

CEMENTO
SELVALEGRE

LA MEMORIA DE LA MATERIA

Una historia contada en concreto

CASA DEL ALABADO

La increíble historia de nuestras obras

 **UNACEM**
ECUADOR



UNA HISTORIA CONTADA EN CONCRETO:
**MUSEO DE ARTE PRECOLOMBINO
CASA DEL ALABADO**

INVESTIGADORA:

Arg. Daniela Mora

Resumen

Este artículo expone el acercamiento al proceso de intervención de la casa del Alabado, hasta convertirse en el actual Museo de Arte Precolombino, con el cual se propone dar una idea global y a la vez sensible de lo que significa intervenir en lo existente, estableciendo el diálogo necesario entre el actor y el objeto, así como, descubrir lo que la arquitectura existente transmite, y cómo se la puede interpretar. Esa fue la base del trabajo que el arquitecto Luis López, junto a su equipo, realizaron entre los años 2005 y 2010, tiempo en el cual transcurrió el proceso de recuperación -de quizás la última vivienda del período colonial-, hasta convertirla en el espacio que alberga una de las colecciones más potentes del arte precolombino del territorio ecuatoriano.

Palabras clave: Intervención Arquitectónica, Arte Precolombino, Centro Histórico Patrimonial.

Abstract

This paper exposes the approach to the process of intervention of the house "El Alabado", into the current Museum of Pre-Columbian Art. The desire was to give a global yet sensitive idea of what it means to intervene over a pre existing structure, and establish the necessary dialogue between the architect and the object, as well as, discover what the existing architecture conveys, and how it can be interpreted. That was the basis of the work that architect Luis López and his team, carried out between 2005 and 2010. Their work in this project is very important, because this house is probably the last remaining of the colonial time in Quito. The recovered house became into the space for one of the most powerful collections of pre-Columbian art in the Ecuadorian territory.

Key words: Colonial Architecture, Pre Columbian Art, Historic Center of Quito.

1. Introducción

Hablar de la Casa del Alabado es hacer un viaje a un pasado remoto al Quito colonial. No es solamente un objeto arquitectónico, tampoco es solo el Museo de Arte Precolombino, es la aventura de adentrarse en una amalgama, donde elementos, materiales y sensaciones, se funden con vivencias, historias y anécdotas que han ido impregnando los espacios que podemos recorrer en su interior.

Al hacerlo resulta inevitable ser indiferente ante la experiencia. Como arquitecta, trabajé durante varios años dentro del contexto del Centro Histórico de Quito, en los que tuve la oportunidad de visitar y conocer muchas casas. Unas más antiguas que otras y cada cual con historias particulares. Todas en varios estados de conservación y condiciones. Muchas afectadas por intervenciones improvisadas, abandonadas y deterioradas por el paso del tiempo.

Aproximadamente, durante el mismo período en que se intervenía el Alabado, participé en el proyecto de intervención y restauración del actual Hotel Casa Gangotena, al sur de la Plaza de San Francisco y frente a la casa del Alabado, por el costado de la calle Cuenca. Esa coincidencia hizo que me acercara más de una vez a visitar al proyecto vecino y ver el desarrollo de su intervención.

En el caso del Alabado su historia es mucho más antigua y sus características muy distintas a las de la casa Gangotena. Sin embargo, están unidas por un entorno urbano en común. Ambas son parte del patrimonio de Quito y quien sabe, de cuántos hechos de la historia de la ciudad, fueron testigos.

Pero más allá de la antigüedad de las dos casas y de su presencia en la ciudad, al hablar de la intervención arquitectónica, surgen otros aspectos, que seguramente son tantos, como casas por recuperarse existen.

Como afirma Solá-Morales¹, "... cuando hablamos de intervención, debería entenderse cualquier tipo de actuación que se puede hacer en un edificio o en una arquitectura." En la práctica, todo asunto de intervención es un asunto de interpretación de una obra de arquitectura existente. Pues las formas de intervención que se presenten, son producto de la interpretación del nuevo discurso que el objeto arquitectónico pueda producir. Y, en consecuencia, el discurso que el arquitecto logre captar. Así es como "intervención significa, por tanto, interpretación" (Solá-Morales, 2006).

La reflexión previa a una intervención responde a que hay una conciencia de la historia. En otras palabras, reconocer que hay un pasado y un presente cuyas condiciones son diferentes, por lo cual, necesariamente la intervención debe tomarlas en cuenta. Ese sería el objeto final de intervenir en lo construido.

Resulta interesante volver una década atrás y mirar cómo la experiencia arquitectónica puede ser tan distinta frente a un reto aparentemente similar. Pienso que cada proyecto es único, y creo que, en el caso de las intervenciones arquitectónicas, esa afirmación toma fuerza porque al diseñar y construir en lo existente, el proyecto se va definiendo por el diálogo que se establece entre las condiciones y límites del objeto, y el actor que acepta el reto de sumergirse en las capas de historia que habitan en ese edificio en particular, para intervenirlo con un propósito final.

