

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Arquitectura y Diseño Interior

Museo Nacional del Ecuador: Nueva Sede La Carolina

Bernardo José Prexl Orti

Arquitectura

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Arquitecto

Quito, 09 de mayo de 2025

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Arquitectura y Diseño Interior

HOJA DE CALIFICACIÓN DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA

Museo Nacional del Ecuador: Nueva Sede La Carolina

Bernardo José Prexl Orti

Nombre del profesor, Título académico

Felipe Palacios, Arquitecto

Quito, 09 de mayo de 2025

© 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 la Ley Orgánica de Educación Superior del Ecuador.

Nombres y apellidos: Bernardo José Prexl Orti

Código: 00210859

Cédula de identidad: 1719442400

Lugar y fecha: Quito, 09 de mayo de 2025

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETheses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETheses>.

RESUMEN

Este proyecto de tesis parte de una evaluación crítica de la capitalidad de Quito, entendida no solo como función administrativa, sino como representación simbólica, cultural y territorial. A diferencia de otras capitales que concentran estas dimensiones, Quito las dispersa de forma fragmentaria, debilitando su rol como ciudad capital. A partir de esta premisa, se propone una nueva sede para el Museo Nacional del Ecuador que recupere su visibilidad institucional, dinamice el ecosistema cultural contemporáneo y refuerce la capitalidad simbólica de la ciudad.

La propuesta se emplaza en un terreno estratégico frente al parque La Carolina, en la parroquia de Ñaquito, zona actualmente desprovista de equipamiento cultural a pesar de su centralidad económica y demográfica. El museo se concibe como un dispositivo urbano y arquitectónico capaz de contener, interrogar y proyectar la identidad nacional. Ante la imposibilidad de representar un país tan diverso mediante un estilo arquitectónico único, se recurre al territorio —su geografía compartida— como lenguaje común. El diseño se estructura en tres zonas: Museo (colección permanente), Paramuseo (educación e interacción) e Inframuseo (áreas técnicas), articuladas por una forma arquitectónica que combina monolitismo institucional, racionalidad democrática y luz como significante espiritual.

Palabras clave: Capitalidad, Museística, Museo Nacional del Ecuador, Ñaquito, Permanencia, Diagonal Quiteña, Paramuseo, Territorio, Monolitismo.

ABSTRACT

This thesis project stems from a critical assessment of Quito's capital status, understood not only as an administrative role but as a symbolic, cultural, and territorial representation. Unlike other capitals that concentrate these functions, Quito disperses them fragmentedly, weakening its position as a national capital. Based on this premise, the project proposes a new headquarters for the National Museum of Ecuador that restores its institutional visibility, energizes the contemporary cultural ecosystem, and reinforces the city's symbolic capital.

The proposal is located on a strategic site facing La Carolina Park, in the Iñaquito parish — an area lacking cultural infrastructure despite its demographic and economic centrality. The museum is conceived as an urban and architectural device capable of containing, questioning, and projecting national identity. Given the impossibility of representing such a diverse country through a single architectural style, the design turns to geography —our shared territory— as a common language. The project is structured around three core zones: Museum (permanent exhibition), Paramuseum (education and interaction), and Inframuseum (technical and conservation areas), articulated through an architectural form that combines institutional monolithism, democratic structural clarity, and light as a spiritual signifier.

Key words: Capitality, Museology, Ecuadorian National Museum, Iñaquito, Permanence, Quito's Diagonal, Paramuseum, Territory, Monolithism.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	10
Marco Conceptual	11
Marco Teórico	12
Quito: Capital del Ecuador	12
Museo: Definición y Edificio	16
Museística Quiteña: Estado y Percepción	18
Museo Nacional del Ecuador: Precariedad Espacial	20
Análisis e Interpretación	22
Iñaquito: Permanencia, Valor Documental, Representatividad, Accesibilidad, Extensión y Verdor	23
Permanencia	23
La Diagonal Quiteña	26
Accesibilidad	27
Extensión	28
Verdor	29
Valor Documental	29
Representatividad	31
El Museo Del Futuro: Fábrica de Significados	32
La Nación a través de la Arquitectura	34
Desarrollo del Proyecto	36
Partido	36
Consideraciones Urbanas	36
Estrategias Conceptuales: Masa, Luz y Proporción	37
Planimetría General	39
Conclusiones	45
Referencias Bibliográficas	47
Anexo A: Entrevista a Romina Muñoz, Ministra De Cultura y Patrimonio del Ecuador	49
Anexo B: Entrevista A Juan Felipe Paredes, Curador Asistente Del Museo Antropológico y De Arte Contemporáneo (MAAC)	58
Anexo C: Láminas de Presentación Final	64

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Cronología de la capitalidad de Quito.....	12
Figura 2. Expansión de la mancha urbana de Quito 1950-1960.....	14
Figura 3. Distribución de las propiedades estatales en Quito.....	15
Figura 4. Universo de museos en Quito y su clasificación sitio-exhibición.....	17
Figura 5. Imagen de los museos en la ciudad, en implantación y fachada.....	19
Figura 6. Actitud urbana hacia los museos.....	20
Figura 7. Locales históricos del Museo Nacional del Ecuador.....	21
Figura 8. Patología: Concentración de Museos y Zonificación Cultural.....	22
Figura 9. Trazas históricas de la ciudad de Quito.....	24
Figura 10. Comparación de amanzanamiento y lotización alrededor de las diagonales de Barcelona y París	25
Figura 11. Efecto de la Diagonal Quiteña en el amanzanamiento, lotización y movilidad....	27
Figura 12. Valor Documental de Iñaquito.....	29
Figura 13. Representatividad de Iñaquito.....	31
Figura 14. Interpretación del Museo del Futuro.....	33
Figura 15. Heterogeneidad de representaciones arquitectónicas nacionales.....	34
Figura 16. Condicionantes urbanas del lote.....	36
Figura 17. El monolito como lenguaje simbólico.....	37
Figura 18. Estrategias lumínicas de exposición.....	38
Figura 19. Implantación.....	39
Figura 20. Planta Baja Nivel +1.50m.....	40
Figura 21. Planta Nivel -3.90m.....	40
Figura 22. Planta Nivel +5.40m.....	41

Figura 23. Planta Nivel +9.30m.....	41
Figura 24. Fachada La Carolina.....	42
Figura 25. Fachada Eloy Alfaro.....	42
Figura 26. Fachada San Salvador.....	42
Figura 27. Sección C-C'.....	43
Figura 28. Sección D-D'.....	43
Figura 29. Sección E-E'.....	43
Figura 30. Fotografía de Maqueta Final.....	44
Figura 31. Fotografía de Maqueta Final.....	44

INTRODUCCIÓN

Este proyecto de tesis parte de una evaluación crítica de la condición de capital de Quito. A diferencia de otras ciudades capitalinas que concentran funciones simbólicas, políticas, económicas y culturales, en Quito estas dimensiones se encuentran dispersas de forma casi aleatoria en el territorio urbano. Desde esta premisa se propuso investigar cómo la arquitectura puede contribuir a reforzar la capitalidad de la ciudad a través de un nuevo equipamiento cultural de escala nacional.

Al revisar la infraestructura museística de la ciudad, se evidenció que más del 90% de los museos de Quito se concentran en un radio de 3 km alrededor del Centro Histórico. Este fenómeno ha dejado al centro económico y demográfico de la ciudad —en torno al parque La Carolina y la parroquia de Ñaquito— completamente desconectado del mundo cultural. Esta situación reveló una oportunidad: reubicar el Museo Nacional del Ecuador, actualmente en un local inadecuado, en un sitio estratégico que devuelva visibilidad, centralidad y dignidad a la institución.

MARCO CONCEPTUAL

¿Es posible consolidar el valor simbólico y representativo de una ciudad capital a través de la Arquitectura?

La ciudad capital tiene una dimensión tanto física como conceptual. La Arquitectura, como el medio que materializa el mundo de las ideas, tiene el potencial de consolidar ambas.

Más allá de su rol como sede de gobierno, la ciudad capital posee un valor simbólico y representativo. El crecimiento desordenado de Quito durante el último siglo ha mermado este valor en la capital ecuatoriana. Este proyecto plantea la posibilidad de recuperarlo mediante el desarrollo de un equipamiento cultural de escala nacional que funcione, por un lado, como aglutinador del tejido urbano y, por otro, como catalizador de significados nacionales.

En este sentido, la propuesta de una nueva sede para el Museo Nacional del Ecuador frente al parque La Carolina, en Iñaquito, busca superar la separación implícita que existe entre las zonas más dinámicas de la ciudad —comerciales y financieras— y el mundo cultural quiteño, tradicionalmente relegado al Centro Histórico. Este nuevo museo no solo operará como la casa permanente de la Colección Nacional, sino también como una fábrica de significados que invita a sus visitantes a explorar y reinterpretar la identidad nacional.

Al ofrecer una visión plural de Ecuador, el museo fomentará la reflexión sobre lo que significa ser ecuatoriano y contribuirá al fortalecimiento de la capitalidad de Quito, integrando no solo su estructura urbana, sino también catalizando un debate cultural sobre la nación.

MARCO TEÓRICO

Quito: capital del Ecuador

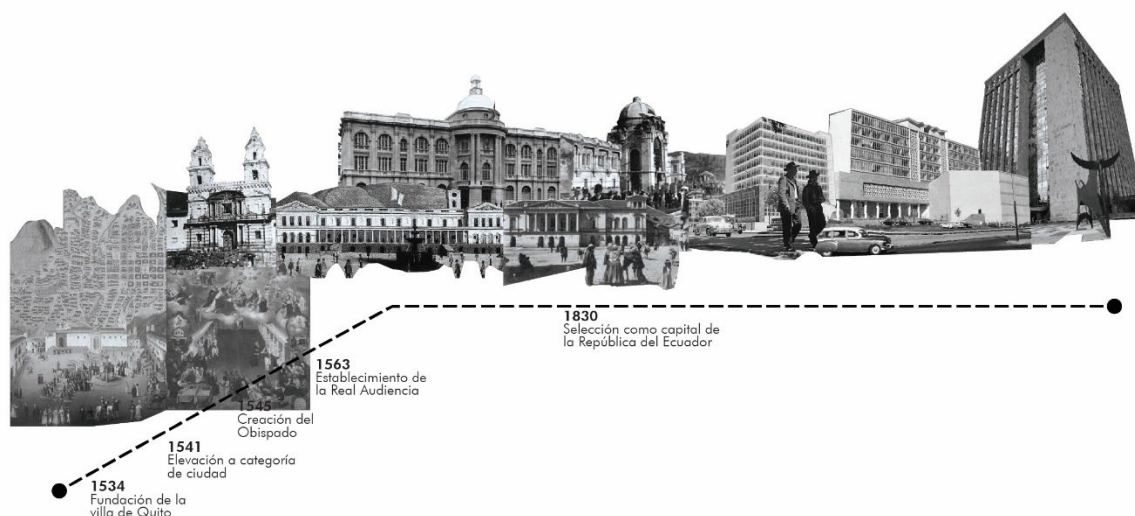


Figura 1. Cronología de la capitalidad de Quito. Elaboración propia.

El sitio donde Sebastián de Benalcázar estableció la villa de Quito el 6 de diciembre de 1534 ejercía un papel predominante sobre el territorio que hoy comprende la República del Ecuador desde hacía varios siglos. Vestigios arqueológicos revelan ocupación humana de esta zona tan temprano como el siglo I a. C., y es sabido que para el siglo XV esta funcionaba como un importante centro de intercambio para las culturas locales. A mediados de este siglo, el Tahuantinsuyo de Túpac Yupanqui llegó a conquistar estas tierras “del sol recto” y, décadas más tarde, Quito fue la sede del imperio que reclamaba el príncipe Atahualpa, enfrentado con el Cusco de Huáscar.

La primacía de Quito se hace más evidente a partir de su fundación hispana en 1534. Esta fue la primera ciudad que prosperó en el territorio del actual Ecuador, después de que la conquista del Perú avanzara hacia el norte desde Cajamarca. De acuerdo con Alfonso Ortiz

(2007), las villas fundadas en la costa los años siguientes funcionaron exclusivamente para asegurar la protección de Quito y su provincia y, de hecho, Guayaquil fue durante un siglo y medio prácticamente el puerto de entrada de las importaciones a Quito y de salida de la incipiente industria textil quiteña (p. 85-86). La documentación hispana de las siguientes décadas manifiesta claramente el papel capital de la joven villa: Quito se eleva a la categoría de ciudad en 1541, se erige el obispado en 1545 y se establece la Real Audiencia en 1563.

Para Peter Hall (2006), la característica esencial que convierte a una ciudad en capital es el ser sede del gobierno y, a pesar de que no existe una relación directa entre la distinción política y la atracción de funciones económicas, ha habido un mutualismo histórico entre ambos que ha promovido su desarrollo en paralelo (p. 8). El intercambio entre el poder central y la función comercial progresivamente demandó funciones judiciales especializadas para la construcción y aplicación de leyes, a la vez que engendró un centro de cultura a partir del notable consumo. El consumo local impulsó actividades como universidades, teatros, arte y arquitectura, auditorios y la edición de libros y periódicos (Hall, 2006, p. 10). Durante gran parte de su historia, en Quito estas actividades ocurrieron principalmente alrededor de sus numerosos conventos. Cabe recordar que Quito estuvo siempre subordinado a Bogotá y Lima como sedes virreinales durante el periodo colonial, por lo que las actividades judiciales y administrativas propias de la Real Audiencia se concentraron en la Casa de la Presidencia (hoy Palacio de Carondelet) y desarrollaron escasamente la arquitectura civil.

