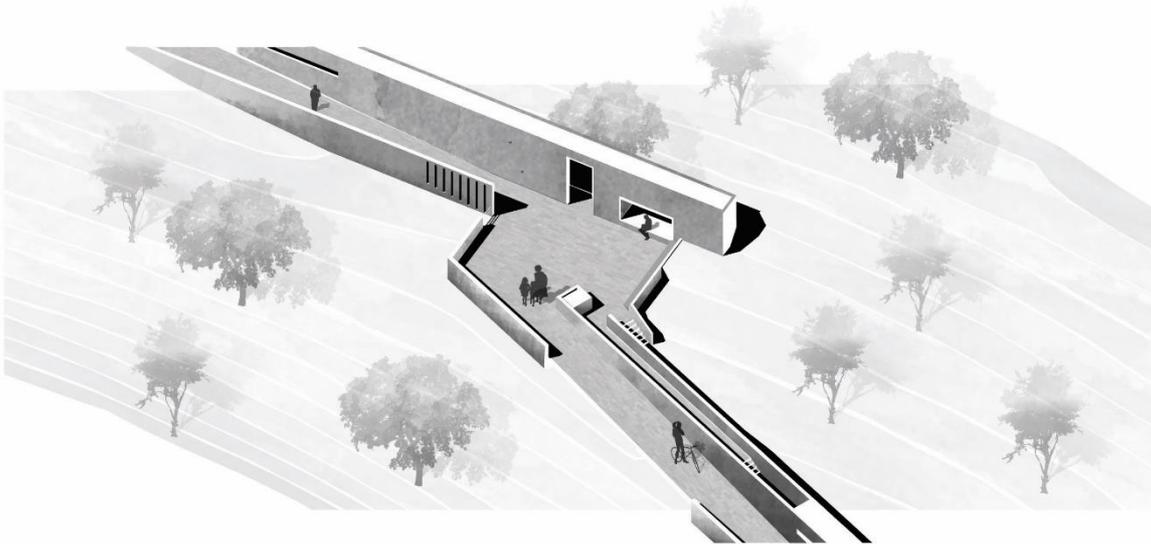


PROCESOS

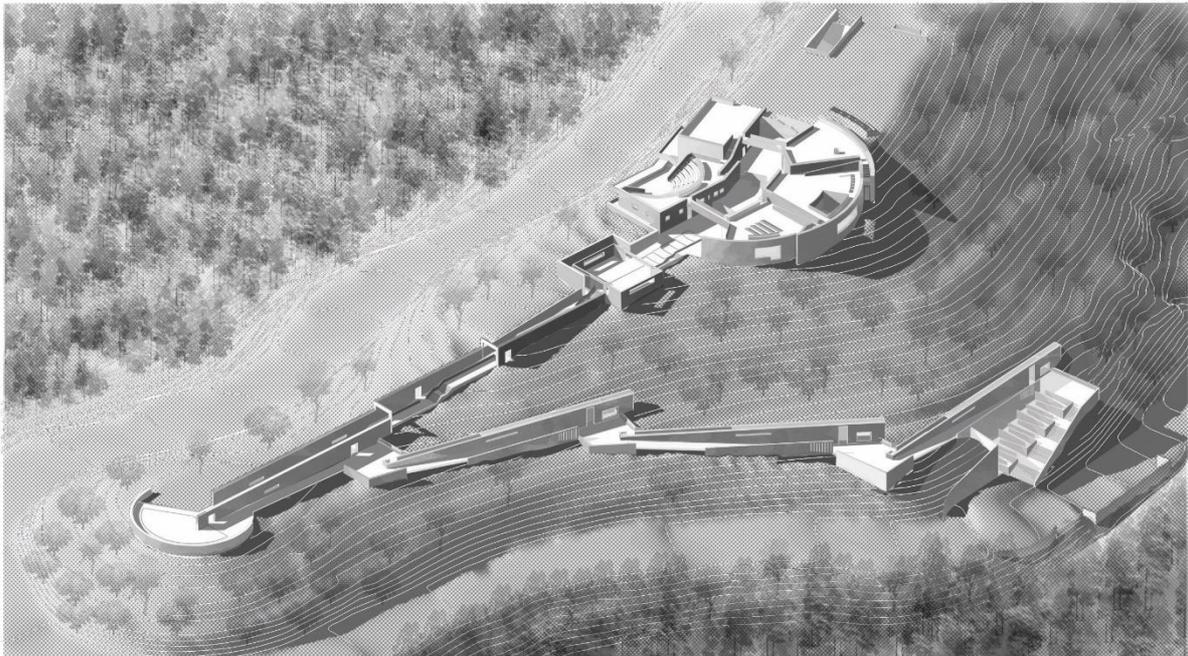
Figura 42. Procesos. Ilustración del autor.