El resultado arquitectónico entonces, depende de la profundidad de ese diálogo y por supuesto, de la investigación que nos aproxima al proyecto, previamente y durante la intervención, ya que siempre habrá algo más que descubrir.

Fue ese caminar en el oficio y los encuentros en esos espacios los que ahora me asisten cuando se me presenta la oportunidad de hablar sobre la experiencia de un colega. El arquitecto Luis López, quien además fue uno de mis apreciados profesores, tiene una larga trayectoria profesional, además de veinte años dedicados a la cátedra.

Desde 1990 dirige la oficina López & López Arquitectos, asentada en la ciudad de Quito y desde la cual ha realizado varios trabajos transdisciplinarios de diseño arquitectónico y urbano, enfocados en el espacio público y en la intervención del patrimonio edificado.

A continuación, voy a estructurar el presente artículo, apoyándome en las entrevistas que realicé a los arquitectos Luis López y Mario Hidrobo, quien, entre otros colegas, fue parte del equipo. Gracias a los aportes de sus análisis y experiencia sobre el desarrollo del proyecto de intervención de la Casa del Alabado, he podido extraer algunos puntos de encuentro que considero de mucho interés para este encargo. Pretendo facilitar una visión cercana y sensible de lo que significó esta empresa, aunque, como con cualquier objeto que se expresa "con vida propia", será difícil enmarcarlo en límites inamovibles.

¹ Ignasi de Solá-Morales i Rubió, (Barcelona 1942 – Ámsterdam 2001). Arquitecto y Filósofo, catedrático en la Escuela Técnica Superior de Barcelona.

2 - Desarrollo

2.1. Un Poco de Historia

Empezando por la historia, señalo ciertos datos que nos darán una idea general de los antecedentes de esta casa. Por su ubicación, a pocos pasos de la iglesia de San Francisco, hacia el norte y del Convento de Santa Clara, hacia el sur, la casa ocupó una de las manzanas que se consolidaron tempranamente en el Quito colonial. Como dice Ortiz Crespo (2007) - "... la zona residencial privilegiada de la urbe se encontraba alrededor de la plaza mayor y en menor medida, alrededor de las plazas conventuales."

Sin embargo, hay elementos que indican la austeridad con la que la casa ha sobrevivido al tiempo. No se conoce la fecha del inicio de su construcción, pero, como reza en la inscripción en el dintel de piedra del portón de ingreso. "Alabado sea el Santísimo Sacramento. Acabose esta portada a 1 de...1671 años". Se estima que, ésta sea la fecha en que la casa se terminó de construir, o al menos, la fecha de término de alguna de sus intervenciones.

Foto 1.
Detalle del dintel en portón de ingreso con la leyenda: "Alabado sea el Santísimo...".
Foto M. Hidrobo, 2003



Al inicio del proyecto, se encargó al arquitecto Alfonso Ortiz Crespo y su equipo la investigación histórica de la casa. Cuyos datos demostraron su importancia e inspiraron a la recuperación de la misma. "La casa se distingue más por su calidad espacial y por su antigüedad..."² Y es que, sin ser el lugar donde se dio algún hecho histórico o por haber alojado a algún personaje notable, sin duda tiene un valor por sí misma, como la casa colonial de vivienda más antigua que se ha conservado sin mayores modificaciones. (Ver Anexos, Fotos 12 y 13).

Por otro lado, según la investigación de Jurado Noboa³, el capitán Diego Miño de Paz y Paredes habría ordenado la reconstrucción de la casa entre los años 1664 y 1688.

Ya en la época republicana, se realizó una tasación de la casa, en septiembre de 1876, donde se hace una descripción en el que se destacan las piedras sillares del portón del ingreso. Según aquel texto, se interpretó que la casa era de una sola planta, como eran muchas construcciones en los primeros años de la colonia, cuya crujía⁴ frontal daba hacia la calle de San Francisco o Carrera de Cuenca. Generalmente, por necesidad de más espacio y también por "...ganar respeto social se construía un segundo piso, llamándola casa de altos"⁵.

En las siguientes imágenes se puede identificar al predio de la casa tal como es hasta ahora, cuyo lote tiene 1290 m² de superficie. Se trata de algunos planos de Quito realizados desde mediados del siglo XVIII, en los cuales se puede observar cómo se han dado las capas edificadas a través del tiempo: En el primer plano de 1734, la casa está graficada como un cuerpo de una sola planta, con sus cuatro vanos hacia la calle.

