

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Arquitectura y Diseño Interior

**Museo Arqueológico “Pumapungo”
Estudio temporal y espacial en Pumapungo**

Proyecto de investigación

Andrés Medardo Calero Trávez

Arquitectura

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

Quito, 25 de mayo de 2018

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ
COLEGIO DE ARQUITECTURA

HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE TITULACIÓN

**Museo Arqueológico “Pumapungo”
Estudio temporal y espacial en Pumapungo.**

Andrés Medardo Calero Trávez

Arquitectura

Calificación:

Nombre del profesor, Título académico

Juan Erazo Solines, Arquitecto

Firma del profesor

Quito, 25 de mayo 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:

Andrés Medardo Calero Trávez

Código:

00111820

Cédula de Identidad:

1600473548

Lugar y fecha:

Quito a, 25 de mayo de 2018

RESUMEN

Existen orígenes de nuestra cultura que todavía se encuentran a la espera de ser exhumados con la luz de la Arquitectura, estos vienen acompañados de una carga enorme de conocimiento que alienta a la memoria colectiva y proporciona un sentido de identidad cultural olvidado del cual somos herederos. El tiempo, la permanencia, la memoria y las capas históricas son la base del presente estudio sobre los vestigios de un palacio incaico que fue hace mucho tiempo, el crisol de una ciudad que hoy en día lleva la esencia de un imperio. El propósito de este estudio reside en la recuperación del *genius loci* de Pumapungo y en simultáneo, alcanzar una simbiosis o asociación entre la ciudad actual y los vestigios. Se busca generar contacto entre los habitantes y las ruinas a partir de una serie de estrategias que parten desde el desarrollo urbano de Cuenca y Tomebamba que sin llegar a tener un alcance urbanístico explican su evolución física y social para trabajar con sus capas históricas hasta llegar a una *anastylosis* abstracta de su huella construida, llegando a un reconocimiento y entendimiento del pasado como objetivo prioritario pues el futuro del presente es el pasado.

Palabras clave: intervención, patrimonio, arqueología, anastylosis, arquitectura, ruinas, memoria, capas, pasado.

ABSTRACT

There are origins of our culture that are still waiting to be exhumed with the light of Architecture, they are accompanied by an enormous load of knowledge that encourages collective memory and provides a sense of forgotten cultural identity of which we are heirs. Time, permanence, memory and historical layers are the basis of the present study on the vestiges of an Inca palace that was a long time ago, the crucible of a city that today carries the essence of an empire. The purpose of this study lies in the recovery of Pumapungo's *genius loci* and simultaneously, achieve a symbiosis or association between the current city and the vestiges. It seeks to generate contact between the inhabitants and the ruins from a series of strategies that begins from the urban development of Cuenca and Tomebamba that without having an urban scope explains their physical and social evolution by working with their historical layers to reach an abstract *anastylosis* of its initial built footprint, reaching a recognition and understanding of the past as a priority objective as the future of the present is the past.

Key words: intervention, heritage, archeology, anastylosis, architecture, ruins, memory, layers, past.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	7
1. Sobre el Tiempo	144
1.1 Orden y Origen	
1.2 Esencia y Movimiento	
1.3 Temporalidad y Atemporalidad	
1.4 Permanencia y Sensibilidad	
1.5 Resumen	
2. Concepción del Espacio: De la Pintura a la Arquitectura	26
2.1 La Perspectiva: Renacimiento	
2.2 El Cubismo: Disolución de la perspectiva	
2.3 Experimentación	
2.4 Resumen	
3. Pumapungo	43
3.1 Tomebamba	
3.2 Palacio de Huayna Capac	
4. El Museo: Definición Programática	62
4.1 Organización Programática	
4.2 Público	
4.3 Semi Privado	
4.4 Privado	
5. Proyecto Arquitectónico	76
Referencias bibliográficas	89

INTRODUCCIÓN

Objeto del estudio

La presente investigación tiene como objeto el complejo Arqueológico de *Pumapungo* en la ciudad de Cuenca, Ecuador. Se pretende estudiar la temática del tiempo y espacio con respecto a la experiencia emocional espacial, las pre-existencias del sitio con su memoria, su identidad y la intervención arquitectónica correcta. De esta manera, plantear el desarrollo de un proyecto que contenga los estudios anteriores plasmados en un “Museo de Sitio” en el complejo de *Pumapungo*.



Figura 1. Google Maps. Ortofotomapa.

Breve contexto histórico

La evolución de la ciudad de Cuenca parte de sus ocupaciones pasadas, desde la presencia de los *Cañaris* con *Guapondelig*¹ hasta la conquista Inca con la formación de *Tomebamba*; de esta manera la ciudad se fue desarrollando a partir de los hechos históricos de ambas culturas y en medio de ellas, todavía latentes, la llegada española fundó “*Santa Ana de los Cuatro Ríos de Cuenca*” el 12 de Abril de 1557. Una serie de capas históricas que conforman la ciudad hoy en día.

Como prueba de esta evolución el complejo de *Pumapungo* es testimonio del pasado de la ciudad *cañari-inca*, que categorizada como ciudad imperial, fue cuna del célebre *Huayna Cápac* que residía y mandaba en este complejo; desde allí dirigió la conquista y consolidación del *Tawantinsuyu* hacia el norte de lo que conocemos hoy como Ecuador. A partir de este contexto histórico, el Banco Central del Ecuador en la década de 1980 emprendió un proceso de recuperación del sitio y su memoria histórica; esto se debe al valor que reside en el más grande vestigio de la ciudad, donde nació uno de los incas con mayor importancia y por consiguiente, la importancia geopolítica de la ciudad sumada a la tradición ya existente de su cultura con respecto a los cultos.

Las condiciones ya mencionadas privilegiaron la ciudad pues se conformó con un carácter interdependiente que hasta hoy se percibe en su comportamiento. Hoy en día es una ciudad símbolo de cultura y tradiciones muy particulares que procura proyectarse al futuro por su riqueza histórica al tener vestigios arqueológicos dentro de su casco histórico; por ello, la investigación en este sitio histórico se realiza para revalorizar el pasado colectivo de la cultura de la ciudad de Cuenca.

¹ Llanura de las flores.

Pertinencia de investigación

A pesar de la acción del Banco Central del Ecuador para recobrar la memoria del sitio de Pumapungo desde la exploración y conservación arqueológica, las intervenciones arquitectónicas en el sitio tanto del ex-colegio “Borja” planteada por la orden jesuita en Cuenca, como la del museo del mismo Banco Central del Ecuador, se presentan como obstáculos en el entendimiento pleno del complejo imperial de Tomebamba que ahora se encuentra en ruinas. Ambas intervenciones realizadas el siglo pasado, de alguna forma dificultan la completa lectura del complejo.

El interés de la investigación toma como base las ruinas, su relación con respecto a la historia y evolución de la ciudad por su ubicación dentro del casco histórico. Reconociendo su capacidad dentro de la ciudad, en la que por su innovación y adaptación de nuevas necesidades es afectada con nuevas existencias y al mismo tiempo, sufre pérdidas de sí misma; de igual manera, se reconoce su contrario en cuanto a sus capas históricas, la resistencia a estos cambios traducidos en gestos de permanencia que provocan la exploración del pasado y su entendimiento.

Al mismo tiempo, esta investigación es reforzada con el conocimiento de la situación actual del complejo, siempre tomando en cuenta el valor de sus preexistencias y su potencial en cuanto a la influencia en la estructura de su contexto urbano social; esto en conjunto con el análisis y estudio de las necesidades de conservación con respecto a su pérdida de identidad causada por las intervenciones pasadas que tergiversan el conocimiento general del sitio. Pese a la información histórica que existe sobre el complejo gracias a la impecable recuperación arqueológica realizada por el Banco Central del Ecuador, existe una interpretación sobre construir lo construido muy limitada en referencia a las adiciones del siglo pasado. El equívoco nace precisamente del desconocimiento del

pasado de la ciudad de Cuenca como ciudad imperial en su pasado incaico, que ya formada años antes de la llegada de los españoles fue catalogada por el cronista de la conquista Cieza de León (2005) como “una de las mejores y más ricas de todo el Perú”.

En este caso, residen las inquietudes sobre los estudios del sitio anteriores al rescate arqueológico del Banco Central, pues no existían en aquel entonces políticas de conservación del patrimonio; no es sino hasta 1978 con la creación del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), que se toman en cuenta en el Ecuador principios sobre conservación patrimonial, en este caso arqueológicos. Desde esta postura, el desarrollo de un conocimiento arquitectónico que integre el conocimiento escondido detrás de la memoria como lugar es exponente pleno de la conservación del valor histórico de Cuenca que fortalece la conciencia general sobre su patrimonio.

Al tratarse de una construcción con varios siglos de antigüedad, lo que entendemos en la actualidad es la superposición de capas que corresponden a distintas intervenciones a lo largo de su historia; en el caso de Pumapungo entrevistamos como el paso del tiempo somete transformaciones y adaptaciones al lugar gracias a necesidades sucesivas de la ciudad en este sitio histórico. Su conocimiento por ello es clave pues actúa como base de desarrollo y definición de estrategias que se traduzcan a propuestas de intervención en términos de mantenimiento, conservación y valorización de las estructuras construidas llegando a entender que la intervención en este lugar debería ser sensible a causa de la dificultad práctica que conlleva; y en ella, a una aplicación de principios básicos de intervención que reflejen el conocimiento profundo del objeto de estudio formando así, una parte esencial del proceso del conocimiento arquitectónico en Cuenca.

Objetivos

El objetivo de esta investigación tiene como fin obtener una respuesta a la pregunta ¿cómo crear permanencia a partir del Tiempo y el Espacio en la Arquitectura?, basado en la reciprocidad de todos los estudios expuestos anteriormente para definir una intuición, visión e idealización de la intervención que rehabilitará los valores históricos que definen como sitio a Pumapungo y a la historia de la ciudad.

Así mismo, se procura el desarrollo de un estudio arquitectónico del complejo que forme una base para la aproximación sintética y dialéctica en cuanto a las pre-existencias y la intervención arquitectónica, fundando así, una relación armónica entre el complejo y la propuesta comprobando la existencia de un concepto en común a partir del estudio temporal y espacial. No es sino la búsqueda de un programa que fortalezca al entendimiento del sitio, la ciudad y su evolución cultural.

Los objetivos principales de la investigación son:

- El estudio del tiempo y el espacio desde una postura filosófica que se enfoque conceptualmente a la Arquitectura.
- El entendimiento de la evolución histórica del espacio a lo largo del tiempo en que se desarrolla la exploración espacial concebida desde la pintura hasta la arquitectura².
- El estudio de la *"promenade architecturale"* para definir estrategias de cómo generar permanencia en la Arquitectura a partir del movimiento temporal y espacial.
- El estudio arquitectónico de las pre-existencias incas del complejo de *Pumapungo* como vestigio de *Tomebamba*, como testimonio excepcional de la evolución cultural de la ciudad para el entendimiento de su valor.

² Un estudio en dos picos históricos de exploración espacial a través del tiempo. La perspectiva en el Renacimiento y la pintura en el Modernismo.

- El estudio de aproximaciones unívocas para la intervención correcta en lo construido.
- Dignificar los valores culturales que se han implantado en el sitio a lo largo de su historia, pertenecientes a la identidad cuencana.
- Definir el programa de “Museo de Sitio” y su especificidad en cuanto al patrimonio inventariado propio de Pumapungo.

Organización

El primer estudio se lo abarca desde una postura filosófica para conocer el origen del Tiempo que al mismo tiempo coincide con el Espacio; es decir, que ambos se producen en sí mismos, se complementan, no puede existir uno sin el otro y de igual manera, son considerados universalmente como las únicas condiciones en donde se genera la posibilidad de la Experiencia.

El segundo estudio se lo abarca desde una postura histórica, análoga a la experimentación de la investigación del arte para llegar al conocimiento espacial por medio de la pintura. Esta visión inclusiva en donde el Tiempo y el Espacio plasmados en la pintura llegan a consolidarse como una herencia del arte habitable, la Experiencia en la espacialidad a través del plano, en donde se genera una nueva dimensión conceptual.

El tercer estudio por otro lado, es abarcado desde la postura del proyecto como tal abarcando una aproximación fenomenológica en donde los conocimientos, tanto de la experiencia generada por el Tiempo y en el Espacio, son concebidos por la aprehensión espacial, la conciencia individual generada e influenciada por el movimiento en el mismo y su cromática; en el cual, todos los aspectos temporales con su significado y significante dentro de él concluyen en palpar la permanencia de lo Eterno que reside en la Experiencia

Emocional. Este desarrollo se tomaría marcha en la propuesta proyectual del edificio en donde tres capas temporales arquitectónicas, cada una con su propia visión y expresión de su contexto se articulan generando un paseo ordenado y leve sobre la historia del sitio con el único fin de conmemorar, honrar y comprender el pasado y la relevancia de su existencia.

DESARROLLO DEL TEMA

1. Sobre el Tiempo

“Vivimos en la eternidad pero morimos en el tiempo.”

CARL ANDRE

Desde el inicio de nuestra existencia nos hemos encontrado con la noción simultánea de *pensar* y *ser* gracias al hecho de existir; de allí surge la dicotomía universal en la cual nos cuestionamos en qué simultáneos existimos ontológicamente. Si bien existen conceptos que no entendemos plenamente como el de la *eternidad*, lo llegamos a percibir con el *tiempo* y su dualidad siempre presente en la conciencia de la existencia humana, lo *temporal* y lo *atemporal*.



Figura 2. Andrés Calero. Solsticio de Invierno. Colline Notre Dame du Haut, Ronchamp

Este capítulo, por ello, procura el entendimiento de los conceptos simultáneos que existentes, se manifiestan en la Arquitectura; en este caso, el Tiempo y el Espacio en una dialéctica fenomenológica que conduce a una consecuencia de permanencia. Identificando la relación conceptual en base a sus valores evidentes en el *movimiento* dentro del *Tiempo* y el *Espacio*, y por ende a la *Experiencia* mas no una general, sino una específica, la experiencia de la *emoción* a través de la espacialidad.

1.1 Orden y Origen

A partir de la cosmogonía³ presente en la cultura humana, la idea del tiempo se ha dado a conocer desde la percatación de los eventos astrales; la existencia del hombre desde sus orígenes siempre ha sido inherente a esta sintonía con la naturaleza, esta ha sido desarrollada como conciencia del aferramiento conceptual a las nociones temporales naturales (Indij, 2008, pág. 47), que al ser anteriores a nosotros, son guía y pauta hacia la adaptación de nuestros ritmos propios de existencia.

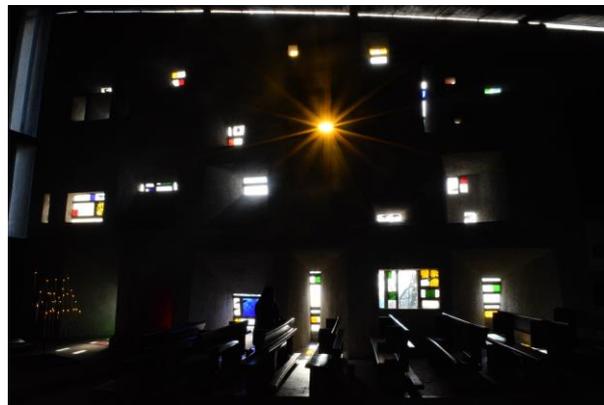


Figura 3. Andrés Calero. Muro de la Luz. Capilla Notre Dame du Haut.

Esta conciencia se traduce al orden, específicamente de los tiempos y su organización alrededor de un centro espacial o conceptual. Daniel Berthelot expresa que la evolución de este orden corresponde hoy en día a la semana y el domingo su centro, como referencia a lo inmóvil, al término de un ciclo hacia donde las direcciones dinámicas propias de los días restantes apuntan; dándole así un carácter sacro, concéntrico y cíclico desarrollado a lo largo de la historia (Indij, 2008, pág. 118). Sin embargo, esta concepción no estaría completa sin la presencia conceptual del espacio y el tiempo pertenecientes a la escala de universo, de allí surge la concepción de que *tiempo y espacio* son resultados de un mismo principio, son considerados en conjunto, pues *en el espacio se producen, a la vez que en el tiempo* desde la creación del todo (Cirlot, 1992, pág. 32).

³ Relato mítico relativo a los orígenes del mundo. Recuperado el 3/9/2017 de: <http://dle.rae.es/?id=B5JSCWU>

El *tiempo* nace con el universo, con la creación simultánea de su *espacio*; ambos fueron creados para existir en conjunto ya que si uno de ellos desapareciese, se anularía la existencia. Desde ese punto de partida, el aferramiento conceptual a las nociones temporales surge de los cuerpos celestes y su condición de contener en ellos magnitudes temporales; Platón nos enseña en el *Timeo*, la relación cíclica del tiempo y los astros, es traducida a los intervalos de los cuerpos celestes más cercanos a la existencia humana (Indij, 2008, pág. 42).

El intervalo⁴ del día es representado por la Tierra, el del mes por la Luna y el del año por el Sol; así sucesivamente existen yuxtaposiciones que guardan relación con el tiempo en sí y dentro de ellas con tiempos relativos hasta nuestro desconocimiento del cosmos. Existen algunos cuerpos que son contenedores de otros en términos del tiempo, estos son aquellos que dentro de esta sucesión y en parte de sí mismos, son inherentes a la luz. El Sol, en el caso de nuestra correspondencia humana, es el cuerpo dominante que ordena nuestro tiempo como centro por su relación inmediata con la luz, esta, entendida como magnitud temporal infinitamente divisible, actúa en la arquitectura como pauta principal del paso del tiempo.