No es hasta 1830, después de que el Departamento del Sur (independizado de España en 1822) decidiera separarse del proyecto de la Gran Colombia, que Quito asume el rol de capital nacional. Si bien la infraestructura quiteña, heredada de la colonia, era la más adaptada para recibir las nuevas actividades republicanas que había en el territorio ecuatoriano, todavía era bastante limitada. El primer siglo de vida republicana se caracterizó por la falta de recursos

económicos, por lo que la ciudad de 1930 aún contrastaba poco con la de un siglo atrás. Sin embargo, las presidencias de Gabriel García Moreno (1860–1875) y Eloy Alfaro (1890–1910) promovieron grandes avances nacionales, reflejados también en la capital. La llegada del ferrocarril a Quito en 1908, en particular, definió un antes y un después en su historia urbana. Con la ruptura de su clausura andina, Quito comenzó un desarrollo acelerado propulsado por un incremento poblacional dramático y una incipiente industria. Así, es solo a partir del siglo XX que se observa una transformación de la ciudad para adaptarla mejor al rol de capital que le corresponde.



Figura 2. Expansión de la mancha urbana de Quito 1950-1960. Elaboración propia.

A pesar de los esfuerzos republicanos y posteriores procesos de modernización, la infraestructura urbana destinada a albergar las funciones del Estado ha permanecido insuficiente hasta el presente. En Quito no existe una zona administrativa nacional consolidada, como ocurre en otras capitales donde el poder se manifiesta también en el espacio urbano a través de conjuntos monumentales y centralizados —como el National Mall en Washington

D.C., por ejemplo. En cambio, la presencia del Estado en la ciudad se caracteriza por su dispersión, con ministerios, instituciones judiciales y edificios administrativos localizados de manera casi aleatoria en diferentes sectores, sin formar una unidad reconocible ni articulada. Esta fragmentación no solo limita la eficiencia administrativa y simbólica del aparato estatal, sino que también debilita su capacidad para estructurar el espacio capitalino en torno a una idea cohesionada de lo público y lo nacional (Véase Figura 3.).

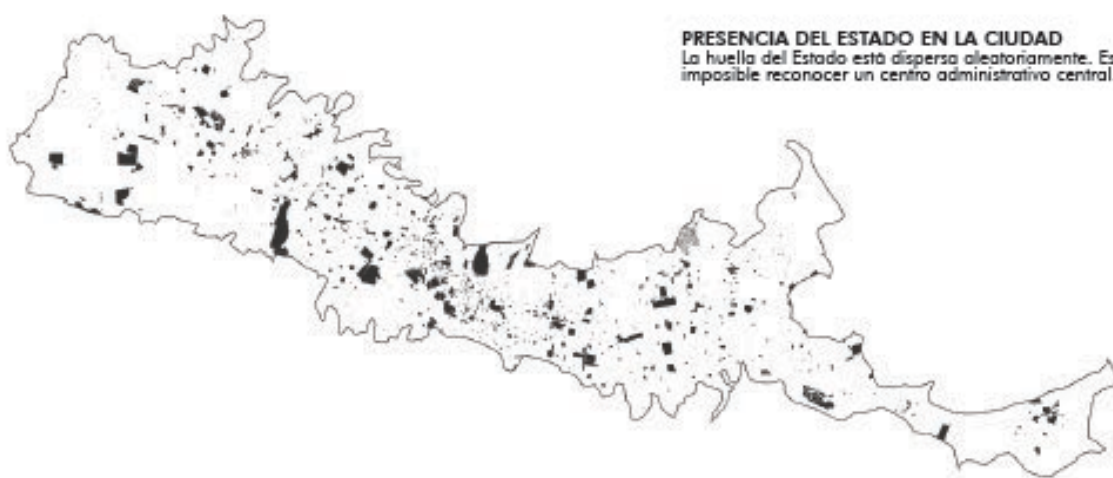


Figura 3. Distribución de las propiedades estatales en la ciudad de Quito. Elaboración propia.

Museo: definición y edificio

La XI Reunión General del ICOM (International Council of Museums), reunida en Copenhague en 1974, definió al museo de la siguiente manera:

El museo es una institución permanente, sin finalidad de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y de deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno (Fernández, 1999, p. 31).

Como elemento urbano, el museo no sólo ha servido en la ciudad capital como símbolo de la identidad nacional, sino también como un dispositivo que madura su condición de *capitalidad*. Basta con observar, por ejemplo, la enfilade de museos del National Mall de Washington DC o la Museumsinsel (Isla de los Museos) de Berlín para notar cómo la institución del museo ha reforzado la noción de ciudad primada de estas capitales, nuevas en sus respectivos países. París es el caso más notable del empleo intencional de la cultura para establecerse como capital; “economic and political spheres have taken second place to culture, with clear implications that one dominant construction of Paris’s claim as a world capital lies in the cultural realm” (Vale, 2006, p. 51)

Existen, a breves rasgos, dos modalidades del edificio destinado a museo: el monumento histórico reutilizado y el edificio de nueva planta. La mayor parte de los museos quiteños han reutilizado construcciones coloniales para levantar sitios de memoria, con diferentes grados de éxito. Pero poco se ha hecho en términos de diseño museístico moderno. El único caso destacado es la construcción del Edificio de los Espejos de la Casa de la Cultura

Ecuadoriana, inaugurado en 1988, como un recinto nuevo que acoge, entre varios otros programas, a una serie de museos.

En el Quito Urbano existen
76 museos.
Se dividen en 6 tipos según
su relación sitio- exhibición:



Figura 4. Universo de museos de Quito y su clasificación sitio-exhibición. Elaboración propia.

Al momento de hablar de la arquitectura del museo, no es sólo importante observar la calidad del edificio, sino que incluso más importante es evaluar su emplazamiento. Como parte del equipamiento urbano, el museo debe ser sometido a una serie de consideraciones que de alguna manera indican su lugar más adecuado en la ciudad. La teoría de la arquitectura del museo ha tenido un amplio desarrollo en cerca de 200 años de historia, por lo que no sorprende que ya existan algunos criterios dados para definir el sitio ideal. William T Anderson y Bruno Molajoli, personajes destacados del ICOM, señalan las siguientes como características deseables:

- **Accesibilidad:** desde su concepto, el museo debe estar abierto al público y al servicio de la sociedad. Por lo tanto, debe colocarse en un sitio de fácil acceso por medios de transporte público y cercano a escuelas, universidades y bibliotecas (Molajoli, 1960, p. 146)
- **Permanencia:** el museo no es una exhibición, que

se arma y desarma en el tiempo, por lo que no debe haber nada de efímero en su carácter y apariencia (Molajoli, 1960, p. 148)

- Valor Documental: posibilidad de vinculación con una célebre personalidad o un acontecimiento histórico (Anderson en Fernández, 1999, p. 277)
- Representatividad: respecto de una época o una sociedad específica (Anderson en Fernández, 1999, p. 277)
- Extensión: para servicios museográficos u otros cuya proximidad a la colección sería insegura, y para la posibilidad de expansión futura (Molajoli, 1960, p. 147)
- Proximidad a parques y jardines: un cinturón arbolado alrededor sirve para proteger el museo de polvo, contaminantes, vibraciones, ruido, y luminosidad (Molajoli, 1960, p. 146)

Museística Quiteña: estado y percepción

Como se describió en las secciones anteriores, la ciudad se fundó en las primeras décadas del siglo XVI y mantuvo una forma y extensión casi inalterada hasta bien entrado el siglo XX. Las actividades propias de la capital, primero como Real Audiencia y luego como República, funcionaron en este periodo en los edificios eclesiásticos monumentales y el Palacio de la Presidencia, en el centro histórico. No fue hasta el último tercio del siglo XX que este sector empezó a entrar en abandono, por lo que en las últimas décadas una gran parte de los museos de la ciudad se han asentado en edificios coloniales o republicanos que, caso contrario, estarían sin uso.

Si bien es destacable la preocupación por el patrimonio colonial quiteño, protegido por la UNESCO desde 1978, subsisten varias deudas del gobierno (central y local) y la arquitectura para con el mundo museístico quiteño. En la actualidad, existen 76 museos en el Distrito

Metropolitano de Quito, 61 de los cuales se ubican en el Centro Histórico y sus inmediaciones al norte, entre los límites de la mancha urbana de 1950. La mayoría, por no decir la totalidad, de los museos de esta zona ocupan edificaciones reutilizadas, por lo que su perfil a nivel de fachada es inactivo. En otras palabras, los museos no se reconocen como tales, sino que o bien participan de la monumentalidad de un complejo colonial, o se esconden detrás de un cerramiento. Esta condición de invisibilidad se agudiza aún más en los museos fuera de este sector.

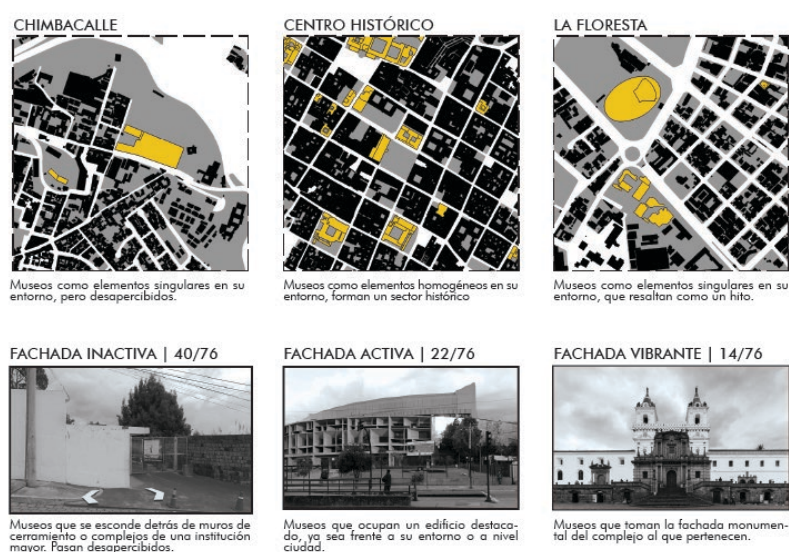


Figura 5. Imagen de los museos en la ciudad, en implantación y fachada. Elaboración propia.

El Edificio de los Espejos, de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y construido entre 1975 y 1980 frente al Parque de El Ejido, constituye la única excepción a la situación antes descrita. Su interior acoge 4 museos, el Teatro Nacional, el Ágora, la Cinemateca Nacional, entre algunos otros programas. Tantas funciones aglomeradas sin duda abruman al edificio y se entorpecen entre sí. Sin embargo, su mayor riesgo es externo; la CCE muchas veces se ve inmiscuida en líos políticos y en más de una ocasión ha sido el foco de protestas sociales violentas. Así se observa la polarización de la actitud quiteña a sus museos; por un lado una veneración exagerada y por otro un abuso irresponsable.



*Figura 6. Actitud urbana hacia los museos.
Elaboración propia.*

Museo Nacional del Ecuador: precariedad espacial

Entre los museos que funcionan en el Edificio de los Espejos está el Museo Nacional del Ecuador. Fue fundado a finales del siglo XIX como una institución anexa a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Central. Desde entonces, su sede se ha desplazado en nueve ocasiones, pasando por varios locales emblemáticos de los primeros años de la República, como la Universidad Central (en el centro histórico), el Quiosco de la Alameda, la Quinta Presidencial o el Teatro Sucre. Cabe destacar, sin embargo, que ninguno de estos espacios ni se diseñó para ser un museo ni se adaptó a sus necesidades museográficas.

Desde 1990 hasta el día de hoy, el Museo Nacional ocupa un salón de la sede de la CCE, después de un episodio triste de cierre entre 2015 y 2018, para dar paso a la Conferencia Internacional Hábitat III, en 2016. Sus reservas y fondos se encuentran dispersos en varios edificios alrededor en la zona de la Mariscal. Esta situación, desde la perspectiva museográfica, es una desmembración inaceptable de la institución. El mismo museo expresa en su página web:

El Museo Nacional del Ecuador es uno de los museos más visitados del país, pero ha estado habitando un espacio que no responde a sus necesidades. Por esto, es fundamental darle un espacio propio al Museo, sus reservas y fondos, para atender una deuda histórica del país con el arte, la cultura y las prácticas educativas que definen el sentido de esta institución (MuNa, s.f.).

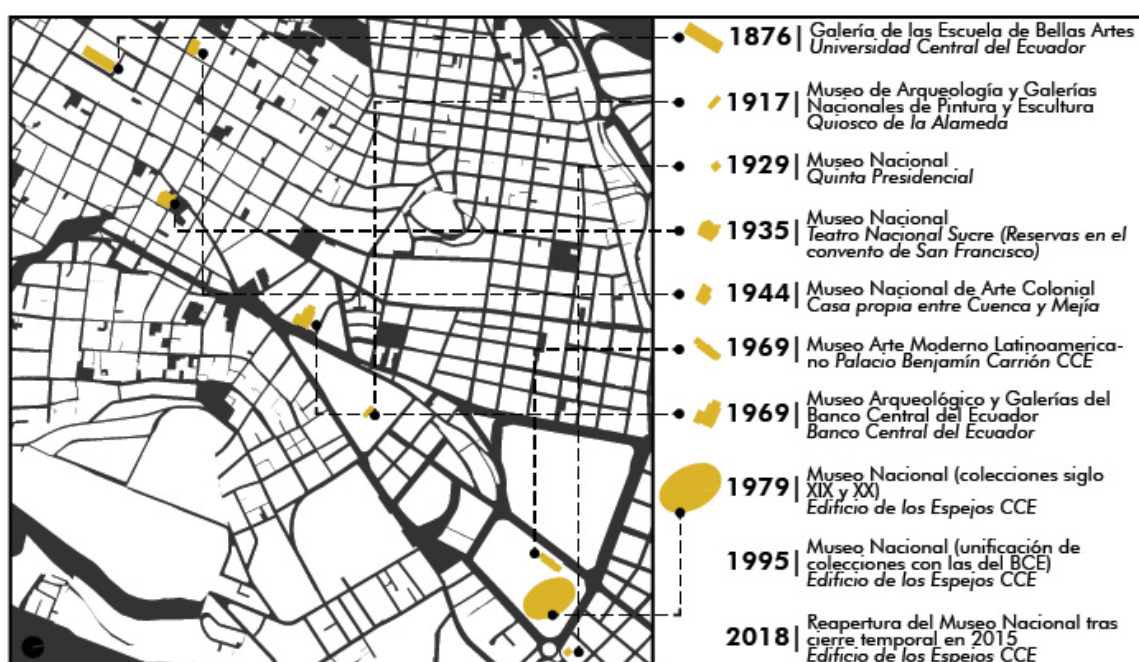


Figura 7. Locales históricos del Museo Nacional del Ecuador desde su fundación. Elaboración propia.