² Casa del Alabado/House of the Praised (113), Guía de Arquitectura de la ciudad de Quito 2, p.173

³ Fernando Jurado Noboa, psiquiatra, historiador, genealogista y ensayista ecuatoriano. Miembro de Número de la Academia Nacional de Historia del Ecuador, cronista oficial de la ciudad de Ambato y Presidente Vitalicio y fundador de la Sociedad de Amigos de la Genealogía del Ecuador.

⁴ Crujía, nave, espacio limitado por muros de carga.

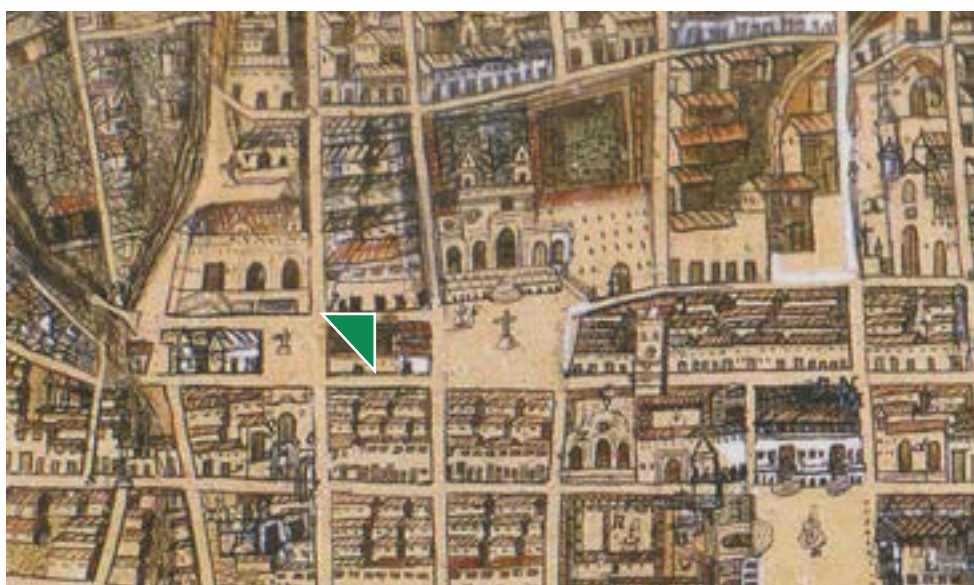
⁵ Ortiz Crespo A. (2007) Capítulo IV "Tras el Damero...Apuntes sobre el origen de la ciudad colonial hispanoamericana: forma, desarrollo y funciones" p.102

Figura 1.
Detalle del plano de Quito por Dionisio Alcedo y Herrera, 1734



Tanto en éste, como en el siguiente plano, se presenta a la casa de una sola planta y se sugiere que tiene el ancho de toda la manzana.

Figura 2.
Detalle de plano de Quito, autor anónimo, 1810.



Los planos de Gualberto Pérez, son sin duda el aporte más preciso, en cuanto al mapeo de la ciudad. En los siguientes planos se identifica claramente a la casa con sus patios y la longitud real del predio.

Figura 3.
Detalle de plano de Quito por Gualberto Pérez, 1887

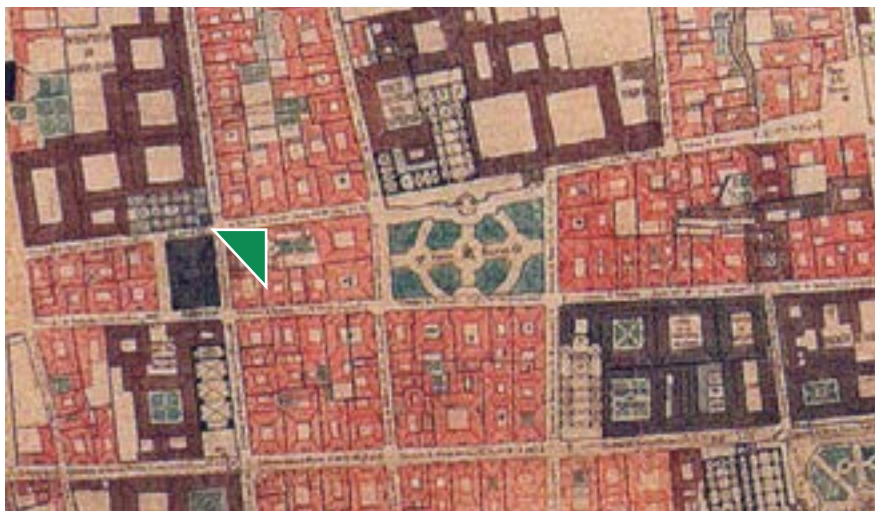


Figura 4.
Detalle de plano de Quito por Gualberto Pérez, 1888



En el siguiente plano, gracias a la vista en perspectiva, se aprecia a la casa con sus dos niveles.