1.2 Esencia y Movimiento

Se considera al paso del tiempo como lineal, unidireccional y omnipresente. La herencia del pensamiento griego que nos explica la idea de un presente que permanente, vasto, relativo al futuro y pasado, no se extingue gracias a la sucesión de un antes y un después; de esta manera se cataloga al tiempo desde el pensamiento de Homero como *propiedad abstracta del mundo en general según Fraser* (Indij, 2008, pág. 35).

⁴ Espacio o distancia que hay de un tiempo a otro o de un lugar a otro. Recuperado el 3/11/2017 de: <http://dle.rae.es/?id=LxNMdqS>

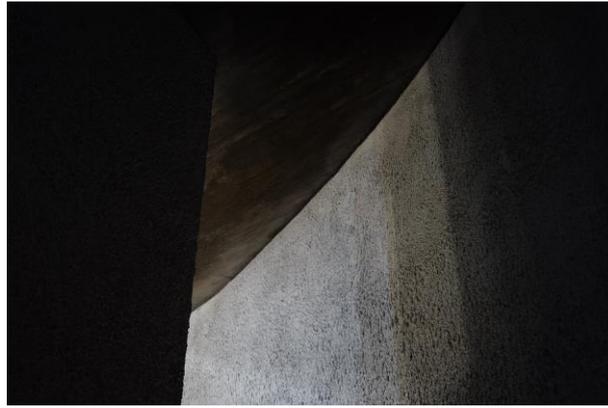


Figura 4. Andrés Calero. Salida de la Torre de Luz Nor-Oeste. Capilla Notre Dame du Haut.

El cambio de los elementos que se encuentran dentro del *Tiempo y Espacio* es tomado como la esencia de esta propiedad. Desde la identificación de la acción en ellos, llegamos a intuir el cambio que revelan las acciones del pasado⁵ con respecto a la materia; es decir, la acción es la causa y el cambio el efecto, Schopenhauer manifiesta que ambos son indispensables para complementar la realidad del *Tiempo y Espacio* (Indij, 2008, pág. 90). Así afirmamos que la acción generatriz del cambio en ambos conceptos es el *movimiento*.

El tiempo es continuo al ser continuo el movimiento, esto se debe a su influencia en la percepción del cambio, sin embargo, se trata de un cambio temporal en relación al *ahora*⁶. Desde esta postura, si no percibimos al ahora como tiempo dentro de lo anterior y lo posterior estamos negando su movimiento; por tanto, cuando no negamos su movimiento lo percibimos como sucesión de lo anterior y lo posterior, así entendiendo la base del comportamiento del paso del tiempo. La personificación del mismo es el río, el agua y el movimiento como esta sucesión de un antes y un después, y el presente simultáneo como sus piedras, las cuales son bañadas por el movimiento del agua a cada tiempo, diferente.

⁵ Entendido desde el pensamiento de San Agustín de Hipona (1983) en el que el futuro del presente es el pasado.

⁶ En este momento o en el tiempo actual. Recuperado el 3/11/2017 de: <http://dle.rae.es/?id=1IKnuuy>

“Sobre quienes se bañan en los mismos ríos afluyen aguas distintas y otras distintas. Aguas distintas fluyen sobre los que entran en los mismos ríos. Se esparce y... se junta... se reúne y se separa... se acerca y se va.”

HERÁCLITO, Fragmentos

Sin embargo, está presente la inquietud ¿Cuál es el paso del paso del tiempo? Esta sucesión de lo anterior y lo posterior, esta continuidad, este movimiento, pasa por la abstracción mínima que conocemos del tiempo, el instante⁷; así expresa San Agustín de Hipona al instante como propio del presente no consta de espacio alguno y en su mínimo distinguimos el pasado y futuro, pues, actúa como la única verdad del tiempo al residir la existencia como tal en él, continua y simultánea pues todas aquellas acciones que causaron cambio en el *espacio y tiempo*, estuvieron y estarán en el presente (Indij, 2008, pág. 86).

Debido a la existencia de un sin número de elementos en el *Espacio y Tiempo*, tomando en cuenta que cada uno de ellos presenta una imagen de su movimiento dentro del movimiento continuo del todo, el tiempo consta como número del movimiento; es decir, dentro del tiempo continuo del todo existen otros tiempos, como por ejemplo el tiempo que se tarda uno al leer este párrafo.

Hasta este punto de vista se creería que existen dos tipos de tiempo; sin embargo, allí reside su dualidad (hablando del tiempo en sí), el tiempo desde el punto de vista de Aristóteles es uno por ser número⁸ y a la vez simultáneo⁹ por su movimiento (Indij, 2008, pág. 44).

⁷ Porción brevísima de tiempo. Recuperado el 3/12/2017 de: <http://dle.rae.es/?id=LmlGBOx>

También comparado con el punto al ser la última abstracción, lo indivisible, producto de la abstracción pura de un elemento (Plotino, 1996).

⁸ Aristóteles expone el ejemplo de si hubiese perros por un lado y caballos del otro, y tanto unos como otros fueran siete, el número sería el mismo.

⁹ Debido a que es *uno* el tiempo, contiene todos los movimientos, y así sean diferentes son simultáneos; como el movimiento del sol al mismo tiempo que el recorrido de un pasillo.

1.3 Temporalidad y Atemporalidad

En relación a la dicotomía de estos conceptos, es fundamental entender que la *Temporalidad* corresponde al *Tiempo*, dentro de este a lo variable, lo creado y lo tangible; mientras que la *Atemporalidad* corresponde a la *Eternidad* y dentro de esta a lo invariable, a lo divino y lo intangible. Según Airbinder manifiesta que la *Temporalidad* como parte del tiempo, es el número de los cambios, de la cuantificación de los fenómenos causados por el movimiento; de alguna forma refleja la materia corruptible, que tarde o temprano se llega a extinguir (Indij, 2008, pág. 265).

De esta manera es evidente que lo *Atemporal* es contenedor de lo *Temporal*, ya que este se extiende hasta el infinito. Por ello, el tiempo entendido por Platón, específicamente el presente, es concebido como aquel que se dispersa y se prolonga a tal punto de nunca extinguirse por ser la verdad del tiempo como "*imagen de la eternidad*". La diferencia se encuentra en su movimiento ya que el *tiempo* corresponde a la sucesión de lo anterior y lo posterior, en cambio, la *eternidad* es totalidad simultánea, siempre estuvo presente (Idrovo, 2000, pág. 42).

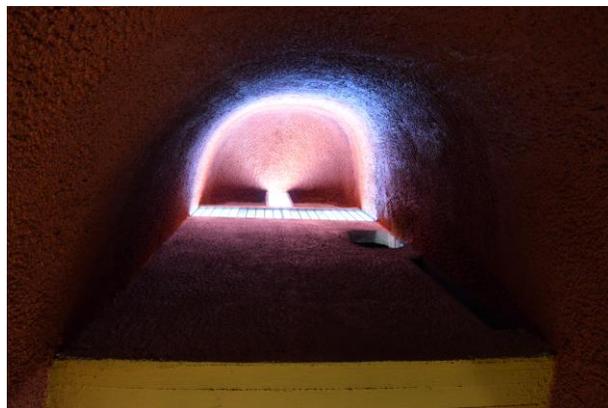


Figura 5. Andrés Calero. Solsticio de Invierno. Colline Notre Dame du Haut, Ronchamp.

Como ejemplo de lo *Atemporal* tenemos a las emociones pues exigen estar juntas y no dispersadas como lo es el tiempo, de esta manera se puede afirmar que ellas pertenecen a la *Eternidad*. Plotino nos expone el ejemplo de la felicidad, pues si esta perteneciese al *tiempo* dejaría de ser verdadera por ser permanente en el movimiento de nuestros tiempos, de allí sabemos que dentro de la existencia le pertenece a la *eternidad*, pues si bien no es permanente y continua, no consta de límite alguno cuando aparece, su registro es eterno en la existencia y esta falta de límites se traduce en *atemporalidad* (Indij, 2008, pág. 83).

Ahora bien, dentro de la ontología de ambos conceptos, existe el complemento con respecto a la identificación de la existencia que tiene como base firme *Pensar y Ser*; estos se desenvuelven con el movimiento en el *Espacio* y el *Tiempo* respectivamente, somos en el espacio como pensamos en el tiempo, así identificamos nuestra existencia.

Dentro de esta relación de *Pensar y Ser*, para Santo Tomás de Aquino el identificar la existencia depende del móvil en sí; aún más cuando nos volvemos sensibles sobre el tiempo pues percibimos la relación con nuestro movimiento; este movimiento se desarrolla en una alternancia espacial o temporal en las cuales percibimos parcialmente nuestra existencia (Indij, 2008, pág. 87). El movimiento del ser en la alternancia de un lugar a otro, tiene completa relación con el espacio mas no con el tiempo, pues el pensamiento se encuentra estático sin percibir la duración del movimiento; por otro lado, el movimiento del pensamiento en la alternancia de un instante a otro, tiene completa relación con el tiempo mas no con el espacio pues el ser se encuentra estático, inmóvil sin ningún cambio espacial. Sin embargo, cuando el movimiento es simultáneo para ambas alternancias del móvil, tanto espacial como temporal, esta identificación de la existencia deja de ser parcial y se torna verdadera en el instante de la misma.

1.4 Permanencia y Sensibilidad

A partir de los cambios que genera el movimiento dentro del *Tiempo* y el *Espacio* hemos entendido que se puede llegar a identificar nuestra existencia; de alguna forma la lucha de cualidades contrarias puestas en equilibrio generan permanencia según la teoría de Nietzsche, mas no de ellas en sí mismas, sino de su conflicto ya que de igual manera que el presente como “imagen de la eternidad” no se extingue, es decir, esta polaridad se extiende por su permanencia (Indij, 2008, pág. 66).

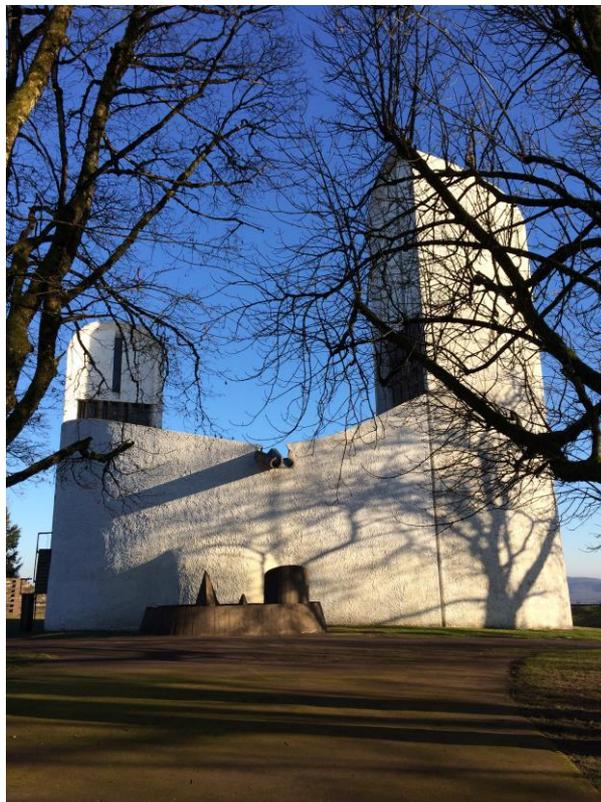


Figura 6. Andrés Calero. Alzado Este. Capilla Notre Dame du Haut

En el caso de las emociones que son numeradas con la eternidad, desde que se genera su existencia en el Espacio y el Tiempo, condiciones en las que su existencia perdura para la eternidad, llegamos a comprender la simultaneidad de su aparición en el presente y la medida más abstracta del mismo, el instante; de esta manera atamos análogamente que estas ocurren en un “ahora”, un instante en donde se conforma ese conflicto equilibrado de

contrarios. El permanente equilibrio de este conflicto permite que el móvil con su movimiento llegue a la experiencia de palpar la eternidad (si la experiencia es emocional claro está), esto se debe a que la ontología del móvil en esencia sigue siendo el mismo durante y después de las alternancias espaciales y temporales. Su cambio se produce a partir de los fenómenos que van sucediendo en el tiempo y el espacio, estos cambios espaciales y temporales son los que, a partir de la experiencia del movimiento de estos fenómenos, le permiten identificar su existencia por medio de las emociones.

La correspondencia del móvil en palpar la eternidad con la percatación de su existencia gracias a las emociones generadas por el movimiento espacial y temporal, se basa en la sensibilidad del mismo. Para Hume los fenómenos del cambio son percibidos por medio de impresiones, reflexiones y sensaciones que anteriormente mencionados como causantes de un efecto, disponen el entendimiento del espacio con la presencia de objetos visibles y tangibles; de este principio de sucesión percibimos el tiempo y su duración, en ella aprehendemos una imagen total y simultánea de todos los cambios individuales que se presentan en el espacio como imágenes individuales (Indij, 2008, pág. 95).

La imagen total anterior se traduce a una impresión colectiva del espacio y del tiempo transcurrido. Esta surge de la manera en la que los objetos se presentan dentro del movimiento casi en un sentido de descubrimiento de cómo se los percibe. Ahora bien, es muy importante entender que los objetos visibles y tangibles cotidianamente en conjunto con la manera en que se van presentando en el espacio generan la percepción del tiempo, nada fuera de lo ordinario de nuestra vivencia espacial, monótona sin ningún tipo de asombro.

Sin embargo, la clave reside entonces en entender la manera en que la sucesión debería presentar los objetos visibles y tangibles en el espacio pues ya de manera natural

produce la percepción del paso del tiempo; la cuestión está en que aquella sucesión llegue a producir emociones hasta el punto de provocar la contemplación. Hume expone que las partes de esta secuencia deben presentarse originalmente de tal manera en que se diferencien a las piezas dentro del espacio como no monótonas, presentándose de la mano con la ficción que evoque la contemplación de ellas; a esta idea se agregan todos estos fenómenos espaciales y temporales desde la percatación de la existencia del móvil que pasa por la emoción hasta palpar el imaginario de la eternidad (Indij, 2008, pág. 95).

1.5 Resumen

“...es él, este inmortal instinto de lo bello, quien nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como un atisbo, como una correspondencia del cielo. La sed insaciable de todo lo que está más allá, y que revela la vida, es la prueba más viviente de nuestra inmortalidad. Es a la vez por la poesía y a través de la poesía, por y a través de la música, como el alma entrevé los esplendores situados más allá de la tumba; y cuando un poema exquisito hace asomar las lágrimas a los ojos, esas lágrimas no son la prueba de un exceso de gozo, sino más bien son el testimonio de una melancolía irritada, de una exigencia de los nervios, de una naturaleza exiliada en lo imperfecto y que quisiera entrar en posesión inmediata, ya sobre esta misma tierra, de un paraíso revelado”.

CHARLES BAUDELAIRE, *El arte romántico*.

Este capítulo pretende exponer la realidad empírica que filosóficamente tienen los conceptos congénitos Tiempo y Espacio; así de esta manera, poder traducirla hacia una teoría arquitectónica que explore la emoción espacial. La investigación del tiempo estudiada conceptualmente es el punto de partida de la intuición que atada fuertemente a la sensibilidad llega a desencadenar un proceso de conciencia con respecto al movimiento tanto del Tiempo como del Espacio y por consiguiente, a una permanencia conceptual del asombro espacial generado por el cambio; por tanto, la intención es exponer los valores del tiempo que logran palpar permanencia desde una diferenciación de lo que corresponde en nuestra existencia a lo temporal y a lo atemporal.

Se entiende como base a la sintonía de la naturaleza y el ser humano para la adaptación temporal, en como los cuerpos celestes desde los inicios de la existencia humana son los ordenadores de nuestro tiempo; en nuestro caso el astro rey congénito a la luz que no solo ordena a la arquitectura sino al paso del tiempo. Por otro lado, la esencia del tiempo como el cambio a través del movimiento y a la vez su verdad que radica en el presente y su abstracción, el instante.

Así mismo, como la experiencia generada por los cambios es producto de la sensibilidad y percepción que de acuerdo a las circunstancias, nos permiten confirmar nuestra existencia gracias a las emociones que son símbolo de la búsqueda de la eternidad del ser y la belleza de la existencia en el tiempo.



Figura 7. Andrés Calero .Vista en Escorso. Capilla Notre Dame du Haut.

Por último, se procura la manera en la que los cambios ya hablados deben presentarse en las oportunidades de experiencia espacial para de alguna forma trasciendan en lo que respecta a la contemplación pues como efecto del Tiempo y del Espacio, que la experiencia se registre en la verdad del tiempo como hecho de la eternidad, ya que nosotros somos temporales y anhelamos la eternidad. Un poco se busca a la respuesta de ¿cómo hacer tiempo en arquitectura?.

2. El Tiempo en la Modernidad: De la Pintura a la Arquitectura

En la historia encontramos la esencia, de nuestra conexión con ella llegamos a la seguridad y la fuerza de comunicar los valores de la tradición; de lo que permanece. Esa conexión con el pasado es el requisito para que aparezca una tradición nueva y segura de sí misma. (Giedion, 2009, p. 66).

2.1 La Perspectiva: Renacimiento

En la tradición del Renacimiento hablamos de la perspectiva y la composición en las pinturas con trazados reguladores. La perspectiva nace como el canon indiscutible al que cualquier representación artística debía ajustarse, a partir de ella, esta nueva concepción espacial logra plasmarse hacia la expresión artística de la pintura italiana del Siglo XV.