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

La preferencia ciega de colocar lo cultural en los límites de la ciudad de 1950, ha creado una cuasi zonificación urbana. Por un lado, la ciudad colonial y de la primera república se ha reservado casi exclusivamente al programa cultural y admite con mucha dificultad programas urbanos más dinámicos y vivienda. En cambio, las actividades financieras y comerciales, junto con el grueso de la vivienda, se han desbordado a los costados norte y sur e incluso a los valles orientales, a 400m de desnivel. Es evidente que el incremento poblacional del último siglo requería de la ampliación de la mancha urbana, pero esta dicotomía entre lo antiguo de veneración cultural y lo nuevo de expansión mercantil y sin historia ha mermado su unidad como capital de la República y ha generado una serie de problemas.

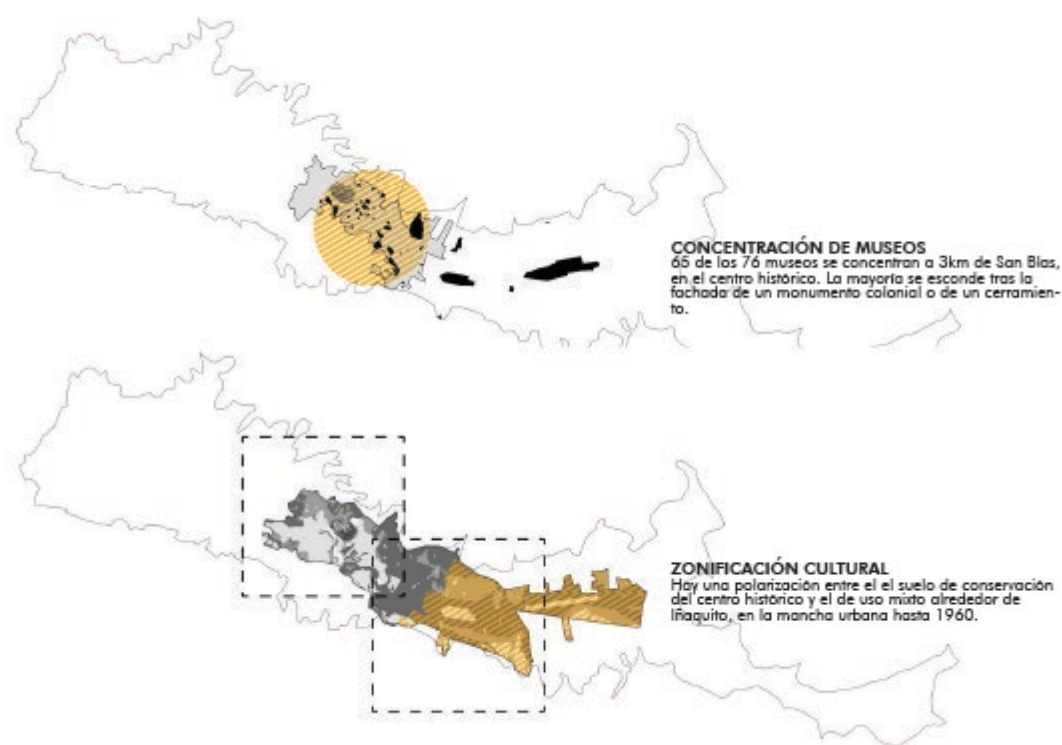


Figura 8. Patología: Concentración de Museos y Zonificación Cultural. Elaboración propia.

Teniendo esto en cuenta, es necesario que la arquitectura quiteña desdibuje estos límites, principalmente ideológicos, sobre qué se puede hacer en la ciudad y en dónde, y se tome acción para entremezclar los polos. En términos más simples, es necesario que el programa dinámico de comercio y vivienda moderna se inserte en las zonas más antiguas de la ciudad, y que el programa cultural invada las zonas financieras, comerciales y de vivienda. Con lo segundo en mente, la situación patológica actual del Museo Nacional del Ecuador representa una gran oportunidad para ofrecer el impulso transformador que requiere la capital. Pocas instituciones tienen el potencial conceptual tan ponente como el del Museo Nacional para madurar por su cuenta la *capitalidad* de la ciudad.

Iñaquito: permanencia, valor documental, representatividad, accesibilidad, extensión y verdor

Habiendo notado la necesidad de una sede propia y permanente para el Museo Nacional y elegido la construcción de un edificio de planta nueva como la mejor opción, es necesario evaluar cuál sería el sitio idóneo para su emplazamiento. Los criterios mencionados en la segunda sección de este marco serán el punto de partida para la evaluación.

Permanencia

La permanencia (o persistencia) es un tema que el arquitecto italiano Aldo Rossi desarrolla con detenimiento en su libro *La arquitectura de la ciudad*. Al respecto menciona

El pasado es en parte experimentado ahora y, desde el punto de vista de la ciencia urbana, puede ser este el significado que hay que dar a las permanencias; éstas son un pasado que aún experimentamos. (...) Las persistencias se advierten a través de los monumentos, los signos físicos del pasado, pero también a través de la persistencia

de los trazados y del plano (...). Las ciudades permanecen sobre los ejes de desarrollo, mantienen la posición de sus trazados, crecen según la dirección y con el significado de hechos más antiguos que los actuales, remotos a menudo. (...) La permanencia más significativa está dada así por las calles y por el plano; el plano permanece bajo niveles diversos, se diferencia en las atribuciones, a menudo se deforma, pero sustancialmente no cambia de sitio. (Rossi, 1979, p. 88)

A partir de este planteamiento, es interesante observar que no han existido más que dos trazas en la historia de la forma urbana de Quito: la colonial en 1534 en la ladera frente al Yavirac (hoy conocido como Panecillo) y la moderna en 1945, cuya principal implantación ocurrió en la llanura de Ñaquito.

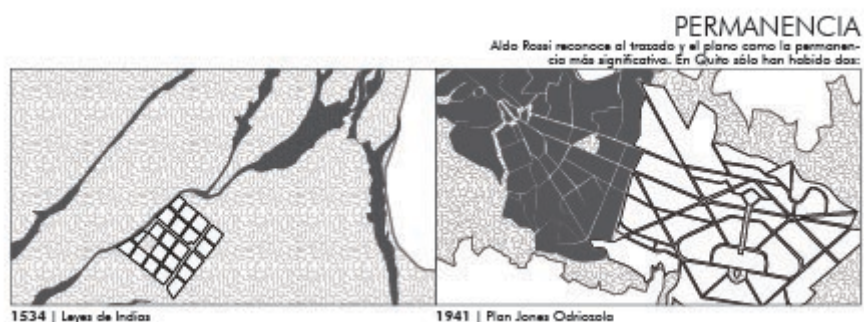


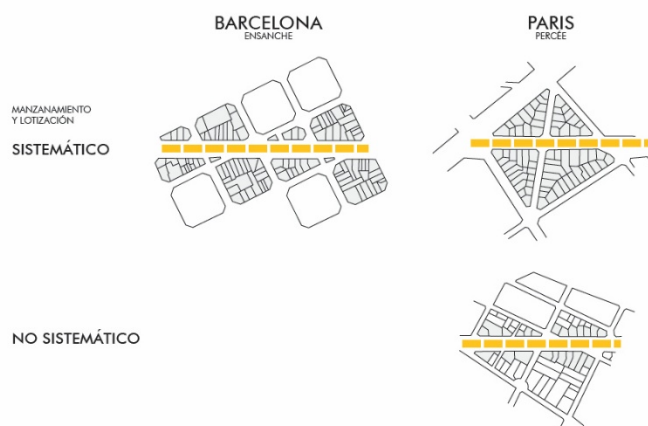
Figura 9. Trazas históricas de la ciudad de Quito. Elaboración propia.

El Plan Regulador de Quito, desarrollado entre 1942 y 1945 por el arquitecto uruguayo Guillermo Jones Odriozola, involucraba varias áreas de acción, la mayoría de las cuales no llegaron a realizarse. Pero la urbanización de las haciendas La Carolina, la Granja y Rumipamba en Ñaquito, compradas por el Municipio en 1939, siguió en buena medida la traza del plan. En específico, las avenidas de la República, Eloy Alfaro, Atahualpa y América, diagonales según el Plan Regulador, son el mayor remanente de Jones Odriozola en Quito y

permanecen como elementos icónicos de la traza moderna. Así, visto grosso modo, Iñaquito es el único sector de Quito con dimensiones considerables cuya morfología fue diseñada; el resto creció espontáneamente por impulsos inmobiliarios individuales sin mayor planeamiento. Hoy, las diagonales quiteñas y sus consecuencias ofrecen importantes oportunidades morfológicas para insertar equipamiento urbano como el de este proyecto.

La Diagonal Quiteña

En Quito, la idea de la diagonal surgió en el plan de Jones Odriozola como un recurso funcional para conectar de manera eficiente los flancos montañosos oriental y occidental de la ciudad. A diferencia de las diagonales implantadas en tejidos urbanos ya consolidados —como las del París pre-haussmanniano o la Roma de Sixto V—, las diagonales quiteñas fueron proyectadas sobre un campo abierto, como parte de una planificación expansiva. En este sentido, su planteamiento se asemeja más a la Diagonal de Barcelona propuesta por Cerdà: una arteria funcional pensada desde el inicio como estructura de movilidad. Sin embargo, en el caso quiteño, esta estrategia nunca llegó a consolidarse como un sistema coherente, y las diagonales permanecieron como excepciones dentro del trazado ortogonal de las nuevas extensiones urbanas.



*Figura 10.
Comparación de
amanzamiento y
lotización alrededor
de las diagonales de
Barcelona y París.
Elaboración propia.*

Como consecuencia, el amanzanamiento y la lotización a los costados de estas diagonales no respondieron a una lógica sistemática como en París o Barcelona, sino que derivaron en una serie de configuraciones puntuales, fragmentarias y heterogéneas. La forma urbana que hoy se observa alrededor de estos ejes incluye grandes predios irregulares, especialmente en las cercanías de las intersecciones con otros corredores viales. En este contexto, resulta pertinente recordar que “la unidad de base del tejido puede representarse como una porción de calle que distribuye a ambos lados un conjunto de parcelas construidas. La anchura (abertura a la calle) y la profundidad de las parcelas determinan (y/o son determinadas por) los tipos de edificios que pueden allí situarse” (Panerai et al., 1986, p. 174). Esta irregularidad del tejido ofrece, precisamente, oportunidades urbanas a partir de la excepción, como se explorará a continuación.



*Figura 11. Efectos en el amanzanamiento, lotización y movilidad de la diagonal quiteña.
Elaboración propia*

Accesibilidad

La traza del Plan de Jones Odriozola era eminentemente funcional, por lo que las diagonales mencionadas, antes que signos formales, eran estrategias de conexión rápida. Unen

los costados montañosos de la meseta de Quito y, gracias a ellas, es fácil atravesar la llanura. Desde la intersección de las avenidas diagonales de la República y Eloy Alfaro, se puede recorrer hasta 2 km de ciudad consolidada en 5 minutos, en sus respectivas direcciones. También existe gran conexión entre la autopista expresa Simón Bolívar, así como con el valle de Cumbayá y Tumbaco, y esta intersección a través de la av. Eloy Alfaro y el Túnel Guayasamín, por lo que este resulta un punto estratégico.

La conectividad en sentido norte-sur es incluso más fácil ya que la parroquia está eficientemente servida por una red de transporte público masivo. El crecimiento de la ciudad entre 1960 y la actualidad hizo que esta zona, que en la década de 1950 era periférica, se convierta en central, no sólo funcional sino también físicamente. Como corazón de la vida comercial y financiera, Ñaquito funciona como una especie de *Central Business District* que recibe diariamente a una gran población pendular. Así, los sistemas de Metro subterráneo y BRT (*Bus Rapid Transit*) en la superficie sobre los ejes de las avenidas 6 de diciembre y 10 de agosto, precisamente tienen el propósito de conectar puntos periféricos con La Carolina. El parque en específico está servido por dos estaciones de metro en sus extremos norte y sur. (Véase Figura 11.)

Extensión

El plan de Jones Odriozola planteaba un sistema complejo de diagonales que finalmente no llegó a realizarse. En consecuencia, las diagonales que sí se trazaron quedaron como excepciones en un tejido, de alguna manera, reticular. Como las diagonales resultaron excepcionales, el amanzanamiento a sus costados no pudo obtener una forma sistemática (como en otras ciudades con diagonales, como París o Barcelona), sino también excepcional,

que finalmente se heredó a la lotización. Los lotes vecinos a las diagonales tienen una desproporción marcada: los más próximos a las esquinas suelen tener una superficie hasta diez veces mayor que los ubicados a media manzana. Varios de estos grandes lotes permanecen vacantes hasta el día de hoy o acogen construcciones de gran envergadura. (Véase Figura 11).