Figura 5.
Detalle de plano de Quito por H.G. Higley. Impreso en Nueva York en 1903.



Figura 6.

Detalle de foto satelital de Quito Google Earth. 2003, se identifica a la casa, tal como estaba en el 2003, donde se aprecian sus seis patios.



Figura 7.

Detalle de foto satelital de Quito Google Earth Pro. 2021, se identifica al museo, donde los dos patios del fondo fueron reemplazados por una sala de exposición.



Fue interesante descubrir detalles como las conchas⁶ a relieve que están a los extremos de la balastrada de la crujía central. Estas representan la cualidad que tuvo la casa, como lugar de hospedaje para los campesinos agricultores que traían sus productos para vender en la ciudad y ser intercambiados en el Tiánguez⁷, mismo que tenía lugar en la plaza del convento de San Francisco, a una cuadra de distancia.

Como era lo común, los propietarios habitaban la planta alta de las casas, mientras que en la planta baja se ubicaba al servicio, o como en este caso, probablemente, se daba albergue a los campesinos y se guardaban sus productos. Los patios posteriores, se los destinaba para los animales de carga.

⁶ La concha del peregrino, (FOTO 2) es el símbolo más representativo del Camino de Santiago de Compostela, al referirse a las rutas jacobeanas. La concha de vieira, un molusco muy común en Galicia, es un objeto que acompaña al peregrino en su camino. Por lo cual, simboliza al lugar de posada para los caminantes.

⁷ La palabra Tiánguez, denomina a los mercados que se asentaban sobre las plazas en la época precolombina y colonial, donde se comerciaban variedad de mercancías.

Foto 2.
Detalle del relieve en la balaustrada: "concha del peregrino". Foto M. Hidrobo, 2003.



Con el pasar de los años, la habitaron distintos propietarios y también inquilinos. Durante algunos periodos la casa permaneció abandonada. Hasta finales del siglo XX estuvo ocupada por bodegas interiores y tiendas que daban hacia la calle Cuenca, dada la vocación comercial del barrio.

En suma, la casa ha sido el espacio donde han convivido historias, personas, vivencias, circunstancias y transformaciones, siendo testigo del paso de casi cuatro siglos de historia de la ciudad. Actualmente es la morada de una porción importante de la manifestación estética, artística e histórica de nuestros antepasados precolombinos.

2.2. La Primera Visita del Arquitecto

En el 2005, la casa ya no estaba habitada. Había que recorrer cerca de 2000 m² de una estructura cuya existencia estaba detenida en el tiempo. Aquel primer encuentro no sería tan diferente a las visitas de otras casas del centro histórico. Pero sin saberlo todavía, ahí comenzaba esta aventura, sobre la base a la entrevista mantenida con el arquitecto López, y a las conversaciones con el arquitecto Mario Hidrobo, quien estuvo de residente de obra durante los dos años que duró el proceso de recuperación.

Inicio este recorrido, por la casa del Alabado y por las memorias que guardan los profesionales que participaron en el proyecto. Cuando se inició el trabajo de levantamiento planimétrico, dos años antes de empezar la intervención, la casa estaba aún habitada por sus últimos propietarios, que ocupaban parte de la crujía frontal en la segunda planta. Tanto los cuartos alrededor del primer patio, como algunos espacios del resto de la casa se habían destinado como bodegas de los comercios de la zona. Los locales que daban a la calle ya no funcionaban como tiendas y se accedía solo desde el interior.

Como primera impresión, la casa se veía bien. Según López, "la casa estaba viva". Sin embargo, pasando al segundo patio y a un pequeño patio lateral, (patio 3 en los planos de levantamiento), ya no había la misma claridad, se notaba el abandono y el deterioro era evidente. En general, la casa se dejó leer a primera vista: cuáles eran los elementos añadidos, el estado de la madera, el deterioro de la cubierta. Se encontraron adaptaciones y algunas partes estaban en riesgo. (Ver Anexos: 5.1. Planos Arquitectónicos de Levantamiento y 5.3. Fotografías del estado en que se encontró la casa y se inició el levantamiento planimétrico. Quito, 2003).

Hidrobo tuvo la oportunidad de acercarse a la casa desde el inicio, realizando el levantamiento planimétrico⁸ de toda la edificación, como el mismo lo recuerda, "echando cinta y viviendo la casa centímetro a centímetro" (Hidrobo, 2021). Cuadrando y triangulando medidas, haciendo relevamientos, midiendo los desplomes, entre otras tareas minuciosas, y a la vez inventariando cada detalle o elemento singular con que se iba encontrando.

⁸ El levantamiento planimétrico consiste en la medición y el dibujo de los planos arquitectónicos de una edificación existente, obteniendo las dimensiones reales tanto en planos como en los alzados de la misma.