En ella “los objetos se presentan sobre una superficie plana en conformidad con el modo en que se ven, sin referencia a sus formas o relaciones absolutas” (Giedion, 2009, p. 68); en ella todos los elementos están relacionados con un punto de vista singular e individual¹⁰ y se encuentran en esta relación toda la expresión de aquella época como una respuesta a una nueva concepción del espacio. La pintura que se encontraba a la cabeza de esta expresión con Masaccio, Donatello y Brunelleschi, eran el ejemplo de como la nueva concepción espacial en la pintura se anticipa a la arquitectura¹¹.

Un exponente muy clave de esta aproximación espacial renacentista es “La Trinidad” de Masaccio¹², que expresa la grandeza de la bóveda de cañón por medio de un punto de fuga muy bajo; esta es la primera expresión satisfactoria de esa sensibilidad renacentista en relación a la arquitectura formando un entorno arquitectónico controlado (Giedion, 2009, p.

¹⁰ Todos los puntos claves espaciales del museo, que como una pintura, relacionados y compuestos, deben conformar una imagen de asombro en aquellos eventos desarrollados por el recorrido del móvil en el espacio; una armonía sensible de relaciones espaciales que sean como las llama Paolo Ucello “dulces perspectivas”.

¹¹ De igual manera ocurre en el movimiento moderno. De allí la investigación del tiempo y el espacio, aplicada al proceso de diseño en donde mis pinturas se anticipan a la obra arquitectónica y su espacialidad como una expresión sensible de Cuenca.

¹² Tommaso de ser Giovanni di Mone Cassai (San Giovanni in Altura, invierno de 1401 – Roma, otoño de 1428) fue un pintor renacentista considerado como el primero que aplico la perspectiva en la pintura.

69). El asombro de la bóveda por la forma, la materialidad y sobre todo esa fantasía sensible acompañada de las expresiones naturalistas de los fundadores de la iglesia se presenta en su espacialidad.¹³

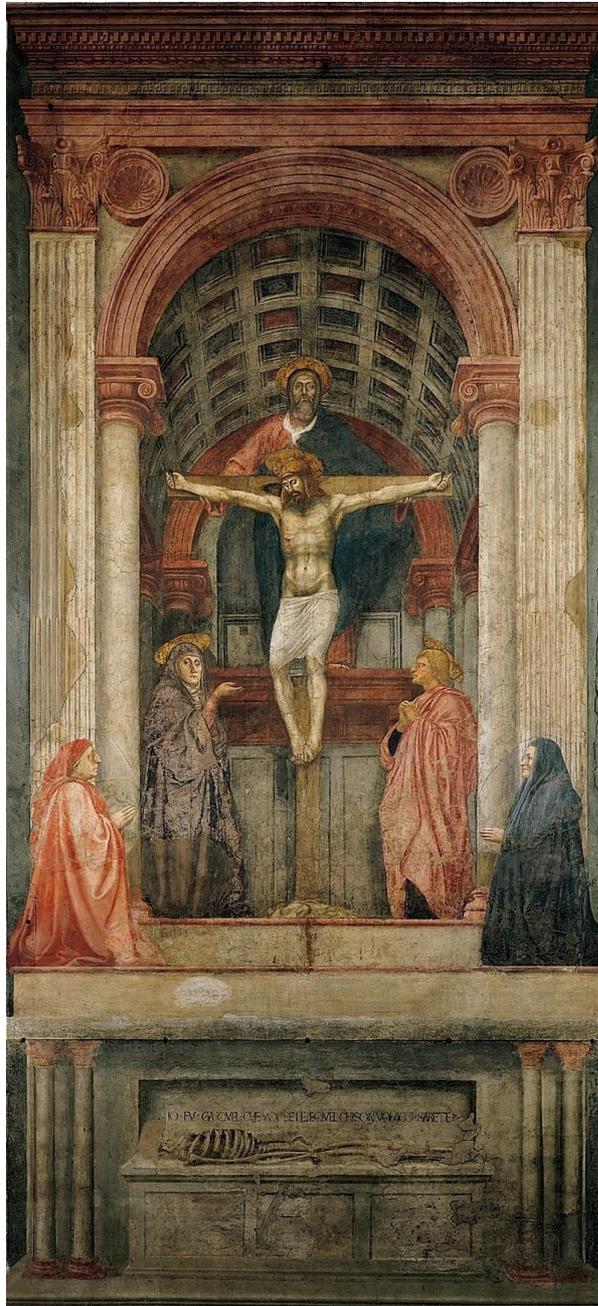


Figura 8. Masaccio, *Trinità*. 1425-27. Fresco de la *Basilica di Santa Maria Novella*, Firenze. 667 x 317cm.

¹³ En mis pinturas deben de igual forma, presentarse estos elementos como un portal del imaginario entre la imagen y el espacio reflejado en un entorno controlado del tiempo. Forma, materialidad y fantasía, son los requisitos para que un objeto tenga un efecto de Asombro (Rossi, 1984, p. 38).

Sin embargo, la bóveda en esta pintura no se encuentra secundaria a los elementos naturalistas, dentro de la composición domina toda la pintura, la conforma y la controla. La bóveda puede ser ese único objeto en la pintura que permanente y espacial en la memoria individual que refleja la experiencia de la ciudad, sus iglesias, en esa analogía de un interior el lugar y el tiempo se disuelven en el asombro del significante por su carga simultánea de significados.¹⁴



Figura 9. Análisis de Composición, Perspectiva y Pirámide/Friso

Dentro de la línea evolutiva en cuanto a la concepción espacial existen ejemplares que conducen a grandes materializaciones de la arquitectura, en donde la línea temporal de la historia conecta tanto esta obra pictórica como *San Pedro* en Roma y su enorme nave barroca, exponentes opuestos en cuanto a la técnica pero que comparten la esencia espacial permanente. El ejemplo directo de materialización que sirve de puente entre la pintura y la arquitectura, la *Iglesia de Sant` Andrea* de *Leon Battista Alberti*, en donde la bóveda del fresco de *Masaccio* se constituye en el ingreso e interior de la iglesia, casetonada, moviendo nuestro pensamiento a través del tiempo.

¹⁴ Tomado de que “el objeto con el tiempo siempre será distinto.” (Rossi, 1984, p. 94), es decir, si hablamos de un objeto permanente en donde sus acciones modifican el contexto interior por causa de los tiempos y números que ocurren en él. La bóveda de esa manera también ocupa esa relación con Cuenca desde las experiencias de recorridos exteriores porticados con arcos y bóvedas en la Catedral, el Puente Roto, dos monumentos de la identidad en Cuenca.



Figura 10 y 11. Leon Battista Alberti, *Sant` Andrea*, Mantua 1472-1514.

Esta bóveda es el ejemplo de la tradición de voltear a ver la historia en la cual se develan las conexiones a través del tiempo con una espacialidad que en sí, lleva la concepción espacial mediante la perspectiva en la pintura de Masaccio y casi medio siglo más tarde llega a materializarse arquitectónicamente como ideal del espacio por su grandeza. Una grandeza conformada por esa razón de confluir en un espacio central¹⁵ en donde la impresión se da por su escala y dimensión. En ambos ejemplos se comparte un único objeto que asombra y ya constituye una permanencia arraigada a ejemplares similares desde la arquitectura bizantina hasta la renacentista en Florencia.



Figura 12 y 13. Filippo Brunelleschi, *Capella dei Pazzi*, Florencia. 1451

La *Capella dei Pazzi*, representa de igual forma la expresión renacentista de las iglesias de tipo centralizado; sin embargo, comparada con la bóveda de Masaccio, esta al ser más temprana que *Sant` Andrea* de Battista Alberti, representa esa dificultad que tiene el espíritu humano al meterse de lleno en una nueva concepción espacial, pero existe otra connotación muy importante; la representación del muro como **plano**. El trabajo de una pantalla que por sus divisiones no tienen que sostener elemento alguno y ocultan el final de la bóveda del pórtico; este ejemplar del muro tomado como superficie más tarde será el generador de innovaciones arquitectónicas muy importantes aún no exploradas en el renacimiento sino solo latentes en el último trabajo de Brunelleschi.

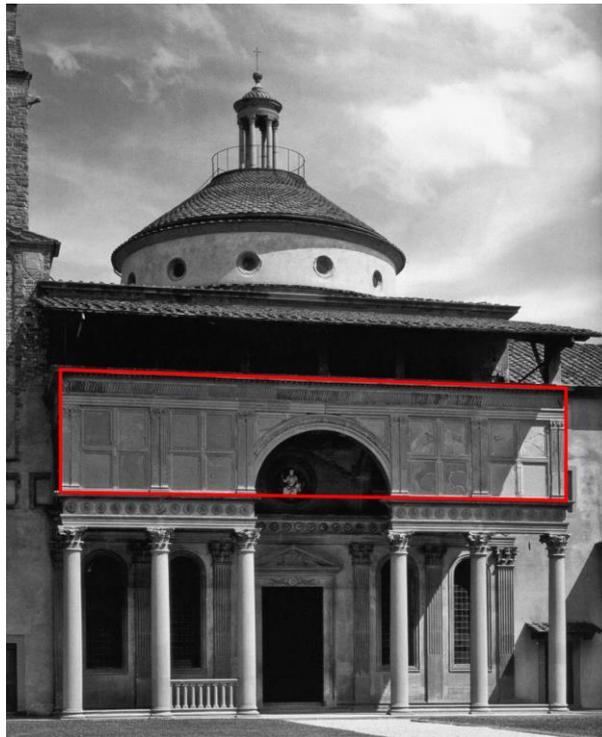


Figura 14. El **Plano** en la *Capella dei Pazzi*. Florencia. 1451

2.2 El Plano

Los sentimientos y emociones son influencias que desempeñan un efecto inmenso en las acciones humanas, a partir de ellas en el tiempo y en el espacio podemos palpar la eternidad. La exclusión del arte en la creación de la realidad cotidiana es el origen de las desgracias del Siglo XIX al suprimir la importancia de lo emocional sobre lo funcional haciendo que la vida pierda unidad y equilibrio por la falta de sensibilidad; esto se debe a que las emociones participan en todos nuestro asuntos humanos, nuestra vida emocional debería estar marcada por una unidad de sentimientos reflejando una cultura integrada como la del renacimiento. Debemos tramar una vida emocional.

La cuestión de una sensibilidad común donde la industria es enemiga del arte es fundamental pues necesitamos artistas. La satisfacción de las artes llega por la sensibilidad en donde los sentimientos adquieren forma en nuestro interior para exteriorizarse y descifrarse; sin embargo, no es tarea fácil materializar los sentimientos, en este caso el sistema de expresión con respecto al proyecto es la pintura. La expresión de la cotidianeidad es muy importante, en movimientos como el Cubismo y Purismo se refleja la armonía entre el entorno diario y el imaginario a partir de objetos que producen una reacción poética, objetos diarios que tienen acceso a la sensibilidad por su significación como poesía de lo cotidiano; a esto lo llama Le Corbusier "*Objets á réaction poétique*" (Giedion, 2009, p. 429).



Figura 15. Le Corbusier, Nature morte à la pile d'assiettes et au livre, 1920, Paris.

La significación emocional que puedan tener los objetos en el mundo, existe tan solo por el trabajo de artistas, la sensibilidad y las nuevas formas de apertura para captarla es la misión de ellos para percibir las maravillas que existen¹⁶, por ello la naturaleza es el refugio para cultivar la sensibilidad; en el caso de las ruinas¹⁷, nos lleva su naturaleza a una sensibilidad arquitectónica del lugar. Nuestro entorno diario debe estar al son de la sensibilidad para que exista desarrollo y sea refugio de nuevas percepciones pues estas traen consigo nuevos conocimientos y nuevas relaciones entre el hombre y su mundo, relaciones que giran en torno a las emociones; por ello, hay que encontrar esos símbolos a los que las emociones les pertenece pues como los artistas, nos muestran algo que no nos habíamos dado cuenta por nosotros mismos: el estado de nuestras almas (Giedion, 2009, p. 430).

¹⁶ “Estamos pereciendo por falta de asombro, no por falta de maravillas”. G.K. Chesterton.

¹⁷ Eduardo Souto de Moura habla que las ruinas dejan de ser construcción y pasan a ser naturaleza.

La incomprensión de los artistas hacia 1791 en la Proclamación de la libertad del trabajo en Francia fue la que disolvió los gremios aislando a los artistas, ellos debían buscar supervivencia al competir en un sistema creciente industrial hasta puntos críticos en donde el arte fue llevado al comercio del lujo (Giedion, 2009, p. 430). Esta batalla de artistas y arquitectos que enfrentaban este trampantojo tiene como efecto el retomar los medios puros de expresión; en este caso, **el plano** se torna la herramienta innovadora que compite con los oficios industriales y expresa la conciencia de los sentimientos ocultos tras ella; esta conciencia captaba el espíritu que animaba estos sentimientos en la pintura y arquitectura, **el espacio**.

De allí los adelantos expresivos del purismo y cubismo, que buscaban con **el plano** la expresión de la belleza cotidiana delimitando una nueva espacialidad que la gente corriente no podía leer sino eran partícipes de esta nueva concepción espacial que por medio de la pintura se anticipa a la arquitectura.

2.3 El Cubismo: Disolución de la perspectiva

Los medios de expresión de esta nueva concepción espacial llegaron a tener un resultado visible debido al esfuerzo y modo de representación de las relaciones espaciales que en la pintura se concibe como una nueva expresión del espacio, la visión del mismo gira en torno a encontrar una representación simultánea de sus representaciones.

El desarrollo de esta expresión se da gracias al equilibrio de la cultura pictórica del siglo pasado al Cubismo, ejemplares como Picasso y Le Corbusier en el Purismo, llegaron a un desarrollo creativo gracias a la armonía entre su interior y la vitalidad de su entorno. En el caso del renacimiento la perspectiva era la manera de observar el espacio que ya se encontraba arraigado en la mente humana por casi cuatro siglos, hoy en día aún sigue arraigada por ser tan fidedigna en cuanto a su representación del espacio; sin embargo, un hecho consecutivo como la perspectiva con el pasar del tiempo llega a disolverse por un abuso, en este caso de resistencia al cambio, llegando a una época que concibe una representación espacial distinta a la renacentista, como nos expresa Giedion “hacia el Siglo XIX se creó un tipo de percepción diferente al espacio tridimensional de Euclides que emplea más de tres dimensiones” (Giedion, 2009, p. 433).

La esencia del espacio tal como se concibe hoy en día reside en la multiplicidad de relaciones en su interior, la simultaneidad de números que ocurre dentro del espacio y por ende en el tiempo es la esencia de la espacialidad simultánea; de allí, que la perspectiva nos expresa una relación puntual en cuanto a los elementos del espacio, mas no la esencia del mismo. El fin de esta nueva concepción espacial fue captar la verdadera naturaleza del espacio mediante una recopilación de imágenes que el observador toma por sí mismo al proyectarse a través del espacio, llegando mediante el recorrido a una imagen general pero esencial.



Figura 16. Picasso, Naturaleza muerta con silla de rejilla, 1912, Paris.

El Cubismo llega a una ampliación consciente en cuanto a las maneras de percibir el espacio, reproducía una constitución de objetos desde varios puntos de vista (no solo de un punto individual¹⁸), aplicando la escala de la sensibilidad y de la percepción para llegar a la esencia del objeto expresada con **el plano**; por ello, el Cubismo rompe con la perspectiva renacentista al visualizar objetos de manera relativa, desde varios puntos de vista de los cuales ninguno tiene autoridad exclusiva expresando el espacio simultáneamente (Giedion, 2009, p. 434). Esta representación introduce no solo el principio de la vida moderna, la simultaneidad, sino también añade una cuarta dimensión a la pintura, el tiempo. La simultaneidad de relaciones dentro del espacio hacen presenten y perceptible al tiempo¹⁹ como una contradicción equilibrada²⁰. En 1911 el poeta Guillaume Apollinaire²¹ fue el primero en reconocer y expresar el cambio de esta cuarta dimensión.

¹⁸ Entendiendo el punto individual como el punto de fuga, principio fundamental de la perspectiva.

¹⁹ Como la imagen de la eternidad de Platón, la totalidad simultánea de percepción en un mismo instante (véase 1.3 Temporalidad y Atemporalidad).

²⁰ Nietzsche nos expresa que las contradicciones equilibradas son el fundamento para generar permanencia. (Véase Permanencia y Sensibilidad)

²¹ En su ensayo *Les Peintres Cubistes*, toma de manera poética meditaciones estéticas sobre este movimiento, llamándolo como el arte de la concepción que tiende a elevarse a la creación.

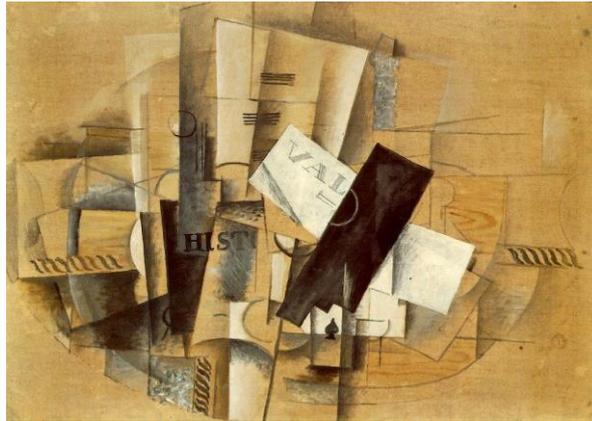


Figura 17. Braque, Gueridon, 1913, Paris.