Verdor

El parque de la Carolina, en el corazón de Iñaquito, es el remanente del *centro deportivo* planeado por Jones Odriozola, un espacio metropolitano eminentemente verde ocupado por estadios, canchas, pistas, entre otros equipamientos deportivos. También es un remanente de la laguna de Iñaquito que ocupó su sitio durante siglos. Hoy es posiblemente el espacio público de mayor relevancia a nivel metropolitano, a pesar de tener una superficie menor a otros parques. Tiene una extensión aproximada de 65 ha y en los fines de semana es frecuentado por 20 mil personas entre semana y entre 50 y 80 mil personas los fines de semana. Sin duda, es el mayor atractor de la parroquia Iñaquito.

Valor documental



Figura 12. Valor documental de Iñaquito. Elaboración propia.

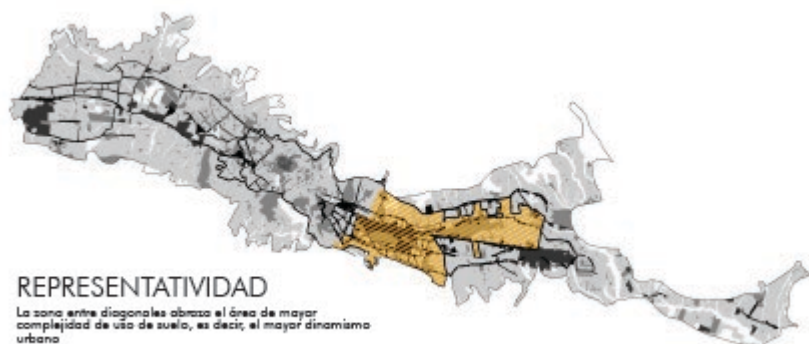
Iñaquito representa el escenario de dos acontecimientos históricos importantes: la Batalla de Iñaquito y la ampliación moderna de la ciudad. En el siglo XVI, el primer virrey del Perú Blasco Núñez de Vela se enfrentó a los encomenderos rebeldes liderados por Gonzalo Pizarro en esta llanura, y fue asesinado en batalla. Por otro lado, como se observó en la sección anterior, ya en el siglo XX, Iñaquito representó la primera huella de la modernidad en la ciudad

por ser el primer espacio afectado por el plan de Jones Odriozola. Ninguna frase es más elocuente para exponer lo que representa Ñaquito que las palabras del alcalde de Quito al inaugurar el Parque de Mayo en 1922:

Entre las dos partes de la población de Quito: la antigua fundada por los conquistadores en el mismo sitio de la ciudad incaica, llena de los grandiosos monumentos que nos legó la colonia (...), y la ciudad nueva que se extiende en la llanura que se conocía con el nombre de Ñaquito cuando el virrey Blasco Núñez de Vela luchaba con Gonzalo Pizarro (Monard, 2019)

Dejando de lado el ámbito monumental, vale destacar también que Ñaquito ha sido testigo de varios acontecimientos memorables de la cultura popular del último siglo. La Carolina en específico, ya sea como hacienda o como parque, fue el escenario de los primeros vuelos desde la capital, de carreras de caballos y automóviles en su antiguo Hipódromo, de la Misa Campal del santo Juan Pablo II en 1985, de una infinidad de eventos en el Centro de Exposiciones Quito desde 1988, entre varios otros. La infraestructura deportiva de la parroquia de Ñaquito reúne hasta el día de hoy a grandes cantidades de atletas y aficionados; y miles de quiteños se vuelcan cada fin de semana al Parque para disfrutar de sus espacios de esparcimiento.

Representatividad



*Figura 13.
Representatividad de
Iñaquito.
Elaboración propia.*

Si bien los acontecimientos históricos de este espacio son de gran importancia, permanecen en el olvido para la mayoría de quiteños. De alguna manera, este estilo de *Central Business District* y *Central Park* quiteños, muy animados por la vida metropolitana, permanecen divorciados de su legado. Iñaquito es, utilizando términos de Alfonso Ortiz, una parroquia *wayra apamushka*, traída por el viento, sin raíces, genérica.

En lo que sí concuerda la mayoría es que Iñaquito, y en especial los alrededores de La Carolina, es la expresión del Quito actual. Este sector es definitivamente el mejor consolidado de la ciudad, recibe los mejores equipamientos, acoge los desarrollos inmobiliarios más destacados y goza de los avalúos más altos de la ciudad. Para construir una sede del Museo Nacional del Ecuador en la actualidad, no hay un espacio que exhiba mejor el *zeitgeist* del Quito del siglo XXI como Iñaquito.

El Museo del Futuro: Fábrica de Significados

Las definiciones contemporáneas del museo se han alejado progresivamente de aquella imagen decimonónica de "torre de marfil" —aislada, silenciosa, autoritaria— que por décadas dominó el imaginario institucional. En lugar de concebir al visitante como un consumidor pasivo de cultura, el museo del siglo XXI se entiende a sí mismo como un agente activo en la producción de significado, capaz de dialogar con la sociedad, provocar pensamiento crítico y catalizar procesos colectivos de construcción identitaria.

En este horizonte, emerge la noción de paramuseo, una figura teórica y práctica que complementa, tensiona y expande las funciones tradicionales del museo. No se trata de una extensión periférica, sino de un espacio adyacente —para— que significa tanto "al lado de" como "más allá de" la institución museal (Griesser-Stermscheg et al., 2018, p. 190). El paramuseo recoge las contradicciones entre la vocación permanente del museo y las exigencias de cambio constante que impone la sociedad contemporánea. No está en contra del museo, pero tampoco se define completamente dentro de sus límites. Es un lugar donde el museo se abre a los movimientos sociales, a lo inmaterial, al conflicto y a la producción de sentido situada. En este sentido, permite superar la lógica de la exposición como un dispositivo pasivo para volver al museo un espacio de transformación tanto individual como colectiva. Como recuerda Bott, citado en el mismo capítulo, el museo tiene sentido cuando se reconoce como institución en cambio permanente, articulada con la vida cotidiana, en la que arte y cultura transforman activamente la manera en que los ciudadanos ven el mundo.

Este giro activo en la misión museal exige, además, una apropiación crítica de las herramientas tecnológicas. Lejos de destruir la esencia del museo, las tecnologías digitales fortalecen su rol como institución de transferencia cultural si se aplican con cuidado y propósito

(Ruttkay & Bényei, 2018, p. 176). En particular, su integración puede pensarse en tres momentos clave de la experiencia museal: antes, durante y después de la visita.

Antes de la visita, la tecnología ofrece al visitante herramientas para contextualizarse y prepararse según sus propios intereses, edad o capacidades, dejando atrás los protocolos genéricos de comunicación. Durante la exposición, la tecnología permite una experiencia interactiva, sensible y personalizada: los objetos pueden ser explorados desde múltiples narrativas, complementados con visualizaciones en su contexto original, o incluso "manipulados" digitalmente, lo cual expande las posibilidades educativas sin comprometer la conservación física. Después de la visita, los medios digitales permiten prolongar la experiencia: el visitante puede llevarse memorias digitales, compartirlas en redes sociales, debatirlas o reinterpretarlas colectivamente en el espacio virtual (Ruttkay & Bényei, 2018, pp. 177–179).



Figura 14. Interpretación del museo del Futuro. Elaboración propia.

En suma, el paramuseo y la tecnología se presentan como dos vectores fundamentales para el museo del siglo XXI: uno en el plano conceptual y espacial; el otro, en el plano operativo y experiencial. Juntos, permiten que el museo deje de ser un recinto de contemplación estática y se convierta en una plataforma viva de producción cultural, capaz de mirar críticamente al pasado para intervenir activamente en el presente.

La nación a través de la arquitectura

El museo propuesto en este proyecto, como nueva sede del Museo Nacional del Ecuador, tiene la vocación de representar la identidad cultural del país. Más allá de resolver una necesidad funcional o urbana, se plantea como un símbolo arquitectónico de la nación. El análisis de referentes históricos muestra que no existe un estilo arquitectónico que represente al Ecuador en su totalidad. Su diversidad cultural, étnica y geográfica hace inviable elegir una sola forma o lenguaje sin excluir a otros grupos que también conforman el país.



Figura 15. Heterogeneidad de las representaciones arquitectónicas nacionales.

Producción propia

Por eso, la propuesta no recurre a estilos del pasado, sino que toma como base común la geografía, entendida como lo que verdaderamente compartimos todos los ecuatorianos. Como dice Jorge Enrique Adoum (1998) “curiosamente, nuestro patriotismo se basa en la geografía, no en la historia, que la explica y justifica” (p. 134). Desde esta idea, el edificio se concibe como un monolito: una masa arquitectónica que surge del suelo y representa el

territorio. A través del monolitismo y la estereotomía, el proyecto se vincula con la arquitectura andina por su peso, materialidad y relación con el paisaje. Así, el museo no impone una imagen única de la identidad nacional, sino que ofrece una base común desde la cual todos puedan construir su propia interpretación de lo que es el Ecuador.

DESARROLLO DEL PROYECTO

Partido

Consideraciones Urbanas

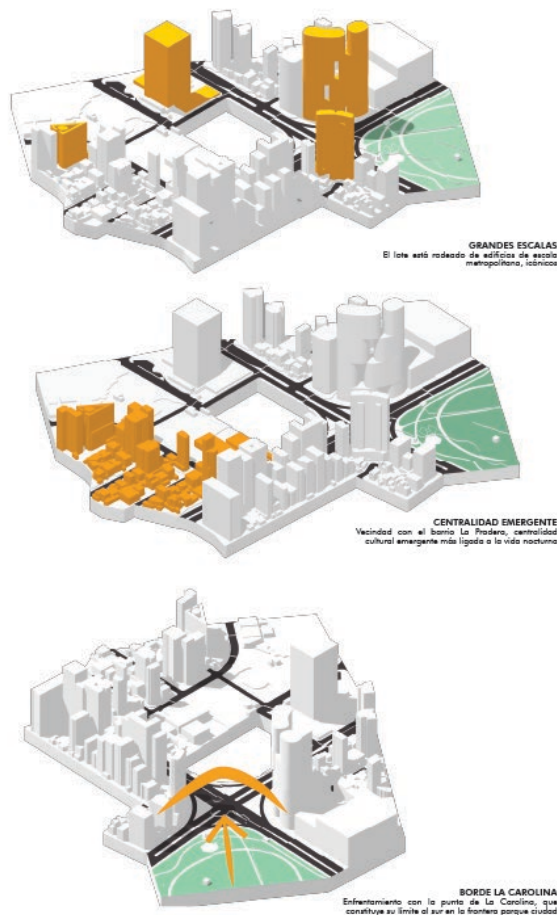


Figura 16. Condicionantes urbanas del lote seleccionado. Elaboración propia.

El lote seleccionado es el esquinero entre las avenidas de la República y Eloy Alfaro, frente a la punta sur de La Carolina. Si bien este lote cumple con los requerimientos de *permanencia, valor documental, representatividad, accesibilidad, extensión y verdor* que los expertos del ICOM señalan como deseables, es también un entorno retador. Esto es así principalmente porque el lote se encuentra rodeado de piezas urbanas de gran dimensión, como el Edificio MAGAP o el Edificio EPIQ. Estos elementos de escala metropolitana determinan la dimensión del proyecto y ofrecen el entorno

paisajístico en el que el Museo debe insertarse.

De la misma manera, el enfrentamiento directo

a la punta del parque La Carolina constituye también un determinante para la forma del proyecto, ya sea como una extensión del parque más allá de la frontera verde-construido, o como el límite definitivo entre ciudad-parque. Finalmente, por el lado opuesto a esta esquina, el proyecto se vincula con el barrio La Pradera a través de la calle secundaria San Salvador. Esto representa una oportunidad, ya que el barrio progresivamente se está convirtiendo en una

centralidad cultural de la ciudad, aunque su carácter tiende más bien a la vida nocturna que al programa cultural tradicional.

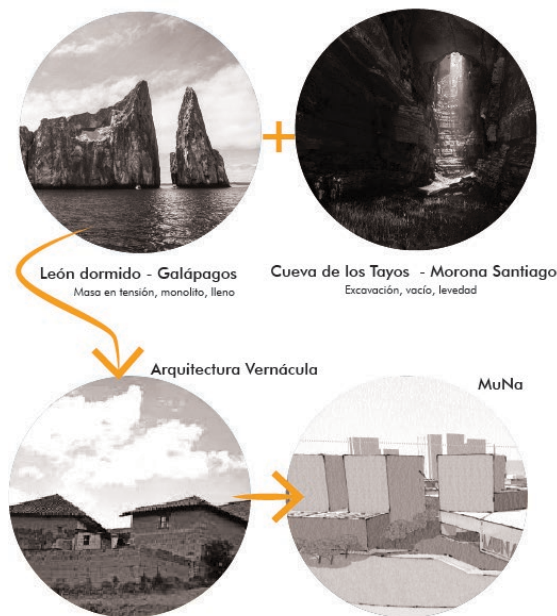


Figura 17. El monolito como lenguaje simbólico. Elaboración propia.

Estrategias conceptuales: Masa, luz y proporción

El proyecto se fundamenta en el monolitismo y la estereotomía como representación simbólica de la identidad ecuatoriana, inspirándose en la geografía como eje de pertenencia, más allá de una historia fragmentada. En lugar de apoyarse en estilos históricos excluyentes, la propuesta se basa en lo permanente y común: el paisaje, la masa, la tierra y la geometría.

El monolito funciona como metáfora y base arquitectónica, evocando la arquitectura vernácula andina con su peso y materialidad tectónica. Esta masa sólida se ordena a través de principios del racionalismo italiano del siglo XX, que aportan claridad geométrica, proporciones puras y funcionalidad museográfica.