Curiosamente, en el documento de la tasación que se menciona, de fines del siglo XIX, se habla de unos moriscos que dan hacia el patio posterior. En los trabajos de liberación y limpieza de ese espacio se encontró una simulación en madera de una balaustrada falsa, que quizás fue considerada como los moriscos de la terraza mencionada en el documento, y que según decía, daba hacia el segundo patio.

Al respecto, se encontró que donde posiblemente aquella balaustrada fue parte de una terraza, se habían alzado tabiques de bahareque, cerrando el espacio en la crujía central e interrumpiendo la galería. Estas pistas permitieron la interpretación que daría paso a la propuesta de recuperar la galería que rodean el segundo patio en planta alta. (Ver Anexos, Fotos 21 y 22). "Porque el ejercicio de interpretar puede ceñirse a un supuesto modelo tipológico, o bien, buscar en la riqueza de la casa, una nueva posibilidad de intervención" (López, 2021). Una vez más, el arquitecto se apoya en que la aproximación al objeto, se logra a través del proceso de liberar, limpiar, retirar y tratar de descubrir las cosas que no se ven a simple vista y que por más experticia que tenga el arquitecto, siempre podrán aparecer detalles que son difíciles de entender, hasta que queden expuestos.

Es cuando se retiran los enlucidos, que termina de expresarse la casa en su conjunto. Y se expresó no solamente como una estructura antigua que bordeaba cinco patios. Fue posible apreciarla más allá de sus proporciones, materiales, texturas, colores, aires, luz y penumbras.

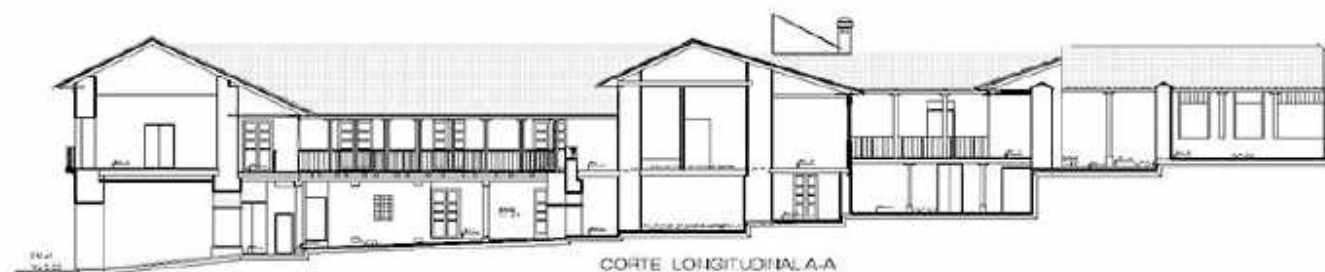
Ese primer contacto con la casa generó varias interrogantes en López: "¿cómo la entiendo? ¿cómo la leo? ¿qué hacer?". El primer reto fue reconocer lo que la casa estaba dispuesta a transmitir y como arquitecto: estar abierto a recibir el mensaje. López tiene una postura contraria al análisis tipológico⁹, justamente porque lo que una casa puede transmitir, responde a un abanico muy amplio. Y éste tiene que ver con su espacialidad, su materialidad, los usos que tuvo, las circunstancias por las que pasó, las afectaciones que pudo sufrir, entre tantas otras variables.

De otro modo, al partir de esquemas fijos, sin permitirse descubrir la arquitectura en su propio lugar, se marca una distancia con el objeto real y la relación que debería establecerse con su existencia y con su presencia en determinado sitio.

Un ejemplo de esta postura respetuosa es el desnivel que existe en el primer patio y que se conservó tal cual fue. La casa fue implantada de acuerdo a la topografía natural, -las faldas del Pichincha-, cuya pendiente se eleva hacia el occidente, marcando la configuración de la ciudad.

Esa característica se aprecia en el zaguán de ingreso, donde se ven las columnas de piedra de diferentes longitudes. (Ver Anexos, Fotos 14 y 18). Ese desnivel es más fuerte aún hacia los patios posteriores, donde actualmente se ubica la última sala del museo, al nivel de la segunda planta.

Figura 11.
Corte Longitudinal. Planos de levantamiento, M. Hidrobo, V. Granda, 2003.



El modelo espacial de la casa granadina¹⁰ llega a Quito "haciendo tambos", como dice López. Y en ese trayecto ha ido adaptándose, adecuándose, integrándose. Sin llegar a implantarse como un esquema arquitectónico riguroso, o que fue simplemente trasladado. Al contrario, obedece a muchos factores: el lugar, el clima, la materialidad, su ubicación en la urbe, los recursos con los que se contaron, la mano de obra, las costumbres locales, las necesidades cotidianas, entre tantos otros factores.