Lo significativo de este movimiento es la forma en que se consigue esta nueva representación espacial, la disección del objeto intenta captar la composición interna para ampliar la escala de la visión óptica (Giedion, 2009, p. 434), una visión simultánea que de alguna manera represente esencialmente al objeto. Los medios para lograr esta representación se basaban en la ruptura de la superficie relacionando la forma y desintegrándola no del todo para que permanezca su composición inicial, una transformación formal del objeto donde el color y la composición son expresados de manera más pura²².

La disolución de la perspectiva radica en la utilización del **plano**, que por carecer de naturalismo pero cargado de contenido emocional descubre en su faceta sensible la esencia del objeto por medios que contrastan el fundamento de la perspectiva. Los planos interpenetran, flotan y a menudo carecen de fijación o posición realista; por ello, pasan a primer término a representar fragmentos de objetos identificables, casualmente cotidianos en donde simultáneamente se ve el interior y el exterior (Giedion, 2009, p. 436).

²² También los medios ocupaban superposiciones de superficies que a partir de líneas y ángulos se desarrollaban hechos consecutivos de la representación del espacio - tiempo con el **plano**.

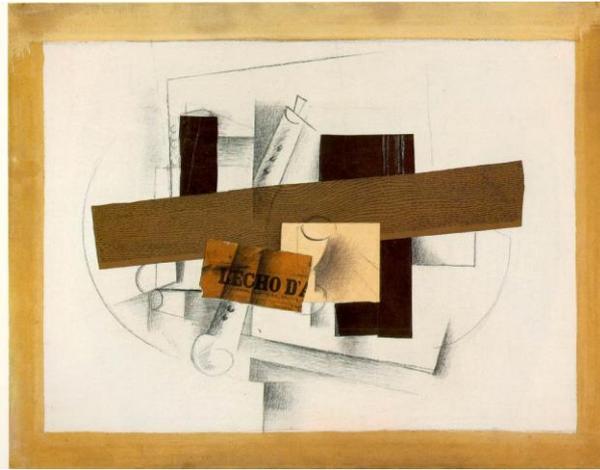


Figura 18. Braque, Tenora, 1913, Paris.

La exploración plástica de esta época no solo se basa en el plano y las líneas al representar fragmentos de objetos cotidianos identificables; sino también, se representan formas irracionales equivalentes a respuestas psíquicas, propios de una reacción poética fortalecida también por su sentido táctil en cuanto a la materialidad de las obras pictóricas en donde texturas simbólicas a manera de collage aumentaba la percepción sensible. De igual manera el color demostraba su fuerza pura traducida en trazados espaciales que como respuesta a las formas psíquicas expresaban “la independencia de cualquier objeto, reafirmando el derecho a existir por sí mismo” (Giedion, 2009, p. 436).

El Cubismo planteó un desarrollo plástico orientado a la espacialidad, aunque sus símbolos no eran racionales para utilizarlos directamente en la arquitectura, proporcionaban una orientación y una fuerza hacia el imaginario del espacio; su objetivo siempre fue una nueva representación del espacio en donde su intento de racionalización avanzaba y al mismo tiempo se anticipaba a la arquitectura que más tarde ratificaba la materialización del espacio con el plano y el color.

2.4 El Futurismo: movimiento en el tiempo

El tiempo desde la postura artística vinculada a las emociones, la sensibilidad y la espacialidad, tomados como números reflejan la totalidad simultánea.

“En lo sucesivo, el espacio por sí mismo y el tiempo por sí mismo están condenados a disolverse en meras sombras, y solo una especie de unión de ambas cosas conservara una realidad independiente.” Hermann Minkowski

El Futurismo tanto como el Cubismo al aumentar esta visión en óptica unifica el espacio y el tiempo en la pintura, de allí que se anticipe tanto a la arquitectura; ambos movimientos se originan de las inquietudes del espacio y del tiempo que residían en la percepción renacentista de la perspectiva. La perspectiva es el origen del estudio espacial y así mismo del tiempo con el movimiento que se produce en los espacios vistos de manera simultánea.

En si el Futurismo es una reacción a la quietud italiana, en donde el escapar de las exigencias del presente con el movimiento descubría nuevas sensibilidades como lo manifiesta Tomasso Marinetti en su Segundo Manifiesto Técnico de la Pintura Futurista de 1912 *“...las cosas en movimiento se multiplican y se deforman, sucediéndose como las vibraciones”*; los objetos que le pertenecen al tiempo, variables, contingentes en cuanto al móvil, que al pasar por un recorrido sintiendo que se encuentran en movimiento, están abiertos al cambio de saber tanto de su esencia como del espacio²³. De forma similar como el Cubismo, este movimiento en la pintura, escultura y arquitectura buscan interpretar la simultaneidad, en este caso, el cambio de los objetos.

²³ Nótese el principio moderno de la simultaneidad.



Figura 19. Boccioni, Dynamic composition, 1913.

Mostrar el movimiento como tal, era el tema de obra de todo futurista; como expresa Umberto Boccioni “debemos partir, del núcleo central del objeto que se quiere crear, para descubrir las nuevas leyes; es decir, las nuevas formas que lo vinculan de modo invisible con el infinito plástico aparente y con el infinito plástico interior”. La búsqueda de una nueva plasticidad como esta, concibe a los objetos en estado de movimiento con planos espaciales que se intercalan creando la simultaneidad de la penetración de espacios interiores y exteriores mediante sus superficies y sus texturas.



Figura 20. Boccioni, Desarrollo de una botella en el espacio, 1911-1912.



Figura 21. Le Corbusier, Nature morte au violon rouge, 1920.

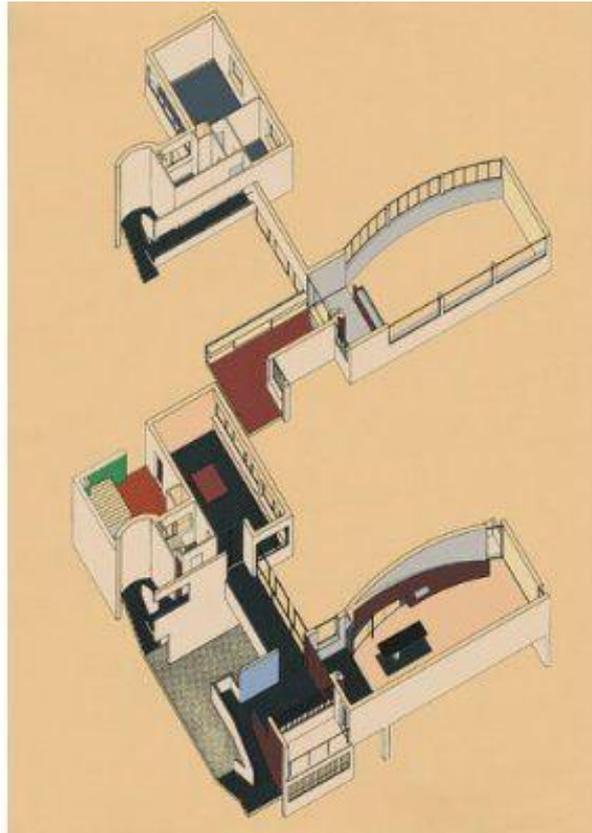


Figura 22. Le Corbusier, Maison La Roche, 1923.

Otros ejemplares de la misma época que compartían el mismo espíritu llegaron a sus propias formas de expresión como el Purismo, Neoplasticismo y Constructivismo; cabe recalcar que muchos de ellos llegaron a efectivamente anticiparse a la arquitectura debido a su aproximaciones sintéticas de analizar el plano y por ende sus yuxtaposiciones; movimientos como el Neoplasticismo concentraba sus ideales en la línea como la generadora del plano y los colores primarios obviando su integridad en cuanto a trazos espaciales que en el caso del Purismo evocan soluciones espaciales que llegan traducidas por esas formas psíquicas.

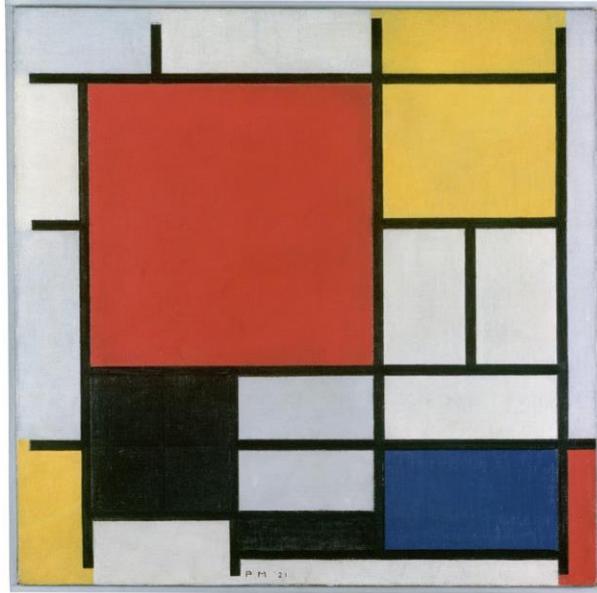


Figura 23. Mondrian, Composition with large red plane, 1921.

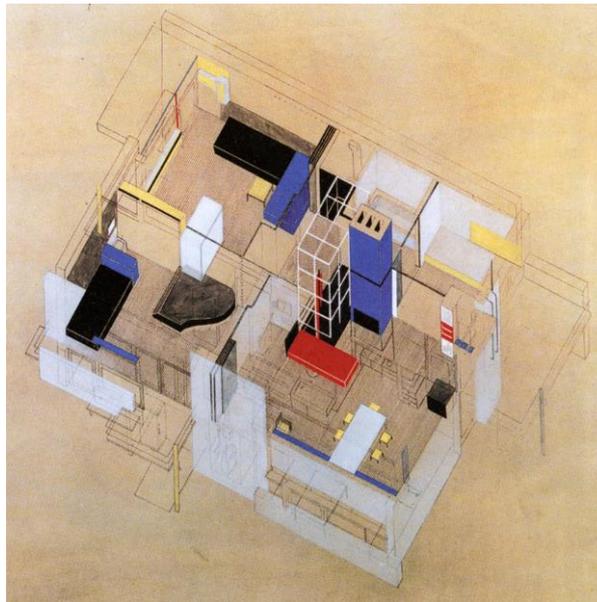


Figura 24. Rietvelt, Schroder house axonometric, 1924.

3. Pumapungo

Para bordar el sitio de intervención se debe entender a su ciudad, la ciudad solo puede ser comprendida como un objeto en constante cambio, en este concepto radica su permanencia. La ciudad como objeto es de naturaleza imperfecta ocupada por generaciones de sociedades y civilizaciones distintas; por ello, nunca podremos controlar integralmente su evolución pues al mismo tiempo se reconoce la capacidad con la que la ciudad se innova y adapta hasta sufrir pérdidas pero que al mismo tiempo se resiste al cambio (Coelho, 2014, p. 11).

La creación de la ciudad nos lleva al presente, así podemos comprender la configuración urbana sobre la forma de la ciudad existente; sin embargo, es fundamental comprender la dinámica de los núcleos urbanos de la ciudad para sintetizar los procesos evolutivos de su creación, como nos expresa Coelho "*la ciudad es espacio modificado por el tiempo*" (Coelho, 2014, p. 11), es decir un espacio dinámico contingente que por diferentes fenómenos lleva a su metamorfosis.

Es preciso reconocer este espacio en un tiempo determinado que permite su lectura a partir de su dimensión física. En el tiempo de Tomebamba podemos leer el origen de la actual ciudad de Cuenca, en él identificamos los elementos que han perdurado para su actual conformación; de esa forma el estudio de Pumapungo se convierte en el fundamento de un proyecto que a partir de las ruinas incaicas y el estudio de la conformación de la ciudad se unen para desvelar el origen cultural que desde tiempos incaicos ha existido²⁴.

Así la ciudad construida en la dimensión del tiempo se entiende en su evolución las capas y secuencias que reflejan ideas y materializaciones intencionales como de acontecimientos involuntarios sumados a las preexistencias históricas y geográficas. La

²⁴ Un caso similar al *Castrum Lunatum* en Solothurn de la que habla Rossi en su Autobiografía Científica, un proyecto en donde la pasión por la arqueología y la conformación de la ciudad se unen en una propuesta proyectual.

intención se orienta a responder cuestiones de espacio y tiempo en Pumapungo; esto se debe a que la forma urbana de Cuenca no contiene solo información del pasado, sino en sí misma, en su presente se encuentra la información que permanecerá en el futuro. En los tiempos de Tomebamba, el desarrollo morfológico de la ciudad incaica contenía así mismo el pasado Cañarí y geográfico de Guapondelig, más la información que iba a permanecer hasta la fundación de Cuenca.

Estos elementos con respecto a la formación de Cuenca en los tiempos de Tomebamba son los que se desea sintetizar para comprender el desarrollo actual de la ciudad, pues su forma física de hoy en día, constituye en sus ruinas la forma construida de hace 400 años; de igual manera contendrá la reinterpretación de la forma que se construirá en el futuro. Con respecto a Pumapungo, conociendo que es el núcleo político, religioso y cultural antes de la colonia, se debe verificar su evolución no solo como sitio, sino como el punto central donde elementos urbanos como caminos, plazas, confluían en él, moldeando cada vez más a la ciudad gracias al movimiento sucesivo de acontecimientos. En estos movimientos se encuentra la naturaleza del tejido urbano y su constitución, pues existieron en él, construcciones que no llegaron a una permanencia y que también llegaron a ser sustituidos; sin embargo, Pumapungo ha llegado a trascender por su permanencia.

3.1 Tomebamba

El registro de la ciudad y el nombre de Tomebamba aparece en el Siglo XVI entre las capitulaciones que el Rey Carlos V firmo con Pizarro en 1539 en Toledo como los gobernantes de “Tumipampa”. A partir de esta fecha se producen los cambios fonéticos en relación a la geografía del actual Cuenca que sostiene que el nombre viene de “Tumi” = cuchillo y “Bamba” = planicie (Idrovo, 2000, pág. 81).



Figura 25. Willen Jansz Blaeuw, Localización de Tomebamba, 1635.

La ubicación de Tomebamba se debe al desdoblamiento del Cusco en el Antisuyo, parte del planteamiento de la invasión incaica era la de formar centros administrativos que controlen diferentes regiones; sin embargo, en la llanura de Guapondelig, existía ya la imagen de una geografía sagrada análoga a la capital por el cual también se transmitieron sus símbolos religiosos a este segundo centro de poder incaico (Idrovo, 2000, pág. 83). De esta manera se buscó la construcción de una ciudad que fuera fiel al trazado urbano del Cusco, existieron las adaptaciones de los barrios que incluso llevaban el mismo nombre que de la capital, el “Hanan” y el “Hurin” que dividían las regiones de Tomebamba y el Cusco. En el caso de Tomebamba convivían los linajes de un poder emergente como lo fue toda la

Algo que vale la pena mencionar, es que iniciada la construcción de la ciudad debido a la guerra que enfrentó el Tawantisuyo entre Atahualpa y Huascar, el desarrollo no pudo completarse plenamente pues la destrucción de la ciudad más la futura ocupación española con la fundación de la ciudad de Cuenca, fueron las causas por la que se perdieron vestigios que imposibilitaron la anastilosis del trazado urbano del Tomebamba.

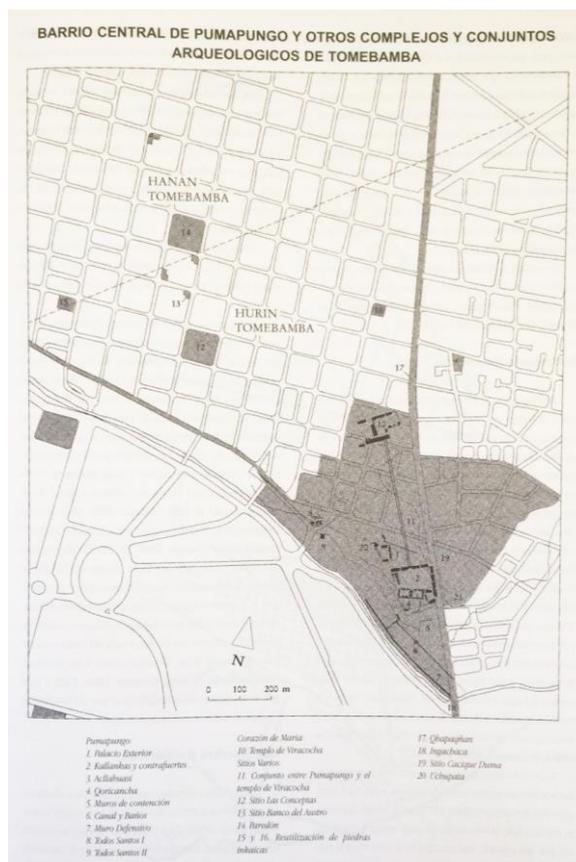


Figura 27. Jaime Idrovo, Complejos arqueológicos de Tomebamba, 2000.