Por otro lado, la luz natural se convierte en un elemento estructural de diseño, con cuatro estrategias principales:

- Luz ambiental cenital y difusa.
- Luz focalizada cenital
- Luz lateral filtrada

- Oscuridad total para obras específicas.

Estas formas de luz están talladas en el monolito, generando tipologías espaciales diversas y coherentes. El resultado es una arquitectura que no impone narrativas, sino que habilita el relato museográfico desde una base material, geométrica y luminosa.

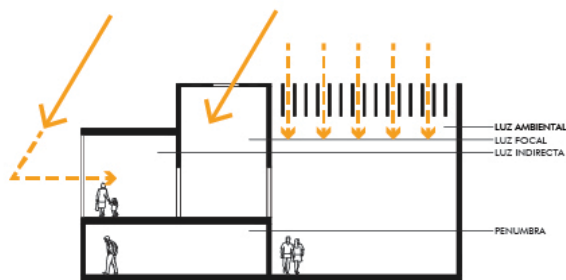


Figura 18. Estrategias lumínicas de exposición. Elaboración propia.

Planimetría General

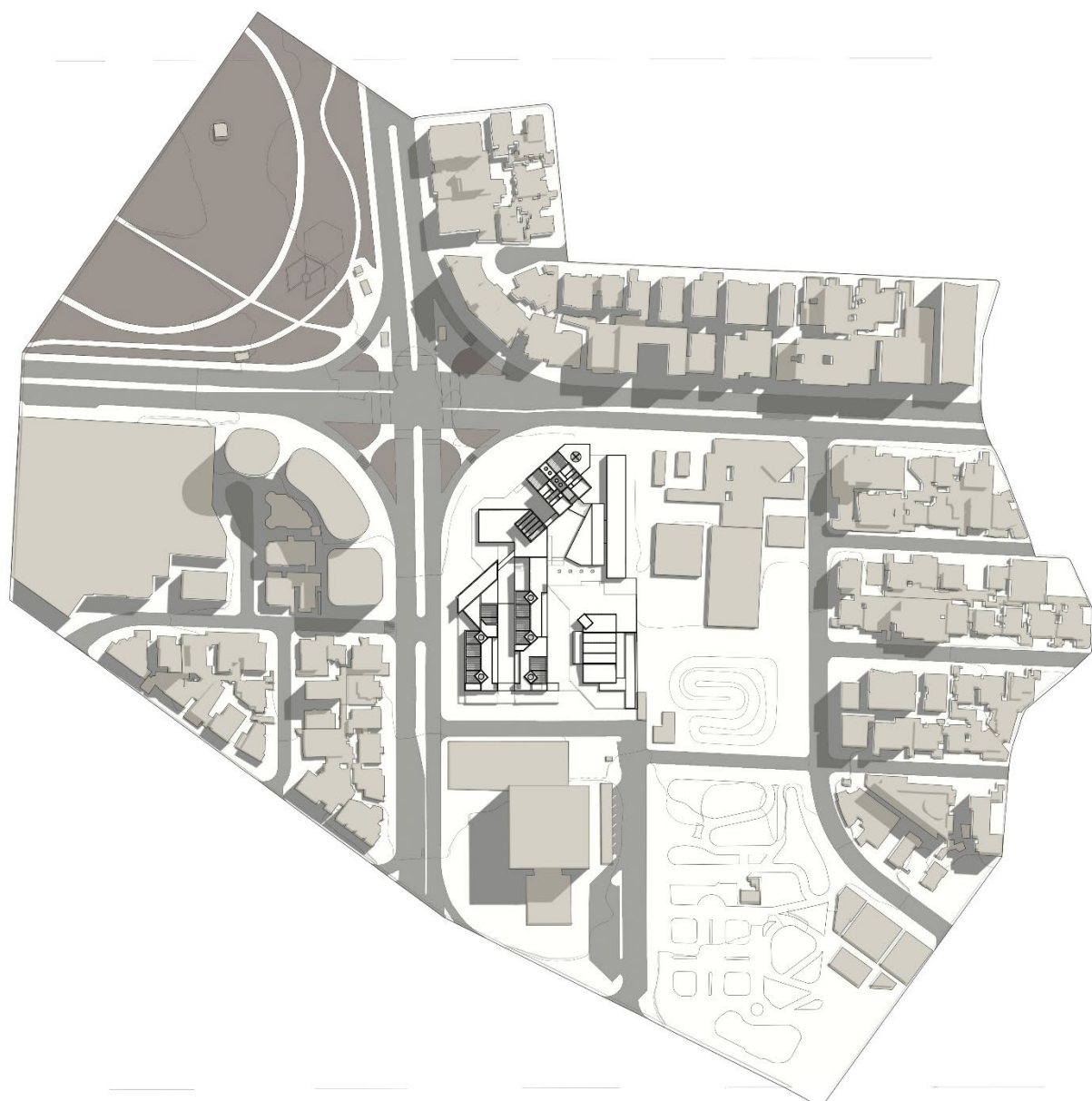


Figura 19. Implantación.

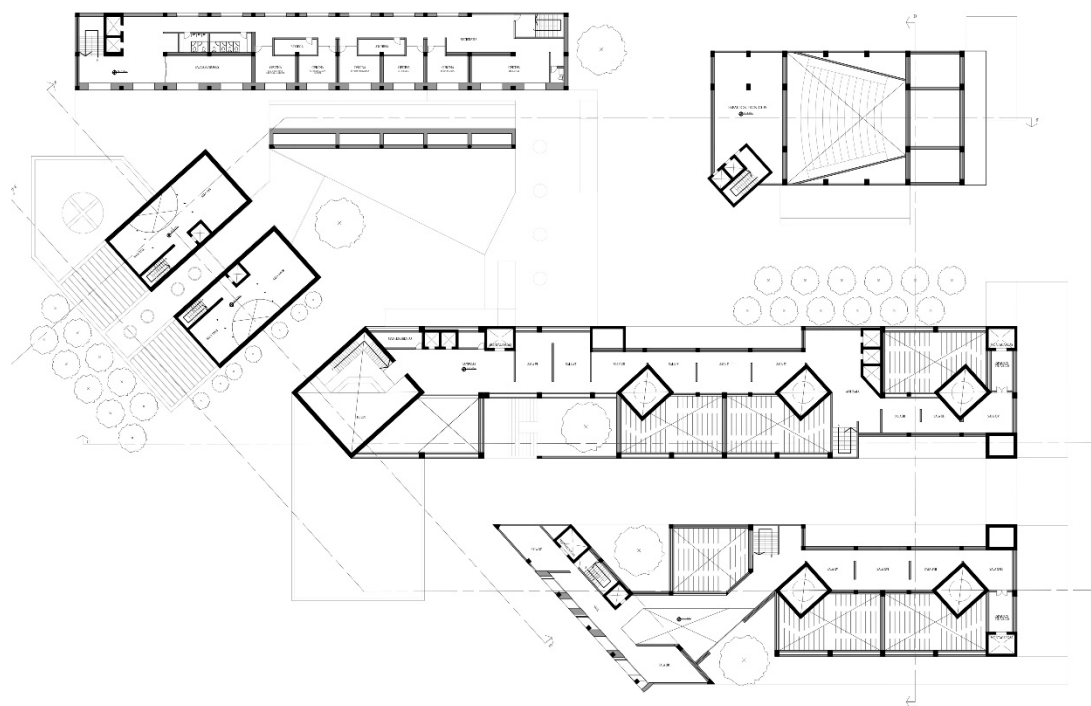


Figura 22. Planta Nivel +5.40m.

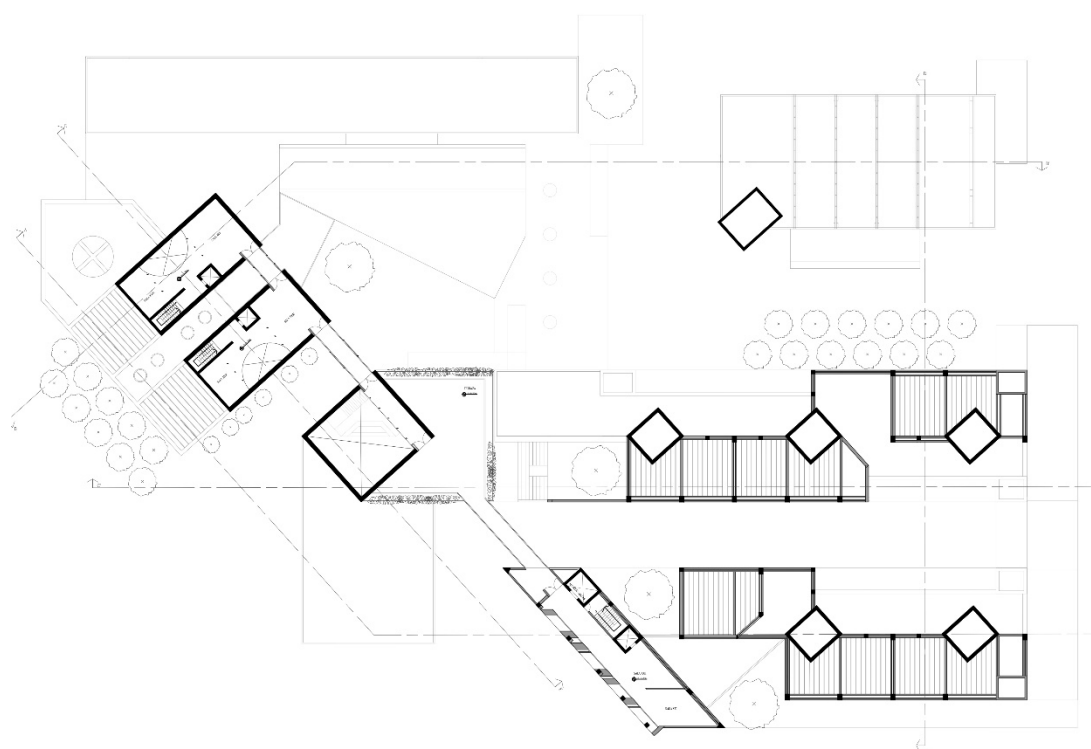


Figura 23. Planta Nivel +9.30m.



Figura 24. Fachada La Carolina

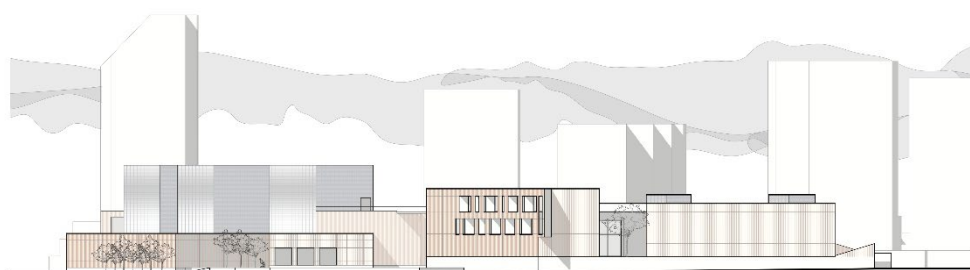


Figura 25. Fachada Eloy Alfaro.

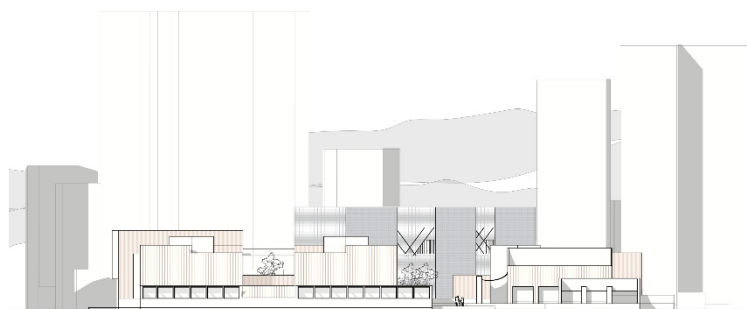


Figura 26. Fachada San Salvador

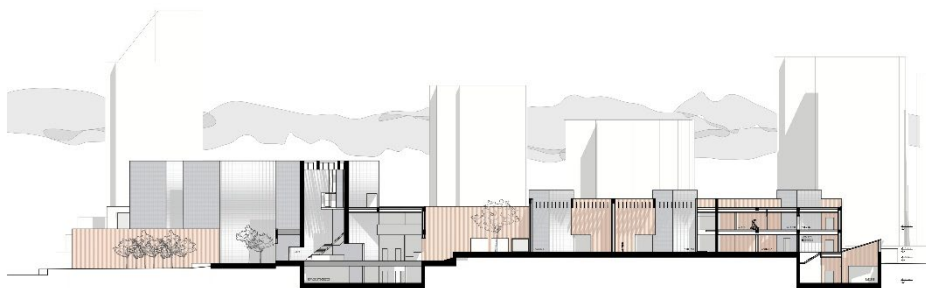


Figura 27. Sección C-C'

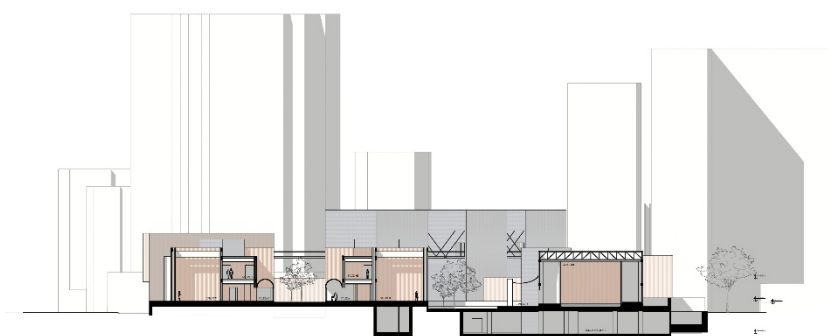


Figura 28. Sección D-D'