⁹ La tipología entiende al objeto arquitectónico bajo un concepto a priori. La clasifica bajo un marco conceptual que no abarca la complejidad real de un caso determinado. La idea de "molde" de casa - patio, acorta las posibilidades de análisis y de un acercamiento a entender con amplitud al objeto en cuestión.

¹⁰ Casa granadina. Se refiere a la herencia de la arquitectura mudéjar que se desarrolló en el Reino de Granada, España, durante el siglo XVI, y que llegó hasta nuestro territorio en tiempo de la colonia.

Foto 3.
Vista superior: cubiertas y patios. Foto M. Hidrobo, 2003



Para Luis López, la intencionalidad en la acción de Interpretar e Intervenir tiene mucho más peso que un simple análisis tipológico. Afirma que, al contrario de lo que ordenan las normativas administrativas, que exigen presentar un proyecto de intervención terminado, el proceso de diseño tiene otra dinámica. Pues, el producto de lo que se interprete en el transcurso del proyecto será una intervención mejor lograda, en armonía con la propia naturaleza del objeto arquitectónico en cuestión. Para el cual, se debe establecer un razonamiento sensible con cada situación que se descubra en dicho proceso, sin olvidar la relación que pueda tener con el entorno inmediato y el nuevo uso para el que se proyecta.

Volviendo a lo mencionado anteriormente, se trata de la acción de entender e interpretar, para intervenir. De arriesgarse y no dar por sentado verdades que no existen. Es decir, no limitarse a los conceptos preconcebidos y actuar.

El compromiso del interventor fue desentrañar las capas que el tiempo ha dejado en la edificación y buscar adentrarse para interpretarlas y tomar las decisiones orientadas a su recuperación y al nuevo período al que se quería dar paso. Esa fue la intencionalidad, por eso sostiene López, "la intervención va más allá de un esquema tipológico, ya que cualquier esquema tiende a congelar los momentos", y lo que se quiere es que el edificio tenga un nuevo momento de existencia.

Una vez más, se reafirma una postura de apertura y sensibilidad a lo que transmite la casa, y que admite descubrir el potencial de la intervención. A la postre, una forma de entender y potenciar esa tipología, aunque no haya sido el concepto de partida, se expresó con el volumen acristalado que remata el recorrido del museo y que llegó a ocupar el espacio de los dos patios posteriores, incorporando la expresión contemporánea en el conjunto arquitectónico.

Foto 4. (Foto 7)
Vista superior: cubiertas y patios. Foto S. de la Torre, 2021



2.3. Recuperando la Casa

Como es el caso en muchas casas del Centro Histórico, resulta difícil precisar cuántas intervenciones y modificaciones pudieron haberse realizado a lo largo del tiempo, sin embargo, es posible evidenciar los elementos añadidos o adaptados, que en cierto momento suplieron diferentes necesidades.

En la etapa de recuperación, las edificaciones van emergiendo a medida que se van desarmando elementos postizos, retirando piezas deterioradas, salvando posibles riesgos, protegiendo, liberando y limpiando. Poco a poco, esa estructura añeja va surgiendo para fundirse con su nueva espacialidad. Por eso, los trabajos de liberación y consolidación son en realidad el primer proyecto, pues nos permite la tarea de decodificación. Es decir, el poder descubrir momentos y materiales que han estado ocultos y que relatan las cosas que al principio no fueron evidenciadas.

Rescatar una casa de los usos anteriores, restituir los materiales inservibles, recuperar su espacialidad y consolidarla estructuralmente resulta ser la tarea de lograr recuperar al enfermo de sus dolencias y lograr devolverle la vida que latía en sus entrañas.

Para el arquitecto Mario Hidrobo, su experiencia fue especial, ya que su rol fue de residente de obra, en términos convencionales, pero como el mismo lo aclara, "era el que residía en la obra, (...) casi como el dueño de la casa".

Ser parte en este proyecto significó para Hidrobo una sumatoria de sensaciones que iban más allá de lo profesional. Su papel dentro del equipo era producto de una larga trayectoria en diferentes proyectos de intervención en el Centro Histórico. Se puede decir que la actividad que tenía a cargo estaba matizada con aprendizajes, complicidades, confianza y experiencias compartidas con el arquitecto López y el equipo en general. Esto se tradujo en un compromiso mayor con la práctica profesional.

Como recuerda Hidrobo, "A nivel personal, se trató de un ejercicio muy cultivado, que después de pasar por casi quince años trabajando en rehabilitación patrimonial (...) participar en el Alabado fue como mi graduación y despedida", -Hidrobo reside en España desde 2007-.

Viendo hacia atrás, se puede sintetizar que fue un cometido donde se concentraron una serie de experticias desde lo técnico y humano. Por ejemplo, la recuperación de labores artesanales perdidas, el aprender de la experiencia técnica de los obreros, con los que se discutían las decisiones a tomar. Había una consideración hacia los saberes de todos los que podían aportar en el proceso, donde cada cual puso esmero y dedicación.