En el barrio de Pumapungo se ubican todos los complejos arquitectónicos descritos por Max Uhle conocido actualmente como el palacio de Huayna Capac y más al oeste el complejo de “Todos Santos”, siendo este fuera del complejo de intramuros del palacio y al norte del mismo el templo de Viracocha. Con respecto al palacio su ubicación se encuentra en la colina de Pumapungo un accidente geográfico natural llamado actualmente como El Barranco, que dividía la ciudad en un sector alto y un sector bajo; así mismo, se encuentra

paralelo a otro límite natural que es el río Tomebamba. En términos programáticos el palacio de Huayna Capac contaba con un palacio exterior que era de carácter de gobierno local, una calzada ancha de carácter público y urbano que unía Pumapungo con el templo de Viracocha; en lo más privado del palacio organizado alrededor de la “Kancha” un patio central para formaciones militares, se encuentran las “Kallankas” de carácter de nobleza militar, el “Acllahuasi” de carácter de convivencia femenina y actividades relacionadas con la textilería y la cerámica y por último, el “Qorikancha” hacia el sur de carácter sagrado, pues en este complejo convivía el inca con los templos y el observatorio astronómico para observar la constelación de la Cruz del Sur.

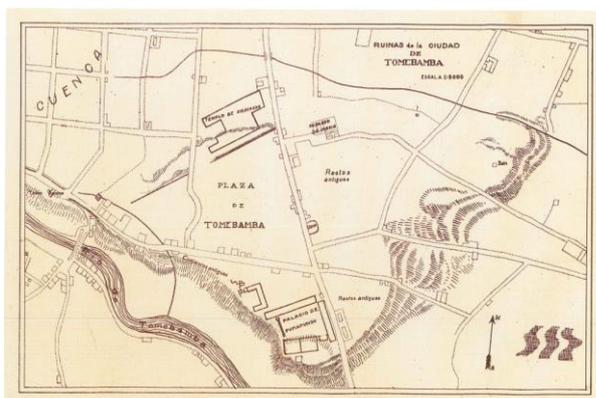


Figura 28. Uhle, Ruinas de la ciudad de Tomebamba, 1923.

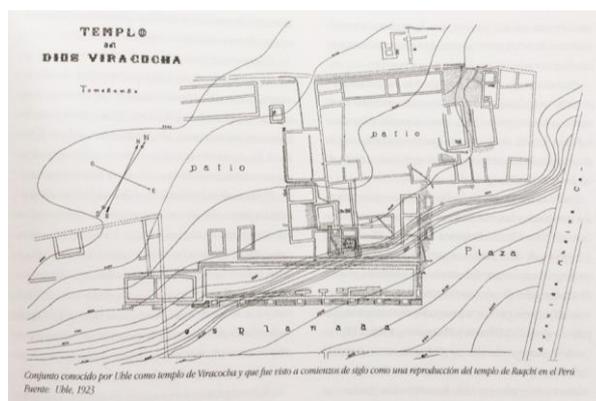


Figura 29. Uhle, Templo del Dios Viracocha, 1923.²⁶

²⁶ Lamentablemente los vestigios de este complejo fueron absorbidos por el trazado urbano de la ciudad de Cuenca, este dibujo de Uhle es el único registro de su existencia.

Con respecto a Pumapungo las primeras cartografías no lo contienen como tal sino a partir de 1942 en donde se propuso su lotización; sin embargo, el registro de Max Ulhe en las primeras exploraciones nos da una aproximación de lo que era la ciudad antes de su crecimiento y absorción del barrio de Pumapungo. Por otro lado, existe también lo que se ha reconocido y que ha perdurado hasta el presente en cuestiones de uso. La conformación de la ciudad se encuentra hecha por los españoles en base a los caminos antiguos incaicos que confluían en Tomebamba y específicamente en Pumapungo.

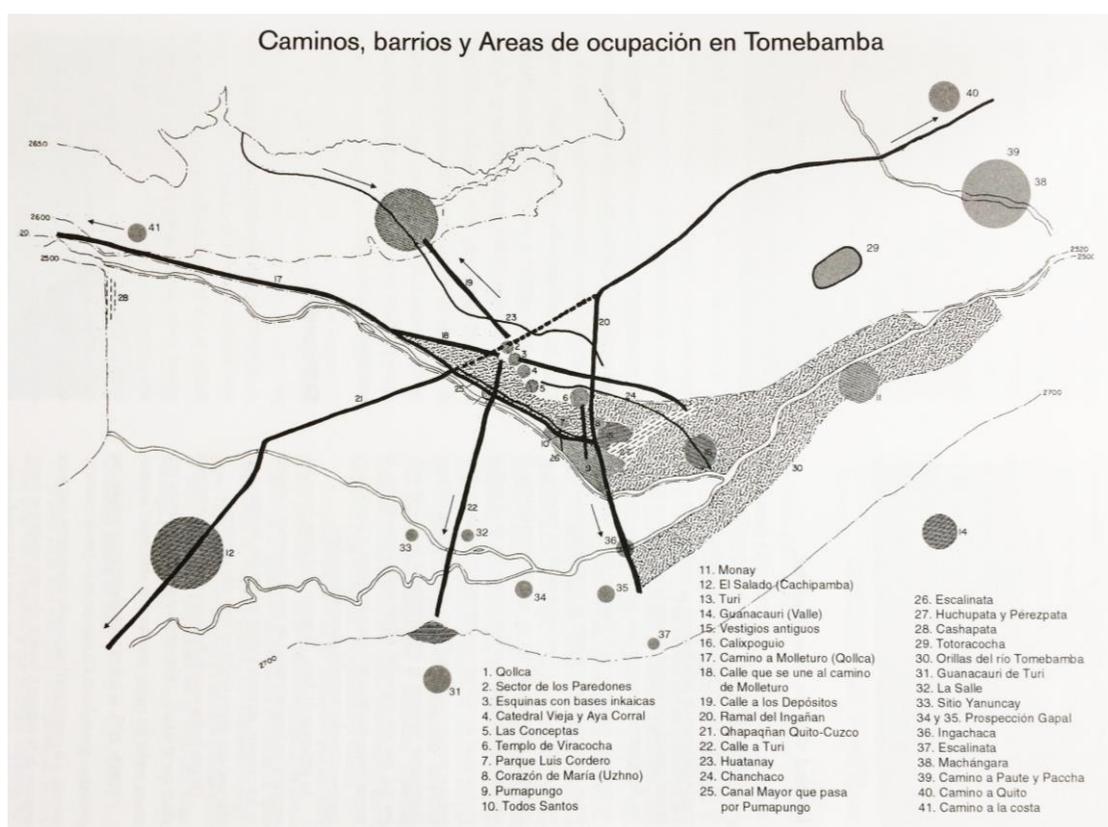


Figura 30. Jaime Idrovo, Caminos,barrios y Areas de ocupación de Tomebamaba, 2000.

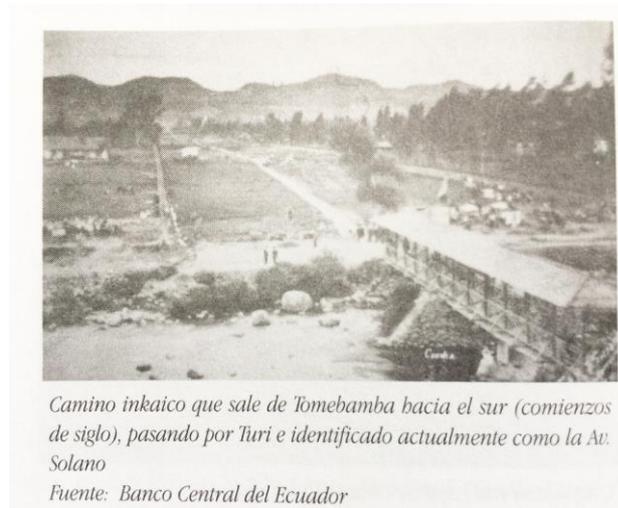


Figura 31. Desconocido, Fotografía histórica del camino antiguo incaico que actualmente es la Av. Solano.

Los trazos viales de Cuenca no son contemporáneos, pertenecen a las conexiones antiguas entre el Cusco y Quito, caminos que los incas realizaron en su expansión del *Tahuantisuyo*. La relación entre el tiempo y la forma de la ciudad es el de la resistencia de su morfología inicial, estos trazados viales son la prueba de la permanencia y resistencia de la forma urbana inicial que reutilizadas por la colonia española, ha trabajado a lo largo del tiempo como un tejido de ramas principales de las cuales se ha formado la evolución y crecimiento del trazado urbano.



Figura 32. Andrés Calero, Figura Fondo/Sitio, 2018.

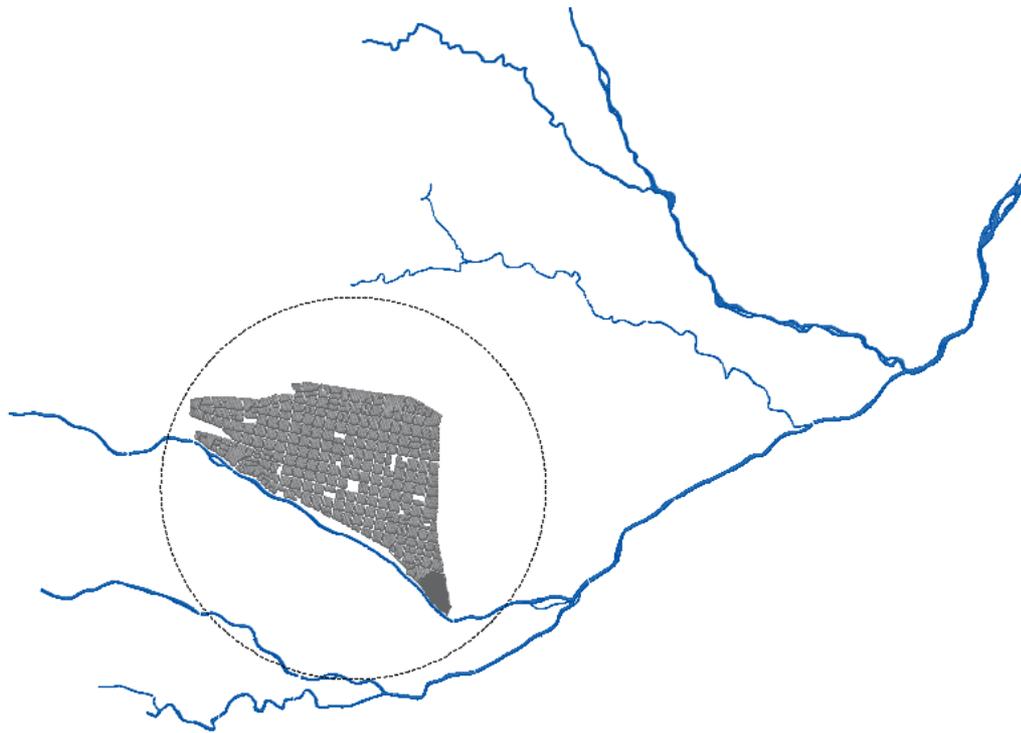


Figura 33. Andrés Calero, Casco Histórico/Hidrografía, 2018.

Existe una fusión de capas de igual manera en este sentido, los límites naturales como los ríos en conjunto con la resistencia de las antiguas vías trabajan como límites o bordes en donde partes de la ciudad se han desarrollado; en particular su centro histórico con forma de “hígado” ocupa una platea donde existe una capa particular, el damero.

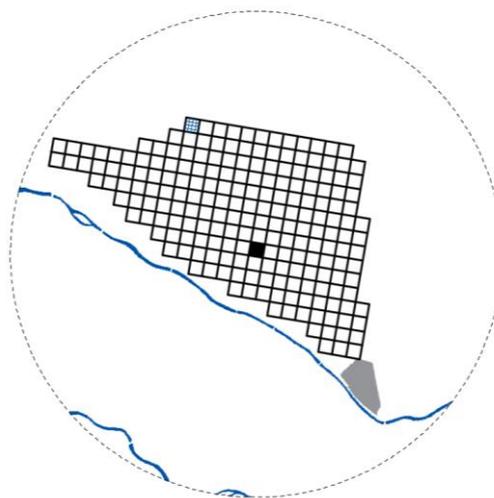


Figura 34. Andrés Calero, Damero/Pumapungo, 2018.

Este es el trazado nuevo, superpuesto, en donde han ocurrido el mayor número de transformaciones espaciales dentro de sus límites como resultado de una acumulación de extractos del tiempo causado por influencias sociales, culturales y normativas. En estos límites contingentes y temporales se encuentra el Palacio de *Huayna Capac* con una imagen actual de todos los tiempos del pasado que han marcado su influencia social, política y hasta normativa.



Figura 35. Andrés Calero, Trazos Viales Antiguos en la actualidad/Sitio, 2018.

Existe un tema específico sobre el estudio de Pumapungo, y es que se llega a una propuesta que tiene la voluntad de hacer ciudad desde el entendimiento de su evolución y desarrollo desde el trazado urbano. Se conoce que antes de la conformación de Cuenca existía un espacio público de gran envergadura, la Plaza Pumapungo ya antes expuesta en las figuras 21, 22 y 23; este espacio público es de gran interés pues data de antes de la ciudad de Cuenca y unía dos de los complejos más grandes de Tomebamba, el Palacio de *Huayna Capac* y el templo de *Viracocha*.

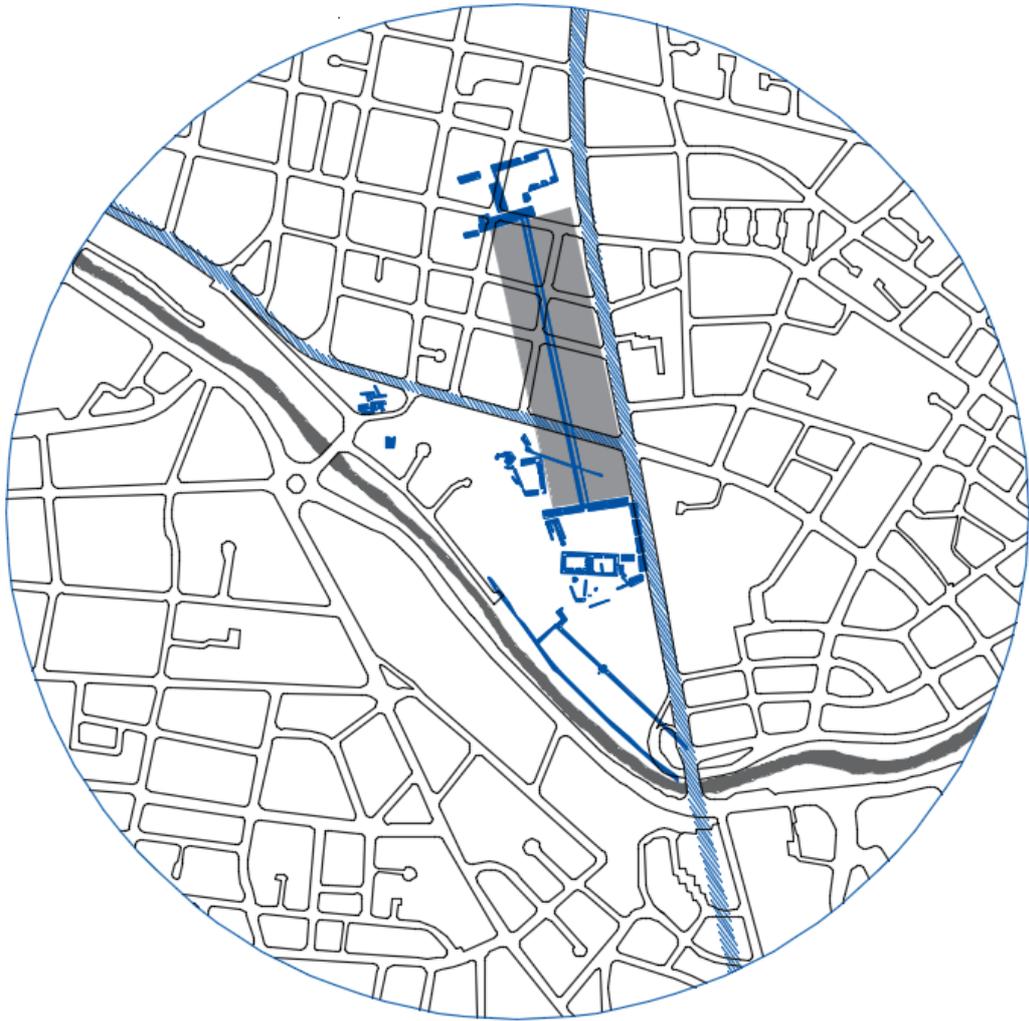


Figura 36. Andrés Calero, Vestigios Iniciales, 2018.

El primer patrón de actuación que se concreta como causa del estudio cronológico de Cuenca es la oclusión del espacio urbano, en el sentido de ejercer una acción positiva en favor del desorden actual a manera de celebrar el vacío que existió antes de la colonia; esta acción lleva a una mayor definición o re formalización del antiguo espacio público o al menos, del último fragmento del mismo, ya que con el pasar de los años la ciudad ha ido absorbiendo los antiguos vestigios del Templo de *Viracocha* y gran parte de la antigua plaza.



Figura 37. Andrés Calero, Vestigios Actuales, 2018.

La consolidación de este primer patrón de actuación, celebra el espacio público olvidado, justificación suficiente para derrocar al actual Banco Central del Ecuador pues al encontrarse si uso alguno y en remodelación solo afirma su deficiencia pues evita una lectura integra y completa del complejo arqueológico. Este primer punto, la recuperación de una plaza antigua es el punto clave por el cual el desarrollo del proyecto encuentra un camino seguro para generar esta simbiosis entre los vestigios y la ciudad en donde ocurran encuentros sociales y se solucionen las tensiones circulatorias que actualmente están latentes.