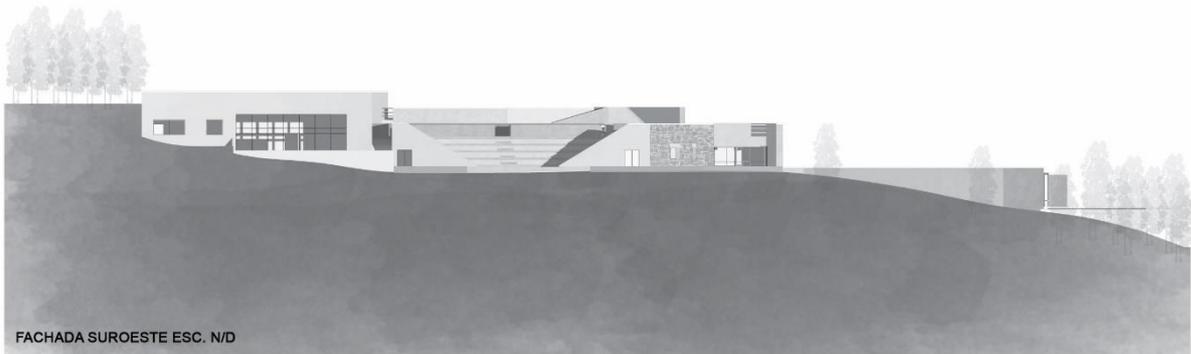
Figuras 43 y 44. Implantación y Planta baja general. Ilustración del autor.



VISTA AÉREA ESPACIOS DE CONCILIACIÓN



ISOMETRÍA ESC. N/D



FACHADA SUROESTE ESC. N/D

Figuras. 45, 46 y 47. Espacio de conciliación, Isometría y Fachada suroeste. Ilustración del autor.



CORTE LONGITUDINAL ESC. N/D



CORTE TRANSVERSAL ESC. N/D

Figuras. 48 y 49. Corte Longitudinal y Corte Transversal. Ilustración del autor.