Siguiendo la emoción con la que rememora Hidrobo, se dio en este proyecto una dinámica de valoración del oficio de cada actor, donde la contribución de unos a otros fluyó desde el principio, haciendo que la satisfacción personal sea parte del resultado del proyecto. Fue en ese proceso, en que para el arquitecto López surge la interrogante: "¿Qué licencias debe tomarse el arquitecto antes de intervenir? Y la respuesta fue: Las que la casa permita. Que sea el edificio el que hable". Y así se fue, pues se dieron esas búsquedas y los encuentros se presentaron de manera muy particular. En el proceso de liberar enlucidos y añadidos, se evidenciaron dos hechos importantes de la historia de la ciudad: el terremoto de Ibarra en 1868, que afectó seriamente varias zonas de la sierra. En el Quito de la época, ese sismo causó daños graves en muchas estructuras. El otro hecho, fue indudablemente el inicio de la vida republicana y la presencia de arquitectos europeos que llegaron a enseñar y construir en el país, a finales del siglo XIX.

Justamente, esas eran las huellas que se fueron descubriendo y que permitieron tomar las decisiones durante los trabajos de consolidación. En el caso del Alabado, la influencia de lo republicano era incierta, no así, ciertas afectaciones que se identificaron como consecuencia de los sismos. Con respecto a su fachada colonial, ésta no fue modificada o "remozada" como era lo usual, ya entrado el período republicano, durante el cual, muchas edificaciones fueron intervenidas en su exterior, con la inclusión de molduras y elementos decorativos, dando paso a estilos clasicistas principalmente.

Este hecho se ratificó cuando al retirar los enlucidos no se encontraron las jambas¹¹ de ladrillo que se han podido ver en otros casos y que sirvieron para definir los bordes del vano en un muro de adobe y lo preparaban para recibir las molduras y ornamentos. Puede decirse que la fachada del Alabado conserva el lenguaje colonial, gracias a la austeridad de quienes la habitaron. Pero más allá de esta hipótesis, la precisión sobre ciertos hechos se presenta cuando en la práctica, se pelan los muros y van emergiendo las pistas sobre cómo se fueron implementando y también modificando los procesos constructivos.

11 Jambas, se denomina a los paramentos laterales internos de los vanos de puertas y ventanas. También una jamba es un pilar de piedra o ladrillo, situado en el espesor de un muro, cuya finalidad es consolidar y trabar las piezas del conjunto. Las jambas suelen estar elaboradas en mampostería, ladrillo o madera. La palabra jamba procede del idioma francés: jambe, que significa pierna, término utilizado por la semejanza de su función sustentante.

En su fachada, es claro que predomina la horizontalidad¹², marcada por los dos pisos de la casa y por el ritmo en la repetición de vanos rectangulares: abajo, las puertas de los locales y arriba las puertas hacia cuatro balcones, todos con dinteles de arco rebajado, destacándose el portón del ingreso enmarcado en piedra. “Según el sentido común, juzgamos bella una cosa bien proporcionada. Eso explica por qué desde la antigüedad la belleza se identificó con la proporción, (...). Con Pitágoras nace una visión estético – matemática del universo: las cosas existen porque están ordenadas (...) porque cumplen leyes matemáticas, que son a la vez condición de existencia y de belleza.” (Eco, 2004). En las fachadas que encontramos en el Centro Histórico, esa cualidad es palpable, salvo pocas excepciones. El orden que está marcado por un ritmo y las proporciones de sus vanos y llenos, nos permiten ubicar el origen de una expresión arquitectónica. En este caso, la fachada del Alabado expresa la simplicidad de la herencia árabe – española.

Para avanzar con el tema de la recuperación de la casa y más allá de seguir una secuencia de los trabajos realizados cronológicamente, voy a basarme en su materialidad.

Figura 10.
Fachada Frontal hacia la calle Cuenca



Para avanzar con el tema de la recuperación de la casa y más allá de seguir una secuencia de los trabajos realizados cronológicamente, voy a basarme en su materialidad.

La Piedra

Foto 5. (Foto 33)
Detalle de base de piedra para bajante, columna, bordillos, pisos en patio 1. Foto S. de la Torre, 2021



Empezando con la cimentación de la casa, y considerando a la piedra como un material de base, se encontró que prácticamente no tenía cimentación. Lo que podía identificarse como tal era piedra amontonada en partes, (Ver Anexos, Foto 36), o simples molones sobre los cuales se levantaban los muros. Eso se pudo verificar al solucionar un problema de humedad con la casa vecina. En su gran mayoría, “los muros de adobe se levantaban desde la tierra llana y pura” (Hidrobo, 2021). (Ver Anexos, 5.4. Fotografías del proceso de liberación y consolidación estructural: La Piedra).