3.2 Palacio de *Huayna Capac*

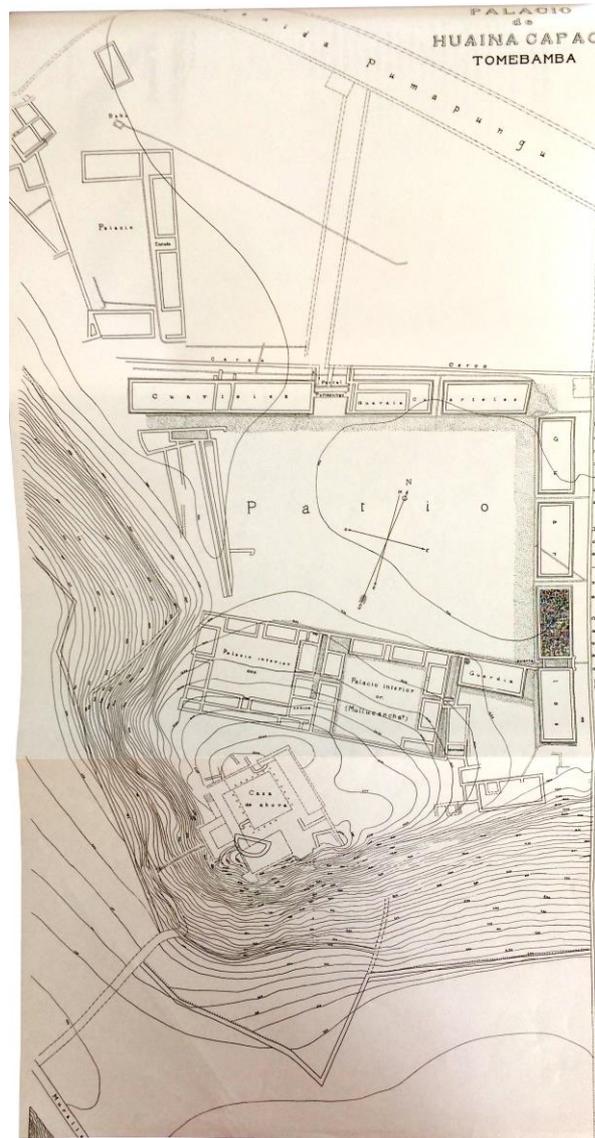


Figura 38. Uhle, Vestigios Actuales, 1923.

Este palacio, cuna del Inca *Huayna Capac* como ya se ha explicado anteriormente, se considera como el centro político, religioso y militar de Tomebamba y del *Chinchasuyo*. De esta definición nace la curiosidad intelectual de la intervención y restauración mucho antes de este estudio con el trabajo de arqueología realizado en la década de los 70's auspiciado por el Banco Central del Ecuador; este estudio previo es tomado como base principal de registro del complejo arqueológico al entender que la exigencia central de la intervención es formular una explicación sobre la evolución de Pumapungo.



Figura 39. Banco Central del Ecuador, Excavaciones en cuadrícula.



Figura 40. Banco Central del Ecuador, Estratigrafía del Sitio.

Para generar esta explicación era necesaria la comprensión del sitio siguiendo la estratificación de sus capas de intervención para al fin añadir una capa actual, contemporánea que ordene la percepción del pasado. La ficción del proyecto se encuentra en revelar el pasado y desarrollar interés en el público, sin demostrar que existe un jefe intelectual con respecto a la historia sino lo contrario, permitir que grupos sociales observen el resultado del trabajo arqueológico a través de la arquitectura para generar una fascinación sobre lo que existe en la ciudad de Cuenca.



Figura 41. Banco Central del Ecuador, Piedra Almojadillada del Acllahuasi.

Con respecto a los vestigios en sí, el complejo del Palacio trabaja en una serie de piezas que tienen en común los patios. La organización de todos los elementos que componen el complejo están organizados a partir de patios centrales; unos más pequeños que otros hasta el más grande que organiza del todo al complejo entero. La organización es jerárquica, los elementos colindantes con la plaza resultan ser de un carácter pragmático de gobernación local según los estudios de Idrovo.



Figura 42. Banco Central del Ecuador, Vestigios colindantes con la antigua Plaza.

En segundo lugar, ya con mayor importancia se encuentran los elementos organizados por el patio más grande; estos cuerpos de carácter militar ocupaban el patio central para sus formaciones, las *Kallankas*. De igual manera existen dos piezas gemelas que están organizadas por este mismo patio (ocupado actualmente por el Ex Colegio Borja) en donde se trabajaba el culto a los oficios y según los entierros encontrados en ellas trataba solo de ocupantes femeninos que laboraban en favor del Inca y del complejo, el *Acclahuasi*.



Figura 43. Banco Central del Ecuador, Acclahuasi (oficios femeninos).



Figura 44. Banco Central del Ecuador, Muro que separa el Acclahuasi y el Qorikancha.

Por último se encuentran los elementos más sagrados, el *Qorikancha* como el punto más alejado de cualquier carácter público y de cualquier aproximación pragmática pues en él se encuentran templos, un observatorio astronómico y el cuerpo en donde habita el Inca.

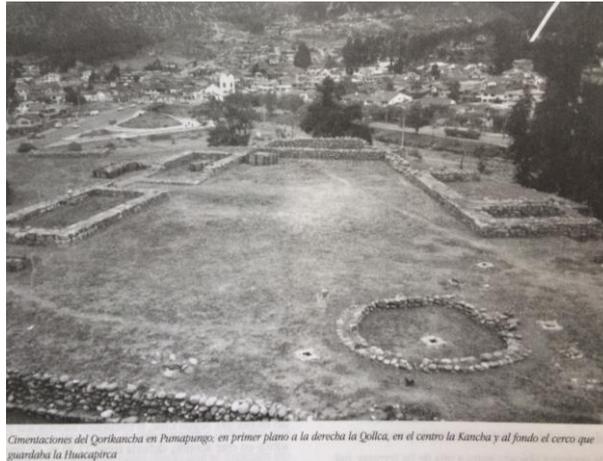


Figura 45. Banco Central del Ecuador, Qorikancha.

Desde su composición, el complejo carga de una sencillez por su organización a partir de patios, sin embargo dentro de las decisiones de quien dirigió la construcción del complejo; estaba al tanto de que tal Palacio con tal importancia debía tener en su conformación identidades propias de la cosmovisión andina. El complejo se formó a partir de ejes muy importantes como los de la Cruz del Sur y del Equinoccio, referencias celestes que guiaban y organizaban los estilos de vida de los incas.

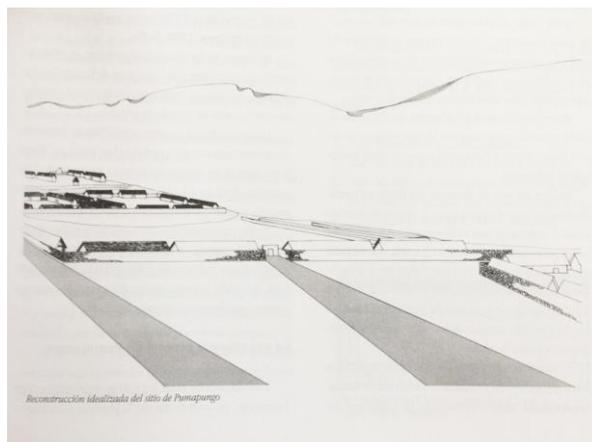


Figura 46. Banco Central del Ecuador, Hipótesis del Complejo.

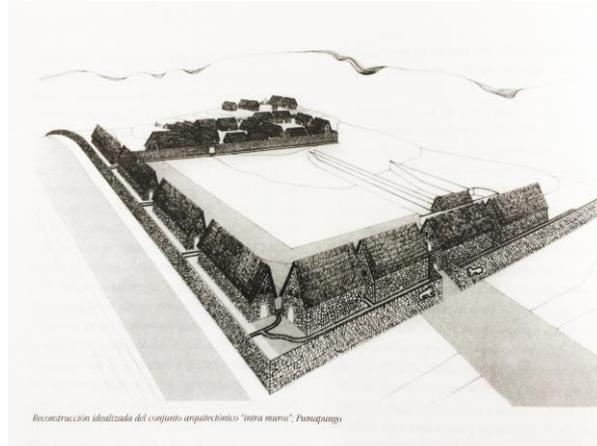


Figura 47. Jaime Idrovo, Reconstrucción ideal del Complejo.

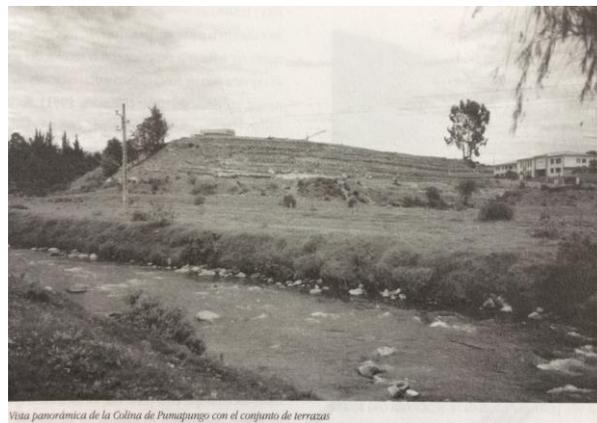


Figura 50. Banco Central del Ecuador, Vista desde el río Tomebamba.



Figura 51. Jaime Idrovo, Reconstrucción ideal de Pumapungo.

4. Definición Programática

A partir del entendimiento del lugar y su rescate arqueológico es oportuna la premisa de la idea de un “Museo de Sitio”, que albergue el patrimonio arqueológico propio del lugar; sin embargo, desde la existencia museística en la ciudad de Cuenca, ella no cuenta con un espacio dedicado al nuevo arte cuencano, el contemporáneo. Desde allí, la siguiente sección expone los resultados de la investigación que tuvo como objetivo la definición de las bases programáticas de un museo que en sí mismo lleve los exponentes históricos del arte cuencano, un museo de arte pre-colombino y de arte contemporáneo.

Museos de Cuenca en la actualidad:

- Museo del Banco Central (Pumapungo)
- Museo de los Metales
- Museo de las Culturas Aborígenes
- Museo de Artes Populares
- Museo Remigio Crespo Toral
- Museo Agustín Landívar (Todosantos)
- Casa de la Cultura Benjamín Carrión
- Museo de las Conceptas
- Instituto Azuayo del Folklore
- Museo Arqueológico Universidad Estatal de Cuenca
- Museo Colegio Benigno Malo
- Museo de la Medicina
- Museo de Arte Moderno
- Museo de Esqueletología
-

4.1 Organización Programática

El “Museo de Sitio” de Pumapungo constará de una organización programática dividida en seis zonas fundamentales de las cuales se compone un museo arqueológico más exposiciones de arte contemporáneo:

- Zona de Exposiciones (37%)
- Zona de Servicios Sociales (20%)
- Zona de Acogida (29%)
- Zona Administrativa (4%)
- Zona Logística (9%)
- Zona Técnica (1%)

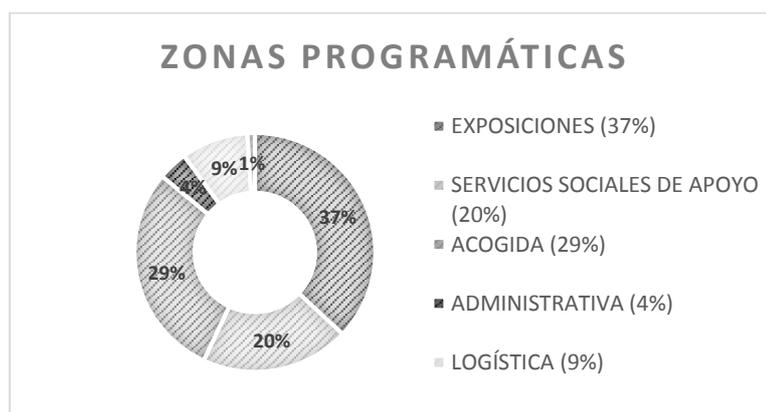


Figura 52. Andrés Calero. Zonas Programáticas en porcentajes.

En cuanto a las zonas programáticas que se encuentran categorizadas según su función esencial en el museo, forman parte ellas de tres grupos según su nivel de accesibilidad.

- Público (86%)
- Semi-Privado (4%)
- Privado (10%)

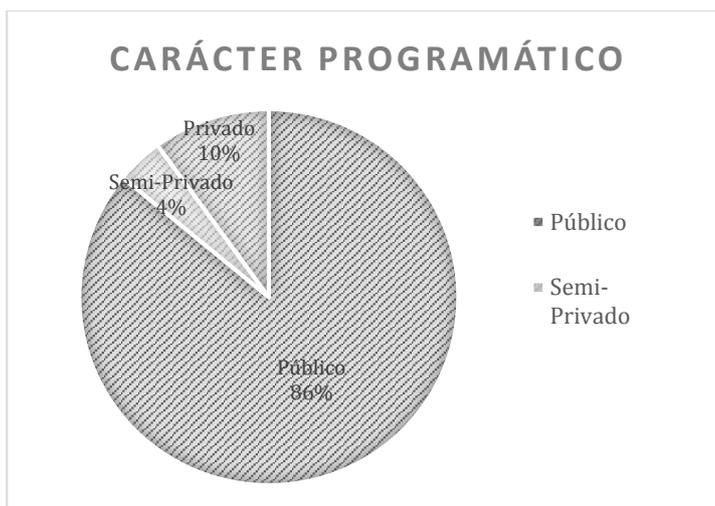


Figura 53. Andrés Calero. Zonas Programáticas en porcentajes.

El análisis programático según los criterios anteriores permite tener una visión amplia, general y al mismo tiempo específica en cuanto a las relaciones de los diferentes usos del museo. Se procura con estos organigramas sintetizar en conjunto el programa de museo sin caer en diseño alguno de manera retórica; no es sino una manera de conocer a fondo el comportamiento entre los elementos programáticos desde su accesibilidad y sus relaciones directas o indirectas.

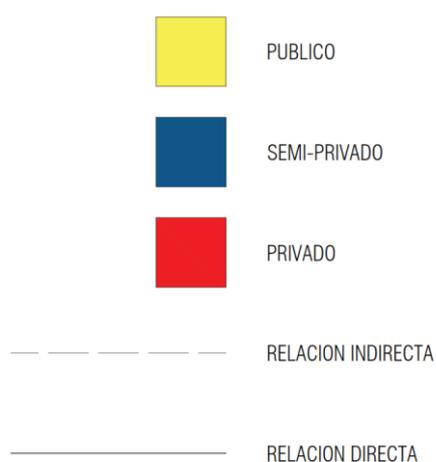


Figura 54. Andrés Calero. Zonas Programáticas Leyenda.

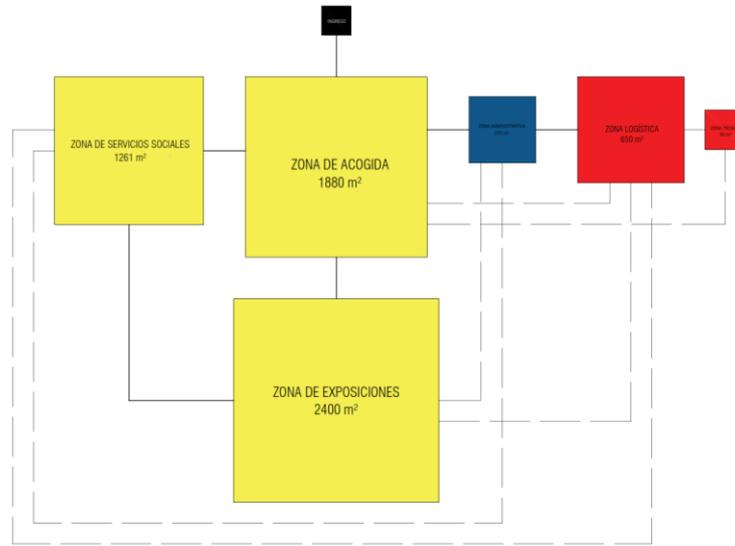


Figura 55. Andrés Calero. Organigrama General del Museo de Sitio en Pumapungo.

4.2 Público

Los espacios públicos son los mayores ocupantes del programa total. En ellos constan las siguientes zonas programáticas.

- Zona de Acogida
- Zona de Servicios Sociales de Apoyo
- Zona de Exposiciones

Zona de Acogida



Figura 56. Andrés Calero. Zona de Acogida.

Es la primera interacción que tiene el público con el museo, por ello deben ser áreas amplias en las cuales se pueda acoger a un gran número de visitantes, es desde su carácter que articulan el espacio urbano con el edificio. Debe constar con seguridad y tener sus accesos estratégicos y específicos que sean tanto de fácil acceso y de igual manera de fácil control.

En términos técnicos, los espacios de esta zona deberán tener iluminación y ventilación natural para el confort del público contando también con axiomas señaléticas para la claridad de los posibles recorridos posteriores al ingreso del edificio. Cuentan en él los dos tipos de accesos al museo, peatonal y vehicular desde el Hall de Ingreso hasta los Parqueaderos; es básicamente los espacios que reciben a los visitantes y trabajadores del complejo.

Zona de Exposiciones

Permite la interacción directa del espectador con la obra de arte. Esta se divide en dos tipos de exposición:

- Permanentes: Su duración mínima es de 10 años.
- Temporal: Su duración es acorde a la dinámica de la sociedad pues es un ancla de atracción de visitantes, se organiza en periodos más cortos con duraciones de meses o semanas, de acuerdo a la exposición.

Dentro del tipo de exposición existen organizaciones de las cuales las características son frutos, las organizaciones en razón de la museografía son:

- Cronológica
- Temática
- Simbólica
- Iconológica

De igual manera, en cuestiones técnicas, estos espacios deben ser proyectados con mucha atención en cuanto a la temperatura, humedad, iluminación, seguridad y ventilación, por el bien y la conservación de las obras de arte y elementos patrimoniales que son expuestos.