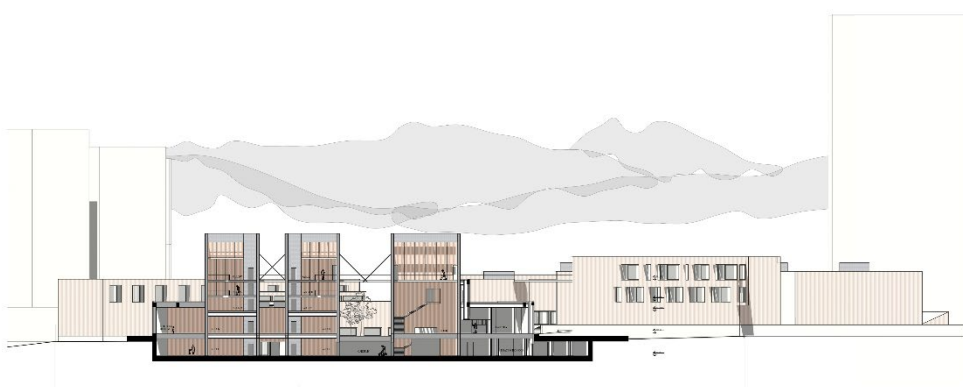


Figura 29. Sección E-E'



Figura 30. Fotografia de Maqueta Final

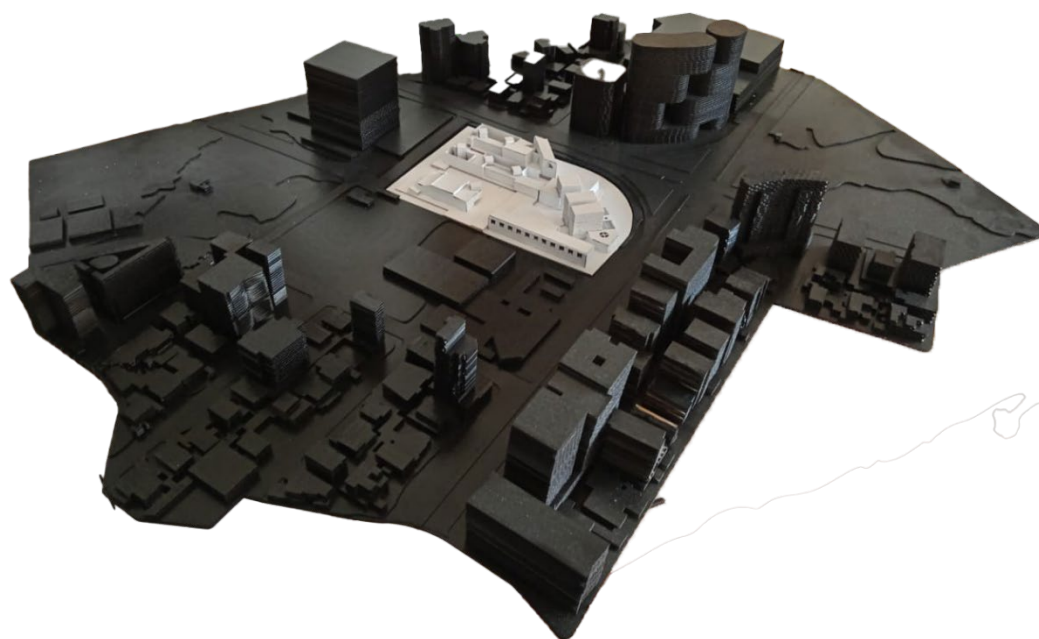


Figura 31. Fotografia de Maqueta Final

CONCLUSIONES

Esta tesis comenzó en agosto de 2024, cuando el Museo Nacional del Ecuador no figuraba en el discurso público ni político sobre infraestructura cultural. En ese momento, el proyecto partía de una hipótesis crítica: la capitalidad de Quito —entendida como construcción simbólica, no solo administrativa— se encontraba debilitada por la dispersión urbana de sus funciones representativas. Desde esa premisa, el trabajo propuso una nueva sede para el Museo Nacional, ubicada estratégicamente frente al parque La Carolina, en el corazón de la parroquia de Ñaquito.

Sorprendentemente, en febrero de 2025, mientras este estudio seguía en desarrollo, el gobierno nacional del Ecuador anunció su intención de construir la nueva sede del Museo Nacional precisamente en el terreno que esta tesis había identificado y analizado previamente como el más adecuado. Este giro inesperado no solo validó la lectura territorial y urbana del proyecto, sino que evidenció la relevancia real y oportuna de su planteamiento teórico.

Desde el punto de vista profesional, este trabajo entiende la arquitectura como una actividad compleja, sujeta a múltiples interpretaciones. Considero que no existe —ni debe existir— una única respuesta arquitectónica para representar a una nación; de hecho, pretenderlo sería no solo imposible, sino indeseable. Esta tesis es una lectura entre muchas posibles, una interpretación abierta que reconoce sus límites y apuesta por la colaboración interdisciplinaria para ser enriquecida.

En ese sentido, considero que la estrategia original de dividir el programa en tres zonas —Museo, Paramuseo e Inframuseo— fue especialmente exitosa, ya que permitió organizar no solo el diseño arquitectónico, sino también la lectura operativa y simbólica del museo. Esta tríada ofrece una estructura clara y flexible a la vez: distingue funciones sin jerarquizarlas, y

abre la posibilidad de explorar distintas relaciones espaciales entre sus partes. A futuro, esta división puede ser la base para otras configuraciones, sin que por ello se pierda el sentido profundo que sostiene cada componente.

Otro de los mayores logros del proyecto fue el desarrollo teórico y contextual que lo sostiene. La evaluación crítica de la ciudad, el análisis de la red museal quiteña, y la identificación de las condiciones ideales de emplazamiento permitieron construir una propuesta coherente, fundamentada y —como los hechos lo demostraron— visionaria. El terreno escogido no solo cumple con los criterios museográficos internacionales, sino que articula ciudad, historia y proyección cultural.

El proceso de diseño me enseñó que construir un museo nacional no es simplemente resolver un programa funcional o componer una fachada memorable. Es preguntarse cómo se representa un país en conflicto consigo mismo, cómo se diseña un espacio que contenga contradicciones sin neutralizarlas. A través del monolitismo, la racionalidad estructural y la luz como significante, intenté crear una arquitectura que no imponga una identidad, sino que la permita construir colectivamente.

Entre las dificultades principales estuvieron la ausencia de datos consolidados sobre la colección actual, así como la incertidumbre institucional respecto al destino del museo, lo cual dio al proyecto un carácter especulativo. Sin embargo, esta incertidumbre se convirtió en una oportunidad para pensar el museo como posibilidad y no como respuesta cerrada.

Esta tesis no busca definir lo que es Ecuador, sino ofrecer un espacio donde esa pregunta se mantenga viva. Que el museo no sea un espejo, sino una herramienta para pensar(se).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adoum, J. (1998). *Ecuador: señas particulares*. Quito: Eskeletra Editorial.
- Fernández, L. (1999). *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal
- Griesser-Stermscheg, M., Haupt-Stummer, C., Höllwart, R., Jaschke, B., Sommer, M., Sternfeld, N., & Ziaja, L. (2018). *The Museum of the Future* (Ch. 11). In V. Golding & W. Modest (Eds.), *The Future of Museums* (pp. 187–199). Springer International Publishing.
- Hall, P. (2006). Seven Types of Capital City en D. Gordon (Ed.). *Planning the Twentieth Century Capital* (pp. 8-14). Routledge.
- M. Mansilla, L., & Tuñón, E. (2012). Quince años quince museos: un itinerario provisional. *Mansilla+Tuñón, 161*, (pp. 392-394). El Croquis.
- Molajoli, B. (1960). Museum Architecture en UNESCO (Ed.). *The Organization of Museums* (pp. 146-185). United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.
- Monard, S. (2019). *Arquitectura Moderna de Quito, 1954-1960*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universitat Politècnica de Catalunya Barcelonatech.
- Museo Nacional del Ecuador. (s.f). *Nuestra Historia*.
<https://muna.culturaypatrimonio.gob.ec/nuestra-historia/>
- Ortiz, A. (2007). *Damero*. Quito: TRAMA.
- Panerai, P., Castex, J., Depaule, J. (1986). *Formas Urbanas: de la manzana al bloque*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Rossi, A. (1979). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Ruttkay, Z., & Bényei, J. (2018). *Renewal of the Museum in the Digital Epoch* (Ch. 10). In V. Golding & W. Modest (Eds.), *The Future of Museums* (pp. 173–186). Springer International Publishing.
- Secretaría de Territorio, hábitat y vivienda. (2021). *Plan de Uso y Gestión del Suelo*. Quito: GAD del Distrito Metropolitano de Quito.
- Vale, L. (2006). The Urban Design of Twentieth Century Capitals en D. Gordon (Ed.). *Planning the Twentieth Century Capital* (pp. 8-14). Routledge.
- Zapater, I. (2018). Breves apuntes sobre los museos de la Casa de la Cultura en Quito en Museo Nacional del Ecuador (Ed.). *Guión Académico 2018* (pp. 39-53). Ministerio de Cultura y Patrimonio.

**ANEXO A: ENTREVISTA A ROMINA MUÑOZ, MINISTRA DE CULTURA Y
PATRIMONIO DEL ECUADOR
TRANSCRIPCIÓN EDITADA**

Bernardo Prexl Orti, 28 de octubre de 2024

Esta transcripción parte de una versión literal de la entrevista realizada y ha sido editada levemente para mejorar su legibilidad. Se corrigieron repeticiones, muletillas y giros propios del lenguaje oral, procurando conservar el tono, el contenido y la estructura original de las respuestas.

Pregunta:

¿Cuáles son las principales actividades que realiza el museo? ¿Qué necesidades específicas tiene, tanto en la situación actual como en la idea futura?

Respuesta:

Un museo expone los bienes en sus salas permanentes, pero también necesita espacio para las reservas. Justamente ahí está el mayor problema del museo actual: estos espacios están separados, lo que impide una gestión orgánica de la exposición y difusión del trabajo con los bienes. Las reservas y el espacio de exhibición deben estar juntos para lograr esa integración.

Tiene que haber un espacio para museografía. Los talleres de museografía son clave, así como una reserva de tránsito, que sirve de antesala tanto para exposiciones permanentes como temporales. En una reserva de tránsito se almacenan bienes de forma temporal, porque las exposiciones cambian; los museos no son estáticos. Hay exposiciones temporales, la obra del

mes, o muestras más fugaces que requieren un espacio seguro para estas obras en movimiento. Ese espacio es fundamental.

El taller de museografía es necesario para montar las exposiciones, pero también para construir muebles específicos. Por eso, un espacio dedicado a museografía es esencial. También lo son los talleres de restauración, que requieren iluminación natural, pero también aislamiento para trabajar con químicos en ciertos casos. Por ejemplo, hacemos muchos cambios de marcos, y en el caso de obras pictóricas, que varían mucho en tamaño, se necesita un área adecuada para este tipo de trabajo.

Respecto a las reservas, no todas son iguales. En la colección de Sociedades Originarias, tenemos bienes orgánicos, líticos, cerámicos, metálicos... cada uno requiere condiciones específicas de climatización e iluminación. En la reserva colonial hay madera, joyas, plata, pintura; nuevamente, cada tipo necesita condiciones distintas. En arte moderno y contemporáneo predominan el papel y las obras pictóricas, lo que exige un manejo cuidadoso de humedad, temperatura, etc.

Algo que aún no está del todo contemplado en los museos ecuatorianos —pero que es crucial— es el archivo como bien cultural. Muchas veces se prioriza el objeto, pero el archivo es el que permite comprender la dimensión histórica de ese bien: cuántas veces se ha expuesto, dónde, en qué contexto. Ese acervo documental debe protegerse. Hay un archivo administrativo, pero también uno cultural, con catálogos de exposiciones, inventarios por artista... Por ejemplo, en el MAAC, Sara Bermeo ha hecho un trabajo valioso con archivos donados por familiares de artistas, que requieren tanto espacio físico como reconocimiento cultural.

Necesitamos un área de gestión documental, y este espacio debe estar dentro del mismo museo. Las obras requieren su “cédula de identidad”, y ese rol lo cumple el archivo. Museos como el

MUAC en México ya dan el mismo valor al archivo que a la obra, y ese es un modelo que debemos considerar implementar.

En cuanto al arte contemporáneo, los formatos son diversos: pictóricos, escultóricos, videoarte, arte digital. Aunque algunos de estos ocupan menos espacio físico, requieren condiciones específicas, como en el caso del material filmico. Todo eso debe contemplarse.

Además de todo lo anterior, el museo necesita espacios educativos. Según la definición del ICOM, un museo es, ante todo, un espacio educativo. No es solo un lugar donde se exhiben bienes de manera pasiva. Por eso, deben existir talleres para promover la discusión: actividades como bordado, cerámica, entre muchas otras manualidades que realizamos. También se requieren espacios como auditorios para charlas magistrales.

Y finalmente, un museo necesita un área de investigación, donde se actualice constantemente el conocimiento y la memoria sobre lo que resguarda, y se promuevan nuevos proyectos. Este espacio debe contar con libros, documentos, y condiciones adecuadas para el estudio.

Pregunta:

Pensando en la colección que existe actualmente del Museo Nacional, ¿cómo se organiza la exposición? Hoy el museo se ordena en salones de Sociedades Originarias, Colonia, República y Arte Contemporáneo. ¿Se mantendría un sistema similar de museografía?