CORTE TRANSVERSAL ESC. N/D



CORTE LONGITUDINAL ESC. N/D

Figuras. 50 y 51. Corte Transversal y Corte Longitudinal. Ilustración del autor



ESPACIO DE LA CONCIENCIA

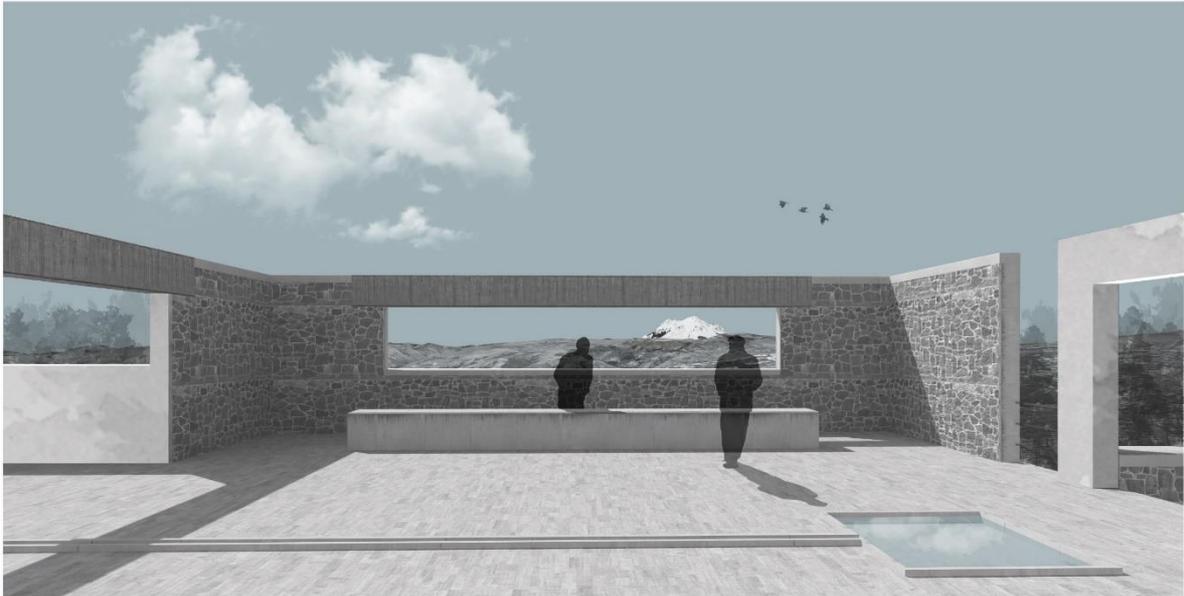


INGRESO CENTRO DE INTERPRETACIÓN



ESPACIO DE INGRESO

Figuras. 52, 53 y 54. Espacio de la Conciencia, Ingreso al Centro de Interpretación, Ingreso al recorrido. Ilustración del autor.



ESPACIO DE CONTEMPLACIÓN



ESPACIO SOLAR



ESPACIO DE LA PIEDRA

Figuras. 55, 56 y 57. Espacio de la Contemplación, Espacio Solar, Espacio de la Piedra. Ilustración del autor.



MURO HABITABLE



ESPACIO ANDINO: ANFITEATRO

Figuras. 58 y 59. Muro habitable, Anfiteatro o espacio andino. Ilustración del autor.

CONCLUSIONES

En fin, tanto el componente teórico de esta investigación como el proyecto arquitectónico planteado, tuvieron como objetivo principal profundizar en la noción de lugar y su significado en la Arquitectura. La razón de esta profundización yace en la preocupación por la situación actual que atraviesa la “arquitectura” - por no llamarla por lo que en realidad es: gestión inmobiliaria- a nivel nacional. En un período en el que la ciudad ha sufrido la arremetida de lo genérico (centros comerciales, vallas publicitarias, muros cortinas, torres y rascacielos) se hace elemental el preguntarse sobre el quehacer no sólo de la Arquitectura, sino de la arquitectura en Quito.

La presencia concreta de la edificación es una de las maneras más presentes de dar significado al territorio y, si esta es deficiente, también lo es en la identidad que en torno a sí construye. El hombre, a través de la construcción, tiene la capacidad de reunir y simbolizar su forma de vida como una totalidad, es decir, de habitar, de pertenecer a un lugar (Norberg-Schulz, 1979). Por lo tanto, si lo que se construye se halla desarraigado del lugar, también se desarraiga quien lo habita. Bajo esta visión, este trabajo sugiere una aproximación más sensible al territorio y enfatiza la importancia del vínculo entre el hombre, la arquitectura y el lugar. Este proyecto nació de la historia del Panecillo, de sus cuadros y sus memorias, y encontró su esencia en la posibilidad de transformarlo en favor de quienes lo habitan o habitarán.

Finalmente, este trabajo procura ser un recordatorio del acto básico de la arquitectura: entender la vocación del lugar. Sólo así podrá la arquitectura ser una expresión que congrege la esencia del ser y del espacio que habita y arraigarlos mutuamente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Careri, F. (2013). WALKSCAPES: El andar como práctica estética. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Gomezjurado Zevallos, J. (2016). El Panecillo en la Historia. Quito: PPL Impresores.
- Muntañola Thornberg, J. (1974). La Arquitectura como lugar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Norberg – Schulz, C. (1979). GENIUS LOCI: Towards a phenomenology of Architecture, New York: Rizzoli.
- Rossi, A. (1966). La arquitectura de la ciudad. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- Saldarriaga, A. (2002). La Arquitectura como Experiencia: Espacio, Cuerpo y Sensibilidad. Bogotá: Villegas Editores S.A.
- Kennedy Troya, A. Identidades y Territorios: Paisajismo Ecuatoriano del Siglo XIX. Recuperado de https://alexandrakennedy-troya.weebly.com/uploads/6/9/2/5/6925372/identidades_y_territorios.pdf