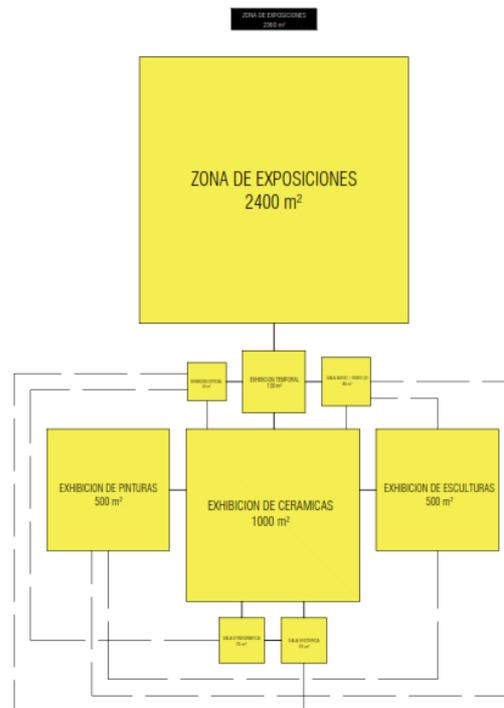


Figura 57. Andrés Calero. Zona de Exposiciones.

Con respecto a la condición del museo al comportamiento del arte como tal, (Caixa", 2012) presenta pluralidad de manifestaciones debido a sus características que nacen de corrientes predecesoras, sus propuestas y estilos son diversos, existen piezas únicas. Los espacios deben compartir cualidades propias como lo hacen las obras expuestas en él, de esa manera se comunica de manera homogénea la obra artística hacia el espectador, resaltada por la espacialidad. Es fundamental la *flexibilidad interior* hasta su equipamiento en cuanto a la organización dentro del espacio proyectado y también la posible

extensibilidad programada que puede surgir por la ampliación de servicios de sus galerías, que aumentan los bienes patrimoniales por ventajas en fondos o donaciones culturales, que se resume a la capacidad de presentar más obras a futuro si así lo requeriría el mismo museo.

Si la arquitectura de un museo toma la postura de obra artística, esta sin subordinarse a la colección debe dialogar correctamente; allí reside en mantener el equilibrio en cuanto a la competencia de protagonismo entre la obra arquitectónica y la obra artística expuesta. Para la proyección de esta zona y para el futuro diálogo correcto entre edificio y exposiciones, se debe conocer la colección de manera precisa, (Caixa", 2012) pues se expone como *continente* al museo, ya que él mismo es una obra permanente y de igual manera su expresión interior; y al contenido del mismo como *pluralidad* con respecto a las opciones de expresión de su expresión interior como conjunto de obras y su dialogo entre ellas como del edificio para entender la esencia de esa comunicación.

Zona de Servicios Sociales

Constituyen la vanguardia como instituciones culturales que forman parte del museo, brindan servicios y beneficios sin comprometer la misión del museo y su crisol de mostrar al mundo su exposición. Estos servicios por tanto, incrementan la popularidad y accesibilidad al museo al ser manejados convenientemente para potenciar el funcionamiento original del museo.

También llegan al impacto de enfatizar y complementar la condición educativa que produce el museo pues es una escuela; ellas fortalecen los vínculos entre el museo, el sitio, la comunidad y la ciudad revitalizándolo en cuanto a comunicaciones directas en las relaciones humanas. Desde este entendimiento, su conexión con el exterior no debe ser limitada, accesos diferenciados facilitan el funcionamiento en horarios inusuales del museo mismo; así en su continuo servicio a la ciudad.

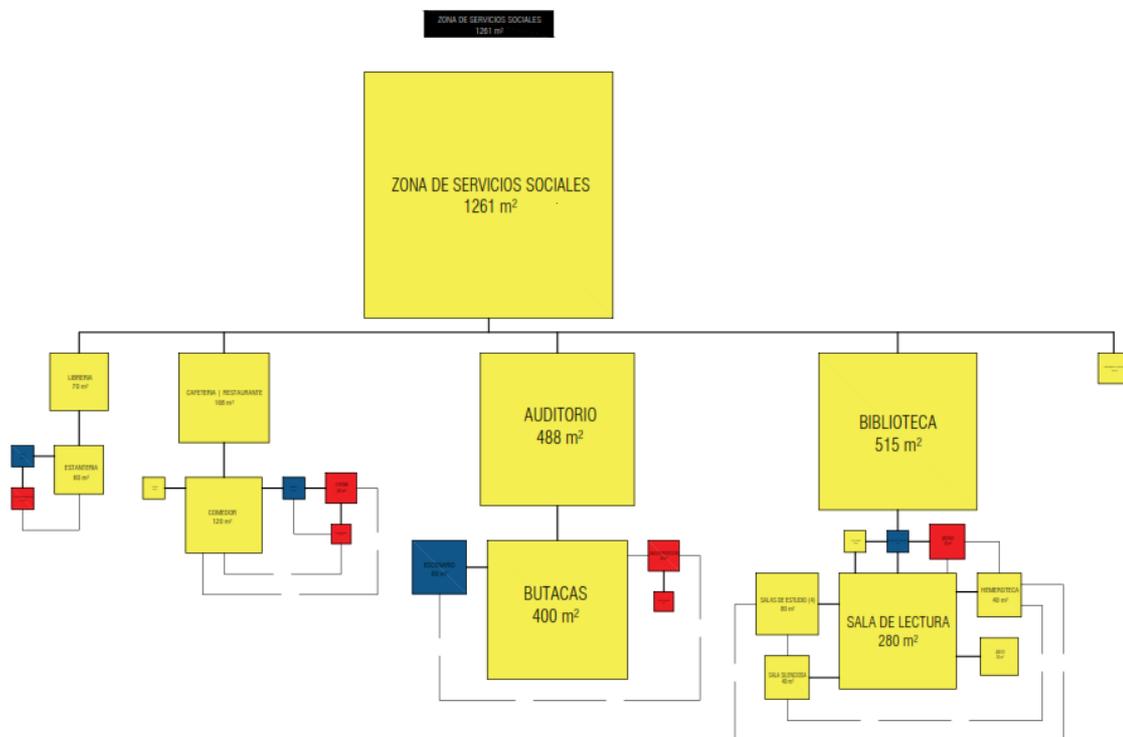


Figura 58. Andrés Calero. Zona de Servicios Sociales.

4.3 Semi-Privado

Los espacios semi-privados son los menores ocupantes del programa total. En ellos constan las siguientes zonas programáticas.

- Zona Administrativa

Zona Administrativa

Esta zona engloba el área administrativa más los servicios que dirigen, organizan y promocionan el museo y sus colecciones. Trabaja como el cerebro del museo, relacionándose con todas las zonas programáticas pero condicionando su acceso a cierto público en específico; como esta zona es de carácter laboral, los espacios deben constar de iluminación natural, ventilación y vistas para relajar esta tensión. Los espacios se compartimentan según la organización laboral, por ello sus accesos y circulaciones son diferenciados tanto de los trabajadores como del público.

Zona Logística

Las actividades logísticas son las que garantizan la atención de las obras de arte y al edificio; estas zonas deben poseer accesos independientes y tal como la zona de exposiciones, contar con control de la temperatura, humedad, iluminación, seguridad y ventilación, pues en la zona de restauración los especialistas tratan con obras de las colecciones del museo; estas, deben contar con zonas amplias para permitir el correcto traslado y circulación de las obras con su embalaje.

La zona de restauración es considerada como una zona restringida debido al nivel de sensibilidad que requiere su actividad, sin embargo, puede en sí misma incluir la tendencia de la observación de la restauración en los museos de forma controlada sin obstaculizar las labores de los especialistas. Sólo se debe considerar un taller de restauración debido a los altos costos de sus equipos y de igual manera de su mantenimiento.

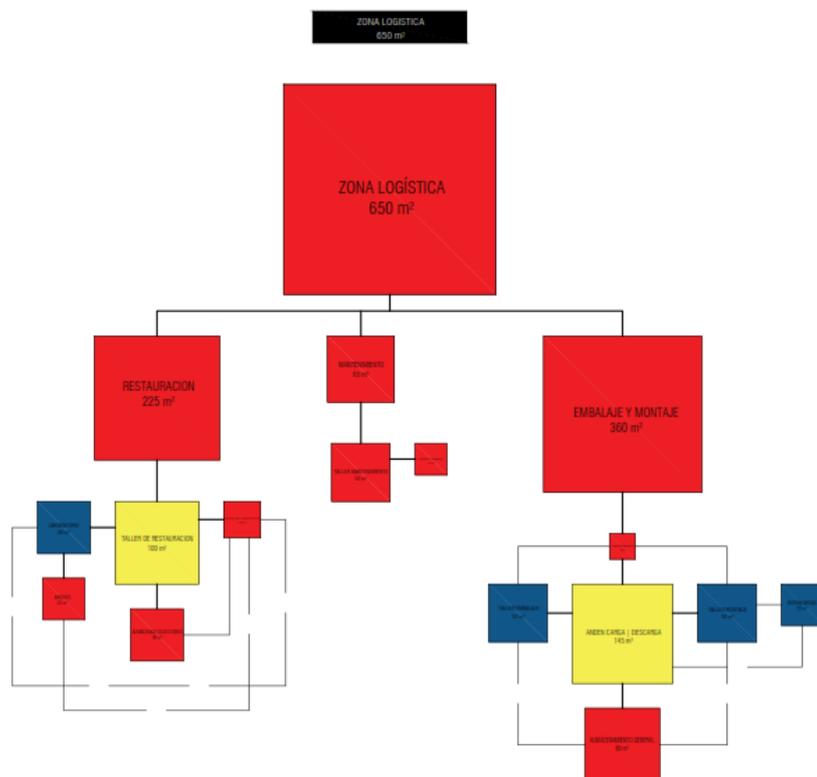


Figura 60. Andrés Calero. Zona Logística.

Zona Técnica

Esta zona por otro lado, abarca las áreas tecnológicas indispensables para el funcionamiento técnico del museo. Sus redes técnicas se encuentran distribuidas por todo el edificio; sin embargo, debe definirse un área específica donde se concentren los diferentes equipos debido a su producción de ruido, vibraciones, pérdida térmica entre otros; desde este entendimiento, esta zona debería ser aislada del museo ara asegurar así su integridad sin afectar su exterior.

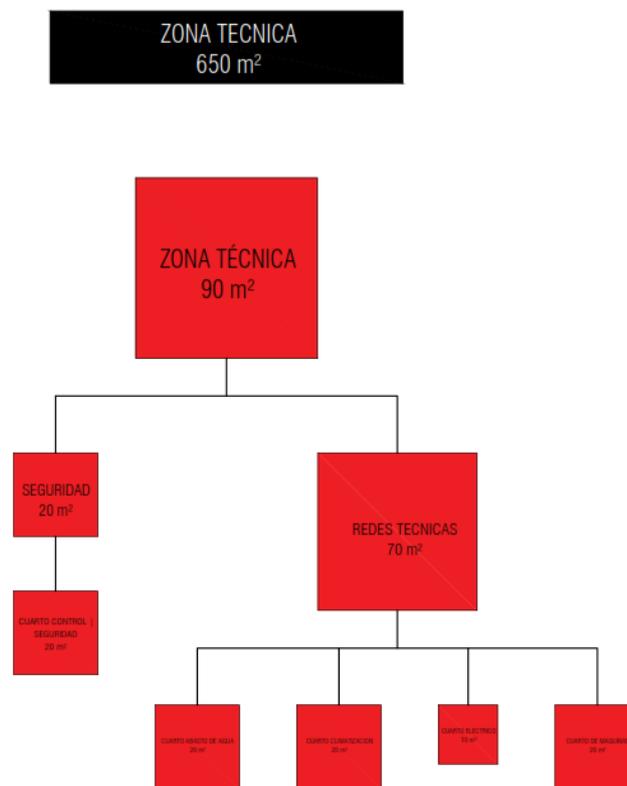


Figura 61. Andrés Calero. Zona Técnica.

Cuadro de Áreas. Museo Arqueológico y de Arte Contemporáneo "Pumapungo". Cuenca, Ecuador.

Zona de Exposiciones			Público			Semi-Privado			Privado		
Programa	Área (m ²)	Programa	Programa	Área (m ²)	Programa	Programa	Programa	Programa	Programa	Programa	Programa
Exhibición Temporal	130	Librería	Hall de Ingreso	380	Administración	Restauración	Restauración	Seguridad	Cuarto Control/Seguridad	Seguridad	20
Sala Histórica	70	Estantería	Hall	300	Dirección	Taller Restauración	Taller Restauración	Cuarto Control/Seguridad	Cuarto Control/Seguridad	Seguridad	20
Exhibición Especial	50	Caja	Recepción/Boletería	10	Oficina Administrativa	Laboratorio	Laboratorio	Redes Técnicas	Redes Técnicas	Redes Técnicas	70
Exhibición de Pinturas	500	Almacenamiento	Ropero	20	Oficina Contabilidad	Oficina Dir. Restauración	Oficina Dir. Restauración	Cuarto de Climatización	Cuarto de Climatización	Cuarto de Climatización	20
Exhibición de Esculturas	500	Cafetería/Restaurante	Aseos	50	Oficina Marketing	Almacenaje Colecciones	Almacenaje Colecciones	Cuarto de Abasto de Agua	Cuarto de Abasto de Agua	Cuarto de Abasto de Agua	20
Exhibición de Cerámicas	1000	Comedor		168	Oficinas de Especialistas (3)	Archivo	Archivo	Cuarto Eléctrico	Cuarto Eléctrico	Cuarto Eléctrico	10
Sala Etnográfica	70	Barra		120	Sala de Reuniones	Mantenimiento	Mantenimiento	Cuarto de Máquinas	Cuarto de Máquinas	Cuarto de Máquinas	20
Sala Audio/Video (2)	80	Cocina		10	Taller Diseño de Montajes	Taller Mantenimiento	Taller Mantenimiento				
		Almacenamiento		20	Archivo	Bodega de Limpieza	Bodega de Limpieza				
		Aseos		8		Embalaje y Montaje	Embalaje y Montaje				
		Auditorio		10		Punto de Seguridad	Punto de Seguridad				
		Escenario		488		Andén Carga/Descarga	Andén Carga/Descarga				
		Butacas		60		Montacargas	Montacargas				
		Sala de Proyección		400		Taller Embalaje	Taller Embalaje				
		Almacenamiento		20		Taller Montaje	Taller Montaje				
		Biblioteca		8		Almacenamiento General	Almacenamiento General				
		Sala de Lectura		515							
		Catálogo		280							
		Información/Préstamo		10							
		Archivo		25							
		Hemeroteca		40							
		Sala de Estudio (4)		80							
		Sala Silenciosa		40							
		Aseos		30							
		Primeros Auxilios		20							
Subtotal (m²)	2400			1261				650			90
Total (m²)				380				255			5036

5. Proyecto Arquitectónico

La evolución de la ciudad de Cuenca parte de sus ocupaciones pasadas, su morfología actual es el resultado de una serie de capas históricas que datan desde la presencia de los *Cañaris* con *Guapondelig*, la conquista Inca con la formación de *Tomebamba* y la ocupación española con la fundación de “*Santa Ana de los Cuatro Ríos de Cuenca*”. El complejo arqueológico de *Pumapungo* es el testimonio físico de estas capas temporales y su valor se debe a ser el vestigio más grande e importante de la ciudad de *Tomebamba* donde por ser cuna de *Huayna Capac*, uno de los incas de mayor importancia, era considerada capital imperial siendo *Pumapungo* su origen como centro religioso, político y militar del *Chinchasuyo*.

El proyecto como tal tiene el objetivo de exhumar este origen pues el pasado puede usarse para alentar a la memoria y proporcionar un sentido de identidad cultural olvidado. Como si se tratase de un arqueólogo en su campo de trabajo, la exigencia central del proyecto reside en poder explicar la evolución social y física del sitio; y de igual forma, como si se tratase de un geólogo, la comprensión de *Pumapungo* se encuentra en desglosar las capas temporales contenidas como en el estudio de la estratigrafía.

Dentro del estudio del sitio se encuentran tres capas históricas, la primera incaica con el palacio de *Huayna Capac* (complejo que contenía programa militar, gobierno, culto y oficinas), la segunda jesuita con el Ex Colegio Borja (un edificio con patio central realizado a inicios del siglo XX, actualmente sin uso), y la tercera contemporánea con el Banco Central del Ecuador (conjunto de edificios implantado a finales de los 70's en el último fragmento de la antigua plaza de *Pumapungo*). El edificio jesuita y el del Banco Central actualmente no permiten una lectura clara de lo que fue el antiguo palacio incaico, ya que fueron concebidos sin ningún criterio o respeto sobre la conservación de bienes patrimoniales pre

colombinos y además han sido los generadores de una falta de interés y de olvido sobre el complejo arqueológico al estar superpuestos sobre los vestigios. De este problema surge la intervención de Pumapungo para recobrar los valores de los vestigios y dignificarlos con el fin de generar un contacto con el público que enriquezca la cultura sobre el entendimiento del pasado.

El estudio de Pumapungo como sitio desvela su historia, la ciudad, la tipología y el origen y desarrollo urbano de Tomebamba hasta convertirse en Cuenca; este es el gran aporte de este proyecto a Cuenca. Ahora bien, la intervención se configura en un Museo Arqueológico para exhibir todos los bienes encontrados en el sitio y consta de una serie de pasos para generar una **“anastylosis”** conceptual del complejo que sin tener un alcance urbanístico (sólo en el estudio del desarrollo urbano de Cuenca) llegue a alcanzar una **simbiosis** o **asociación** entre Cuenca y Pumapungo, entre la Plaza y el Museo.