Respuesta:

Un poco para entender la historia de este museo: el Museo Nacional se crea en 1969, y se abre en unos pisos del edificio matriz del Banco Central con un discurso cronológico que tenía que haber sido actualizado y no se actualizó. En algunos momentos se hicieron varias consultorías,

escogidas por concursos, que sería bueno revisar. Luego, cuando se creó el Ministerio de Cultura y Patrimonio, ese museo se cerró con la idea de hacer un museo con sede propia. Bueno, esas promesas no llegaron a cumplirse. Entonces se propuso un guion temático, un guion hecho por temas. A mí me parece que la intención fue buena, de pensar el museo desde un guion temático, pero la implementación museográfica fue muy triste y cuestionada. Era una museografía que obedecía a un programa ideológico de un gobierno particular, donde el discurso estaba por encima de las obras, y fue muy cuestionada. Las críticas ciudadanas decían que eso sólo lo entendían los académicos que lo hicieron; no se entendía la relación entre las obras, era una propuesta confusa.

Y realmente, entendiendo que no hay otro Museo Nacional —que este es el único espacio donde se va a dar una visión panorámica de cómo ha ido transformándose la producción material—, sí creemos que volver al relato cronológico era un pedido, sobre todo de las escuelas y colegios. Es un museo muy visitado por colegios, más que por artistas, y eso es fundamental. Entonces sí era importante volver a ese relato cronológico, y yo creo que es importante mantenerlo. Eso no quita que, dentro de esa propuesta cronológica, puedas plantear ejes temáticos, haciendo énfasis en ciertas preocupaciones de cada periodo. Pero sí creemos en el discurso cronológico, y lo creemos sobre todo gracias a la experiencia educativa.

Yo, en mi calidad de directora, estuve muy presente en todos los recorridos, por lo que tenía la capacidad de actualizar y mantener el museo. Trataba de estar en los recorridos escolares, escuchando los comentarios de la gente, para ir actualizando los guiones; eso es parte natural de la vida del museo. Creo que la gente sí agradecía mucho que sea un recorrido cronológico.

No obstante, creo que tiene que haber espacios para discusión y propuestas temáticas. Y, por supuesto, para eso están las exposiciones temporales, que sirven para tratar temas específicos.

Obviamente hay gente que no piensa igual y lo respeto, pero con la experiencia que yo tuve — por los pedidos ciudadanos y de las escuelas— yo apostaría por un recorrido cronológico.

Pregunta:

¿Existe una obra insigne en la colección del Museo Nacional del Ecuador, como ocurre con otros museos emblemáticos de la región?

Respuesta:

La historia institucional del Museo Nacional del Ecuador ha dificultado la consolidación de una sola pieza como ícono central, tal como ocurre en otros museos de referencia en la región, como el Museo Nacional de Antropología de México con la Piedra del Sol. Debido a múltiples traslados, cierres y reestructuraciones —muchos de ellos sin una culminación definitiva—, la relación del público con la colección se ha visto fragmentada. La ciudadanía aún suele referirse al museo como "el del Banco Central", lo que evidencia una percepción anclada en una etapa anterior.

Sin embargo, a pesar de esta discontinuidad, existen ciertas piezas que han logrado posicionarse en el imaginario colectivo. Entre ellas destacan el Sol de Oro, la Momia, y la Máscara de platino con ojos móviles, que se recuerdan especialmente por su exposición durante los años 90. En el ámbito del arte moderno, sobresalen los Inoxcolors de Estuardo Maldonado y una destacada obra de Araceli Gilbert, ambas altamente reconocidas por el público.

La reciente apertura de reservas que anteriormente se encontraban embaladas o inaccesibles — como la de arte colonial— abre nuevas posibilidades para consolidar un guion curatorial más completo. Durante años, muchas obras no estuvieron disponibles por problemas estructurales

del edificio, falta de mantenimiento, o decisiones institucionales como el fallido traslado al edificio de la UNASUR. Estos factores han limitado que la ciudadanía se identifique con una obra insigne única.

Hoy, con un proceso activo de readecuación museográfica y un mayor acceso a la colección completa, se espera fortalecer el vínculo del público con el patrimonio expuesto y, eventualmente, cristalizar una o varias piezas como símbolos representativos del museo a nivel nacional.

Pregunta:

¿Dónde funciona actualmente la reserva del Museo Nacional del Ecuador?

Respuesta:

En la actualidad, las reservas del Museo Nacional operan de forma provisional en dos espacios distintos. Una parte aún permanece en el Edificio Aranjuez, aunque se encuentra en proceso de desalojo. Paralelamente, las reservas de arte colonial y moderno —y próximamente también la prehispánica— se están trasladando a un edificio del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), ubicado frente a la Cancillería.

El Edificio Aranjuez presenta una serie de problemas que han forzado este traslado. Por un lado, existen limitaciones legales que impiden al Ministerio de Cultura intervenir en la infraestructura, a pesar de que ya se habían realizado estudios técnicos, levantado cotizaciones y asegurado los recursos necesarios para su reparación. Por otro lado, ciertos informes estructurales advierten que el edificio podría colapsar en caso de un sismo de mediana

intensidad. Aunque se han cuestionado estos diagnósticos por su tono alarmista —ya que proyectan un escenario en el que colapsaría medio Quito—, el conjunto de factores técnicos y legales ha determinado que el museo debe abandonar el espacio.

En este contexto, el equipo del museo se encuentra gestionando espacios temporales para resguardar adecuadamente sus colecciones, mientras se espera la construcción de un nuevo edificio definitivo, acorde a la importancia y necesidades del Museo Nacional del Ecuador.

Pregunta:

¿Es factible una reserva visitable para el Museo Nacional del Ecuador?

Respuesta:

Desde la perspectiva institucional, la idea de una reserva visitable no solo es factible, sino también deseable. Aunque el acceso a las reservas debe estar estrictamente regulado por protocolos —dado que son espacios de conservación y cuidado especializado—, toda persona puede solicitar su ingreso con una justificación adecuada, ya que las colecciones del museo pertenecen a la ciudadanía. La visión del equipo directivo es que las reservas no sean únicamente espacios cerrados al público, sino que una parte de ellas pueda ser visible, y que existan niveles diferenciados de acceso según la sensibilidad de los bienes y la capacidad de los espacios.

Esta apertura responde a una convicción de fondo: el museo no puede continuar adaptándose a espacios inadecuados. Desde el Ministerio se sostiene que ya es momento de que el Museo Nacional cuente con un edificio propio, diseñado específicamente para sus necesidades

museológicas, técnicas y programáticas. Hasta ahora, las sedes del museo han sido espacios adaptados, lo que ha generado múltiples restricciones y afectaciones a largo plazo, especialmente en lo que respecta a las reservas.

En esa línea, desde la actual gestión se ha impulsado un borrador de propuesta arquitectónica para un nuevo edificio, elaborado con participación interna del museo. Esta propuesta surgió del diálogo con todos los curadores del museo y busca servir como insumo preliminar para un futuro concurso público. El objetivo fue visualizar, de forma clara, cómo debería funcionar espacial y operativamente un museo nacional a la altura del país. Aunque no se trata aún de un proyecto definitivo, el documento es un punto de partida para el debate público y político sobre la necesidad urgente de esta nueva infraestructura.

El terreno para la construcción ya ha sido identificado, y aunque la situación nacional — marcada por crisis energéticas y de seguridad— dificulta la ejecución inmediata, el equipo confía en que esta iniciativa pueda consolidarse en el corto o mediano plazo. Además, se reconoce que un proyecto de esta envergadura requiere una alianza público-privada, que permita garantizar su financiamiento y sostenibilidad. Para ello será crucial no solo el respaldo estatal, sino también la confianza y participación de la ciudadanía.

Pregunta:

¿Qué identidad narrativa quisiera proyectar el Museo a través de su arquitectura? ¿Existe algún elemento arquitectónico o simbólico que piensas que debería estar presente en el nuevo edificio para reflejar la identidad cultural ecuatoriana?

Respuesta:

Lo que no quisiéramos es condicionar, pero uno de los elementos que en esta propuesta arquitectónica se tomó como clave fue la presencia del Sol Recto en Quito. Somos el país de

la latitud cero, y Quito tiene, como sabemos, esta particularidad del Sol Recto. El tema de la orientación también es clave. Pensar en el Sol es, creemos, uno de los símbolos importantes.

Además, simbólicamente el sol está muy presente tanto en los bienes de las sociedades originarias como en los bienes coloniales. Es un símbolo que aparece una y otra vez. Por eso pensamos que este podría ser un elemento que marca a la ciudad, que marca nuestra identidad, y que por tanto debería ser una de las consideraciones en el diseño del nuevo edificio.

**ANEXO B: ENTREVISTA A JUAN FELIPE PAREDES, CURADOR ASISTENTE
DEL MUSEO ANTROPOLÓGICO Y DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MAAC)
TRANSCRIPCIÓN EDITADA**

Bernardo Prexl Orti, 18 de febrero de 2025

Esta transcripción parte de una versión literal de la entrevista realizada y ha sido editada levemente para mejorar su legibilidad. Se corrigieron repeticiones, muletillas y giros propios del lenguaje oral, procurando conservar el tono, el contenido y la estructura original de las respuestas.

Pregunta:

¿Tienes idea de cuántos metros cuadrados ocupa actualmente la reserva nacional? ¿O al menos un estimado general del espacio que se requiere para guardar toda la colección?

Respuesta:

Ese dato es difícil de precisar porque habría que sumar el área total de todas las reservas que ahora están dispersas por Quito. Justamente ese es uno de los principales problemas de no contar con un museo consolidado. Hay colecciones en el edificio Aranjuez, otras en UNASUR, otras en el centro histórico en el Archivo Nacional, y algunas incluso están en espacios prestados porque no tienen dónde guardarse.

Además, cada tipo de bien patrimonial requiere condiciones muy distintas. La colección colonial necesita ciertos parámetros, la colección moderna otros, y la arqueológica otros completamente diferentes. Entonces, para hacer un cálculo serio, habría que revisar cada caso

por separado y definir cuánto espacio necesita cada una con base en criterios técnicos como control de humedad, altura, sistemas de almacenamiento, etc.

Por darte un ejemplo, en el MAAC tenemos dos reservas: la moderna y la arqueológica. La moderna funciona como una pinacoteca con un sistema de rieles para colgar pinturas; estimo que no supera los 400 m². En cambio, la reserva arqueológica es mucho más grande, de doble altura, y contiene cerca de 60 mil bienes almacenados en racks. Como ves, el requerimiento varía bastante según el tipo de colección.

Pregunta:

Estoy en el proceso de tomar una decisión sobre el principio rector del diseño: ¿debo partir desde el potencial museográfico (pensando en las necesidades de exposición y colección), o desde el potencial físico del terreno? Por ejemplo, considerando que el lote destinado al nuevo museo tiene 13.000 m², con un COS del 40%, podría construir 6.000 m² por planta, y teóricamente hasta 24.000 m² en total en cuatro pisos. Sin embargo, eso me parece excesivo: el MAAC, por ejemplo, tiene 10.000 m² y ya resulta complejo de mantener. He leído que, idealmente, un museo debe equilibrar 50% de área expositiva con 50% de espacios técnicos (incluyendo reservas), pero eso me lleva a preguntarme si, al diseñar 3.000 m² para exhibición y 3.000 m² para áreas técnicas, ¿estaría sobreestimando lo que realmente se necesita para la colección del Museo Nacional actual?

Respuesta:

Verás, sí está bueno revisar las tipologías arquitectónicas de museos, pero algo que es incluso más importante es entender cómo funciona un museo por dentro. Sobre todo cuando hablamos

de un Museo Nacional, lo clave es que la colección esté expuesta al público, porque cumple una función fundamental en la construcción de identidad nacional.

Entonces, lo principal es que exista un recorrido permanente que atraviese toda la historia del Ecuador. Ya algo de eso se puede ver en el MUNA actual, pero debería ser más claro. El recorrido ideal empezaría por el periodo precolombino, seguiría con el colonial, luego la época republicana, después el arte moderno y finalmente el contemporáneo. Cada etapa debería tener piezas representativas, y todo ese recorrido debe tener un inicio y un final bien definidos. Esa línea narrativa puede ser la que dé forma al diseño arquitectónico del museo.

Además, paralelo a ese recorrido principal, tiene que haber salas para exposiciones temporales. Esas muestras deben estar articuladas con la exposición permanente, porque el museo también debe ofrecer una programación dinámica que complemente su guion museográfico. Esto es algo que no está tan bien resuelto en el MAAC, por ejemplo. El MAAC es un edificio relativamente pequeño, con una gran área de exhibición dividida en siete salas, pero esas salas no están organizadas de forma lineal ni conectadas al lobby. Eso hace que la experiencia del visitante se fragmente. Es más parecida al modelo del MoMA, que tiene distintos bloques, pero a diferencia del MAAC, el MoMA sí propone un recorrido con inicio y fin.

En el caso del Museo Nacional del Ecuador, como sí tiene una colección permanente, debe haber una estructura clara que soporte ese guion, que normalmente dura unos cinco años. Durante ese tiempo se pueden ir rotando piezas para protegerlas, actualizando contenidos, etc., pero siempre debe haber un recorrido estable.

También deberías pensar en la proporción de áreas: qué parte estará destinada a la colección permanente y cuál a exposiciones itinerantes. Y más allá de las salas tradicionales, considera espacios comunes como el lobby, la terraza o los jardines, que puedan ser activados con arte

comisionado. Muchos museos lo hacen —como el Tate con su *Commission Series*—, ocupando espacios no museales con intervenciones artísticas. Eso le da vida a todo el edificio.