El proyecto parte de demoliciones para recuperar el antiguo espacio público de la Plaza Pumapungo al eliminar el Banco Central (actualmente sin funciones públicas); una vez devuelta la conexión entre el complejo y la ciudad por su plaza, el proyecto continua como una extensión al edificio nodriza (edificio jesuita) que cubre y protege a una gran porción de los vestigios convirtiendo los espacios antes no habitados en un museo de sitio.

Con respecto a las ruinas se toma la estrategia de **borde** inspirada en los muros incaicos para formar un recinto, proteger los vestigios y hacer sentido la idea de restricción original e indiferencia al contexto del complejo arquitectónico. Así mismo el trabajo en cubiertas del proyecto busca la **revelación** de la huella construida del antiguo palacio y sus patios; su trabajo como pauta ordenadora organiza los elementos que se encuentran bajo de ella y atrapa la luz para formar diferentes matices que revelen las ruinas. La circulación, ya ordenada por las cubiertas busca la **legibilidad** a partir del movimiento sobre los

vestigios, el contacto visual forma el recorrido alrededor de los patios orientando siempre al visitante y permitiéndole diferentes experiencias en cada visita gracias a su condición de lazo contingente. Se trabaja también la **disolución** de la jerarquía del edificio jesuita con la ruptura de una de sus crujías con el fin de transformar su tipo abriéndose al exterior y simultáneamente manteniendo un registro poético de la estructura creando transparencia con el patio original incaico. De igual forma, se da la **inserción** de dos objetos, una torre observatorio/mirador que anula la condición del claustro introvertida que permite una visión exterior panorámica de la ciudad sobre los tejados (análoga a la situación original del complejo) y simultáneamente revela la huella construida de las ruinas para los usuarios al encontrarse por encima de las cubiertas; también dentro de ella permite la observación a ojo desnudo de la cruz del sur, constelación generadora del sistema de proporciones del complejo. El segundo objeto es un cilindro donde se exhibe el tesoro del museo, el sol del Banco Central; este cilindro ubicado en el patio incaico expresa el ideal del mito y análogo a la forma del cuerpo donde habitaba el "Inca" (el único círculo de los vestigios) refleja la nueva jerarquía del proyecto.

Hablando sobre la proporción, parte de la cosmovisión antigua sobre la constelación de la Cruz del Sur. Su forma de cruz que es puramente casual, es traducida a un sistema geométrico con base $\sqrt{2}$ (raíz cuadrada de dos); pues la longitud de sus brazos menor y mayor, están en la misma relación que el lado de un cuadrado y su diagonal. Esta proporción se encuentra en el aspecto formal de los vestigios de varios complejos incaicos de carácter sagrado como lo es el caso de Pumapungo; en este complejo se encuentra presente y compuesta dicha proporción por alineamientos geométricos y basamentos que marcan puntos visibles para entender que la base del Qorikancha (templo de la Cruz del Sur) tiene la forma de la constelación y de allí su progresión geométrica forma los trazados

reguladores de todo el complejo. De allí nace el sistema de medidas que se utilizó en los edificios de la intervención para llegar a un diálogo armónico que respeta a los vestigios no solo en su emplazamiento, sino en su esencia geométrica.

“Las ruinas dejan de ser construcción, y pasan a ser naturaleza.”

- Eduardo Souto de Moura



ORTOFOTOMAPA ubicación del sitio a intervenir

Figura 62. Andrés Calero. Ortofotomapa + Sitio.



Figura 63. Andrés Calero. Estrategias Principales.



Figura 64. Andrés Calero. Planta de Situación.



PLANTA INGRESO cota 0.00 esc 1:750

Dentro del estudio del sitio se encuentran tres capas históricas, la primera incaica con el palacio de Huayna Capac (complejo que contenía programa militar, gobierno, culto y oficinas), la segunda jesuita con el Ex Colegio Borja (un edificio con patio central realizado a inicios del siglo XX, actualmente sin usar), y la tercera contemporánea con el Banco Central del Ecuador (conjunto de edificios implantado a finales de los 70's en el último fragmento de la antigua plaza de Pumapungo). El edificio jesuita y el del Banco Central actualmente no permiten una lectura clara de lo que fue el antiguo palacio incaico, ya que fueron concebidos sin ningún criterio o respeto sobre la conservación de bienes patrimoniales pre coloniales. Además han sido los generadores de una falta de interés y de avidez sobre el complejo arqueológico al estar superpuestos sobre los vestigios; de este problema surge la intervención de Pumapungo para recobrar los valores de los vestigios y dignificarlos con el fin de generar un contacto con el público que enriquezca la cultura sobre el entendimiento del pasado.

Figura 65. Andrés Calero. Planta de Ingreso.



PLANTA ALTA cota 3.96
esc 1/750

LEYENDA

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| 1. Hall de Ingreso | 12. Torre Observatorio/Mirador |
| 2. Cafetería | 13. Foyer |
| 3. Bookstore | 14. Auditorio |
| 4. Inicio de Galerías | 15. Laboratorio Arqueológico |
| 5. Galería Histórica | 16. Archivo Arqueológico |
| 6. Exhibición Especial | 17. Dirección de Arqueología |
| 7. Terraza | 18. Taller Museográfico |
| 8. Paseo al Pie de las Ruinas | 19. Taller de Mantenimiento |
| 9. Galería de Orfebrería | 20. Administración |
| 10. Galería de Arribalos | 21. Plaza "Pumapungo" |
| 11. Galería de Cerámicos | |

Figura 65. Andrés Calero. Planta Alta.



Figura 65. Andrés Calero. Corte Transversal + Ampliación.

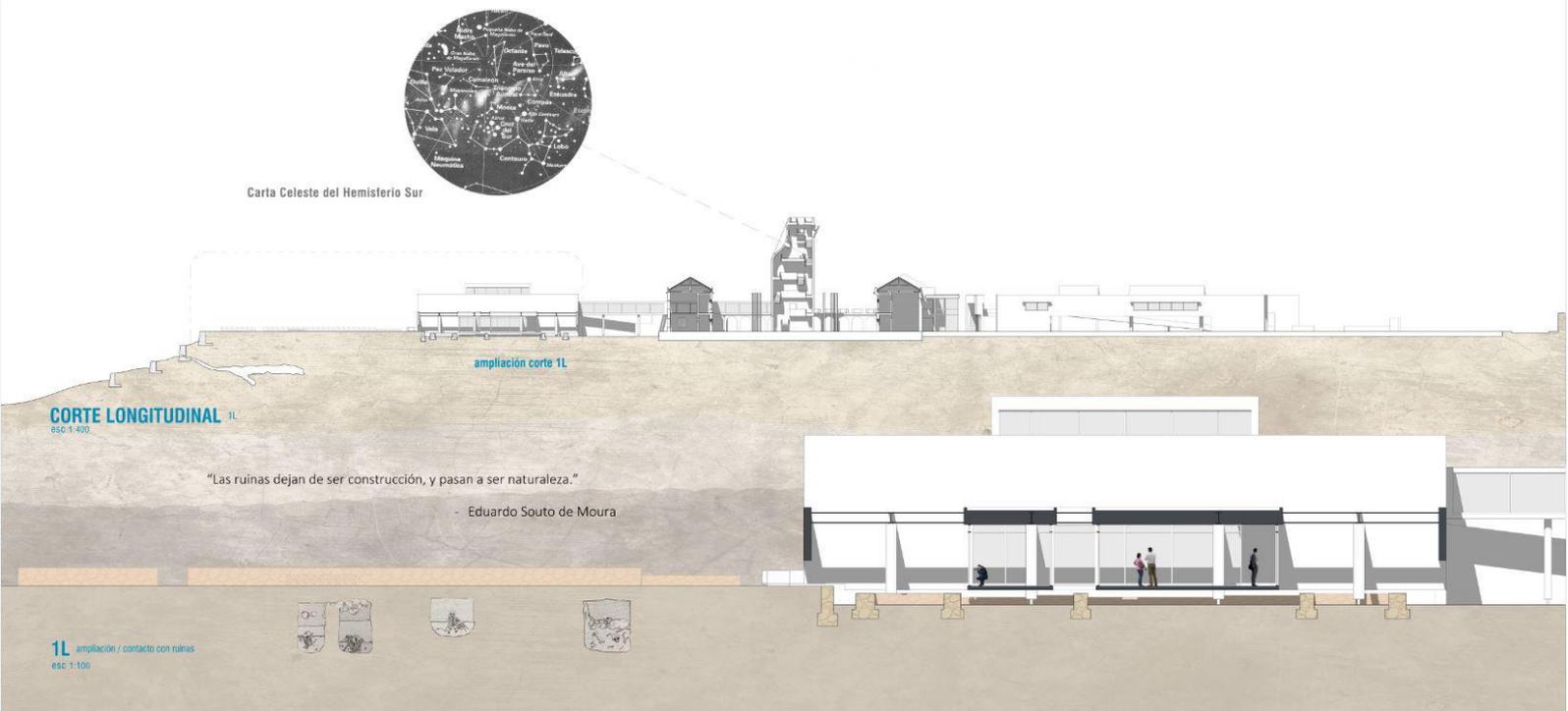


Figura 66. Andrés Calero. Corte Longitudinal + Ampliación.



Figura 67. Andrés Calero. Diagramas Secuenciales de Estrategias y Acciones.

Demoliciones del Patio Jesuita

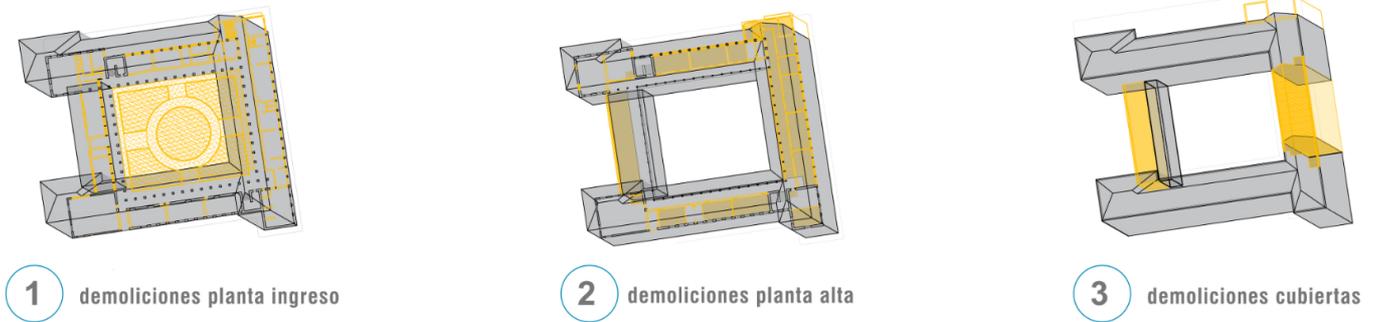


Figura 68. Andrés Calero. Diagramas Secuenciales de Demoliciones en Ex Colegio Borja.

Ruptura del Patio Jesuita

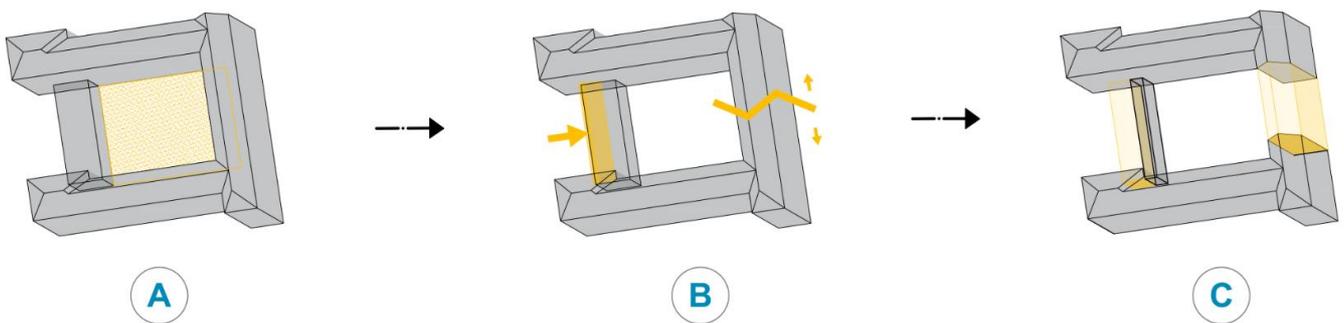


Figura 69. Andrés Calero. Ruptura Espacial del Ex Colegio Borja.

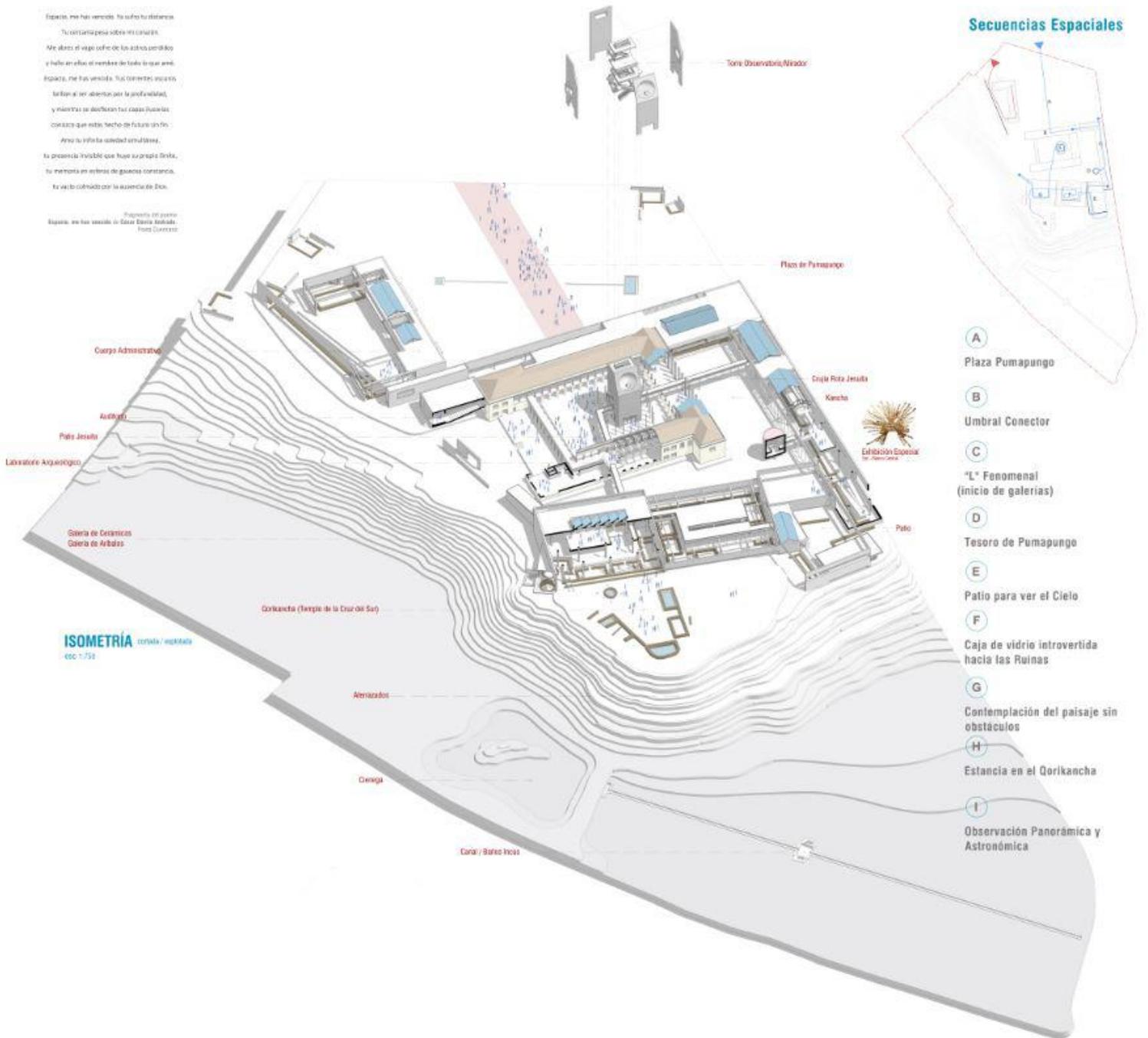


Figura 70. Andrés Calero. Isometría Cortada/Explotada.

BIBLIOGRAFÍA

- Beaudoin, L., & Beaudoin, E. (17 de 8 de 2017). *Beaudoin Architectes*. Obtenido de <http://www.beaudouin-architectes.fr/>
- Caixa", F. ". (Julio de 2012). *Museo del Tiempo*. Obtenido de www.museodeltiempo.org.uy/archivos/programa-arquitectura.pdf
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Coelho, C. D. (2014). *O Tempo e a Forma*. Lisboa: Argumentum.
- Farrú, Á. (1994). Tres proyectos, tres décadas: La arquitectura de Rafael Moneo. *Colección Archivos de Arquitectura*.
- Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura: orden y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté.
- Idrovo, J. (2000). *Tomebamba: Arqueología e Historia de una Ciudad Imperial*. Cuenca: Ediciones del Banco Central del Ecuador.
- Indij, G. (2008). *Sobre el tiempo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Rossi, A. (1984). *Autobiografía Científica*. Barcelona: Gustavo Gili.