Otro punto importante es que el museo debe tener equipamientos como auditorios, salas de proyección, biblioteca, tienda, etc. Y en el tema de las reservas, es fundamental que estén completamente separadas de los espacios operativos. La reserva debe ser casi intocable. El laboratorio, por ejemplo, no debe estar dentro de la reserva. Son espacios distintos.

En cuanto a la colección, habría que ver qué piezas se van a albergar en el nuevo museo. Quizás parte de la colección colonial se traslade a otro espacio, como la UNASUR. Estoy investigando eso: qué colecciones se planea guardar y cuántos bienes tiene cada una, para que puedas proyectar mejor la escala de la reserva. La del MAAC no está mal en términos de espacio, el problema es estructural: hay losas agrietadas y fugas. Incluso hay áreas subutilizadas porque se cortó el presupuesto. Antes había laboratorios, pero dejaron de operar y no se han integrado a la reserva, aunque creo que ese es el plan.

Pregunta:

Estoy avanzando con el programa arquitectónico y el diseño espacial del museo. ¿Qué tan importante es que proponga desde ya el guion museográfico o el contenido específico de las exposiciones? ¿Debo diseñar ya pensando en qué se va a exponer en cada sala?

Respuesta:

Está súper bien lo que has planteado hasta ahora, vas por buen camino. Solo quiero recordarte una cosa importante: en el escenario hipotético de que este edificio se construya, tú serías el arquitecto, no el museógrafo. Eso significa que tu rol es diseñar una arquitectura que sea lo

suficientemente flexible y modular para que luego los museógrafos puedan montar las exposiciones dentro de ella.

Piensa que la exposición permanente va a cambiar cada cinco años. Eso es lo común en museos nacionales: se renuevan los guiones, se rotan las piezas, se ajusta el enfoque. Así que tu diseño no puede depender de una museografía específica, sino más bien crear un lenguaje espacial y material que dialogue con la complejidad del patrimonio cultural ecuatoriano.

Yo me concentraría en desarrollar ese lenguaje: ¿cómo se siente un museo nacional en Ecuador?, ¿qué materiales, proporciones o atmósferas podrían reflejar esa identidad? Usa eso como base para construir un recorrido permanente, donde existan espacios que puedan albergar vitrinas, muros para colgar pintura, zonas para escultura. Y al mismo tiempo, diseña salas paralelas que sí puedan ser cubos blancos —completamente neutros—, donde se monten exposiciones más libres. Ahí tú decides cuál es ese “neutro” arquitectónico, pero siempre dialogando con el lenguaje general del edificio.

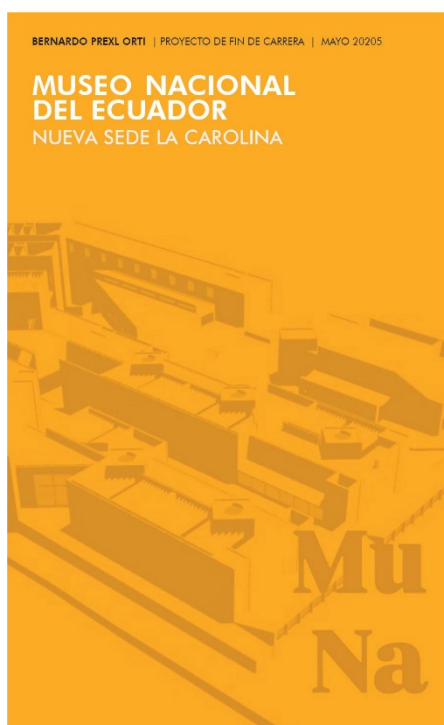
Y no te preocupes por diseñar desde ya las exposiciones. Eso no es parte de tu tesis. La museografía es una tarea compleja que involucra a un equipo completo: curadores especializados en arqueología precolombina, colonial, republicano, moderno y contemporáneo. Por cierto, nunca unas moderno con contemporáneo: son expresiones completamente distintas, y el contemporáneo necesita su propio espacio. Es un error común, pero garrafal.

Lo importante para ti es pensar en el recorrido general y en cómo permitir su adaptación a lo largo del tiempo. Justamente por eso es tan debatido el tema del Museo Nacional: porque no se trata de hacer simplemente un “cubo blanco”, cuya funcionalidad ya se conoce, sino de diseñar un museo que logre encapsular la complejidad de lo ecuatoriano. No te estoy diciendo

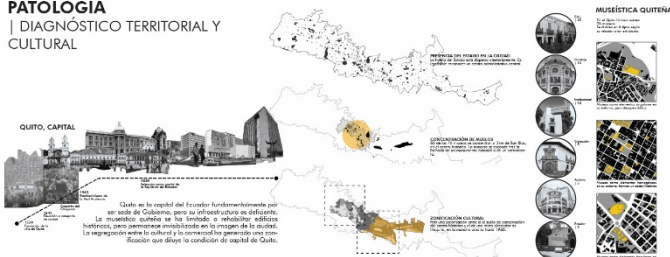
que lo resuelvas con un edificio de corte republicano, pero ese lenguaje está profundamente presente en nuestra historia del arte y de los museos, así que no lo ignores. Tampoco se trata de hacer una “nave espacial” como Gehry, que puede resultar alienante, ni de caer en una estética romántica de lo “típico”. La clave está en encontrar un lenguaje propio, que responda a lo que implica ser un museo nacional en Ecuador.

Y en cuanto a la parte operativa del edificio (reservas, talleres, administración), ahí sí puedes pensar en lógica utilitaria. No necesitan tener ese mismo lenguaje; enfócate en que funcionen. Pero los espacios comunes, el recorrido permanente, y las salas de exposición sí son donde más tienes que pensar, proponer y diseñar con intención. Y está perfecto que haya salas adyacentes que sean cubos blancos: eso enriquece la flexibilidad del museo.

ANEXO C: LÁMINAS DE PRESENTACIÓN FINAL



PATOLOGÍA | DIAGNÓSTICO TERRITORIAL Y CULTURAL

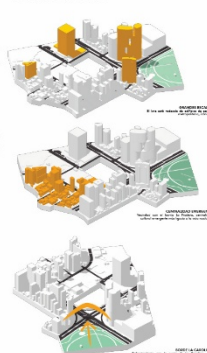


CASO | AV. REPÚBLICA Y ELOY ALFARO

El diseño de un edificio de planta nueva en la intersección entre la Av. República y Eloy Alfaro, en la zona de La Carolina, es el objetivo principal del proyecto.



CONDICIONES URBANAS



Este proyecto de tesis parte de una evaluación crítica del rol de Quito como capital del Ecuador. Se identifica que la presencia del Estado está dispuesta en un orden claro, y que el equipamiento cultural se concentra de forma abrumadora en el Centro Histórico. Esto deja al corazón contemporáneo de la ciudad —la zona de La Carolina— prácticamente al vacío del mundo cultural. Frente a esta carencia, se plantea una nueva sede para el Museo Nacional del Ecuador en un terreno clave: el chaflán de las avenidas Eloy Alfaro y República, que articula el parque, la ciudad metropolitana y la creciente centralidad cultural del barrio La Carolina.

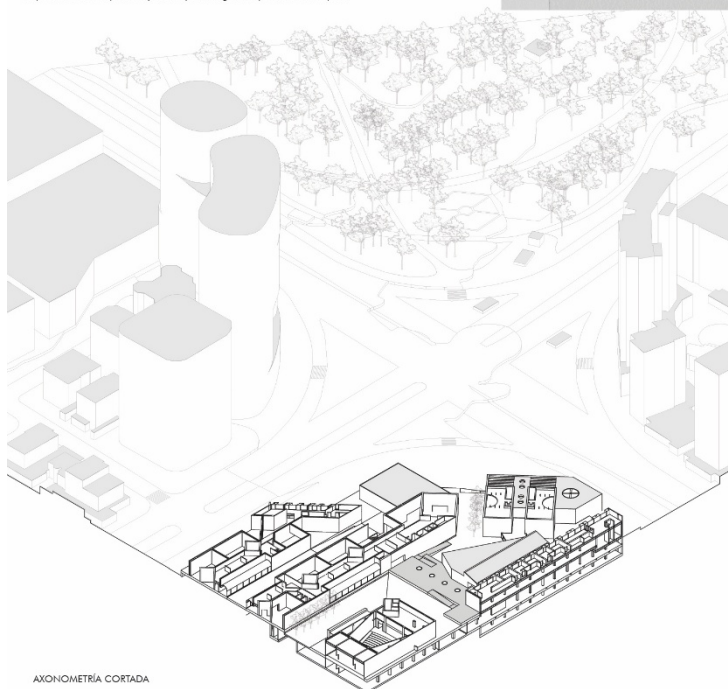
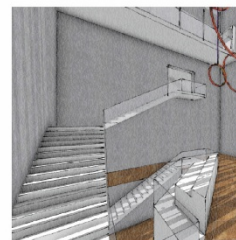
El proyecto asume que representar a la nación ecuatoriana desde la arquitectura no puede hacerse mediante citas estilísticas, ya que ninguna tradición formal representa por sí sola la diversidad del país. En su lugar, se propone una metáfora geográfica: el monolito, como masa sólida y atemporal que condensa el carácter tectónico del territorio. A través de principios del racionalismo arquitectónico italiano, el volumen se talla con precisión geométrica, y su solidez se equilibra con una estrategia luminosa que define las atmósferas interiores. La luz natural —ambiental, focalizada, filtrada o ausente— se convierte en herramienta de composición y experiencia.

El programa se organiza en tres zonas:

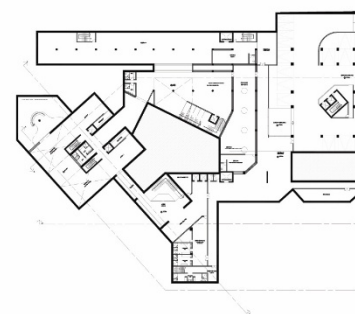
El Museo, con galerías permanentes y espacios reflexivos.
El Paramuseo, con aulas, biblioteca, auditorio y espacios exteriores para la cultura activa y participativa.
El Infomuseo, con reservas técnicas, talleres y soporte museográfico, principalmente en subsuelo. Así, la propuesta no busca imponer una narrativa única sobre la identidad ecuatoriana, sino ofrecer un soporte arquitectónico sólido, abierto y versátil para acoger múltiples lecturas del país.



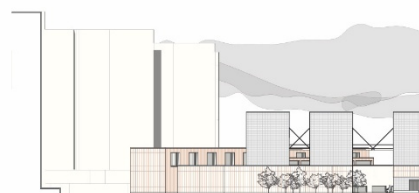
VISTA FACHADA



AXONOMETRÍA CORTADA



PLANTA N-3 90m



INTERPRETACIÓN

| LA NACIÓN A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA



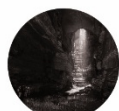
Curiosamente, nuestro patriotismo se basa en la geografía, no en la historia, que lo explica y justifica - Jorge Enrique Adoum

ESTRATEGIAS

| MASA, LUZ Y PROPORCIÓN



Lacón dormido - Galápagos



Cueva de los Tayos - Misioneros Santiagos



Arquitectura Vernácula



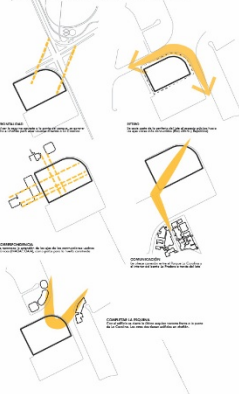
Muñoz



Cantidad de la luz en el trabajo museográfico

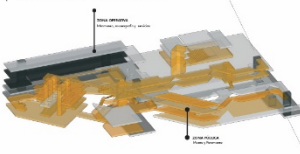
PARTIDO

| RELACIÓN CONTEXTUAL

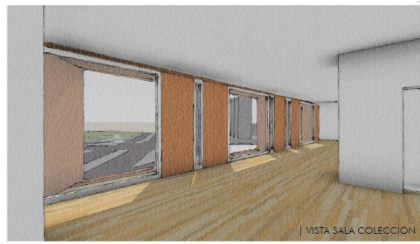
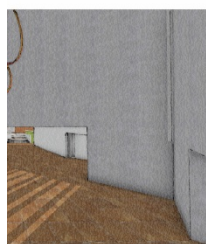


SISTEMA ORGANIZATIVO

| PÚBLICO Y OPERATIVO



IMPLANTACIÓN



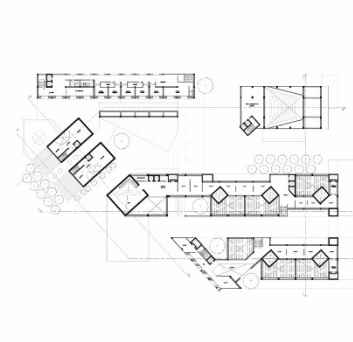
VISTA SALA COLECCIÓN



VISTA PLAZA SAN SALVADOR



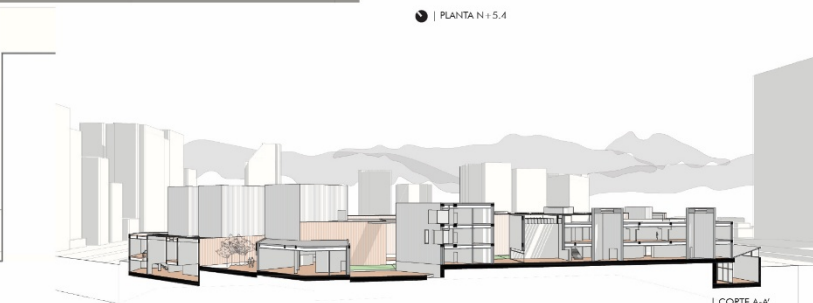
PLANTA N+1.5



PLANTA N+5.4



FACHADA LA CAROLINA



CORTE A-A'