¹² Horizontalidad se refiere a la composición de elementos, en que predomina el plano horizontal, en proporción a los elementos repetitivos que la componen.

Las secuelas que dejó el terremoto de 1868 se evidencian al encontrar elementos de piedra que parecían estar fuera de lugar, pero que se encontraron dentro de algunos muros, cumpliendo una función de soporte, o que necesitaron ser calzados, probablemente después de sufrir los daños ocasionados por un sismo.

También se encontraron piezas de piedra que en algún momento sirvieron como material disponible, para hacer ciertas modificaciones. (Ver Anexos, Fotos 31, 32 y 33).

Al atravesar el zaguán de ingreso y salir al primer patio se veía a la izquierda que la galería con pilares de piedra fue interrumpida por la construcción de la escalera que conducía a la planta alta. Esta no tenía la misma antigüedad de la casa. Al liberar esa mampostería se pudo recuperar la columnata de piedra completa. Además, las columnas fueron peladas, ya que habían sido recubiertas con cal. (Ver Anexos, Fotos 28, 29 y 30).

El trabajo de los picapedreros fue constante desde el inicio, pues había el interés de recuperar todas las piezas encontradas y las que faltaban fueron reproducidas en el sitio. (Ver Anexos, Foto 34).

La presencia de la piedra, también estaba en los pisos, como es usual en las casas coloniales. Los pisos existentes fueron levantados y una vez realizados las obras de instalaciones y contrapisos, se colocó la piedra antigua como acabado en los patios y galerías de planta baja. (Ver Anexos, Fotos 35, 36, 37, 38, 39 y 40).

Uno de los elementos de piedra más significativos de la casa, es sin duda, el marco del portón de entrada, con la leyenda de "Alabado sea..."

La Tierra

Es quizás el material protagonista, pues se trata de una casa de muros portantes de adobe. En el proceso de liberación, no se encontró tapial, pero sí algo de ladrillo en ciertos elementos menos antiguos y en los arcos de la galería del patio 1. (Ver Anexos, Foto 49).

Al explorar los muros de la crujía frontal, hacia la calle Cuenca, se estimó que se trataba de la parte más antigua de la casa, y que aparentemente, como he mencionado, fue de una sola planta en su primer momento.

Aquí se pudo observar que el esquema de vanos original, no fue el que es ahora. Evidentemente fue modificada en más de un momento, según López.

Ese análisis indicaba la probabilidad de que los vanos que dan a la fachada pertenecen a un segundo momento. (Ver Anexos, Fotos 13 y 54). Lo que corresponde al momento más antiguo, son los muros que están contruidos con un inusual adobón de cerca de 60 cm de largo y que llevan una muesca en forma de S una de sus caras. Lo que llevó a pensar que ese material fue elaborado bajo condiciones de obraje¹³.

Foto 6.

Detalle de muesca en adobones antiguos. Foto M. Hidrobo, 2003



El deterioro que presentaban varios muros de adobe, obligó a que muchos sean desmontados por partes, y algunos en su totalidad. Se rehicieron los adobes con una mezcla bastarda¹⁴: la misma tierra reciclada, con la adición de productos disponibles como la resina, el cemento, cal y fibra mineral, como reemplazo de la paja y los materiales ligantes de origen animal, que se usaban tradicionalmente. (Ver Anexos, Fotos 41, 42 y 43).

¹³ Obraje, prestación de trabajo que se imponía a los indígenas en la América colonial.

¹⁴ Mezcla bastarda, elaboradas con la combinación de tierra, cemento y cal en diferentes dosificaciones

Hidrobo comenta sobre esta labor, que, en cada tarea a realizarse se requería mucha prolijidad, y había la ventaja de que el personal estaba entrenado, ya que venía trabajando por varios años, muy metódicamente. Se aplicaba una lógica en todo el proceso, ya que, en estos casos, “puede ser confuso discernir sobre lo que sirve y lo que no. ¿Que desechar y que conservar? Era preciso tener un ojo afinado para poder clasificar cada elemento y cada material” (...) Era importante ir despacio para ir escuchando lo que la casa sugería” (Hidrobo, 2021). Los materiales “...tienen unas propiedades físicas, su información alude a su naturaleza, a la Naturaleza, sin embargo, una vez trabajada gira su rostro hacia la cultura, y la información que atrapa y acumula intenciones...” (Borrego Gómez-Pallete, 2014); esta cita nos lleva a pensar en los 45 mil adobes, que se elaboraron in situ, en cuya fabricación se tuvo mucho cuidado con la dosificación de los componentes añadidos y en controlar la acidez del agua utilizada, según lo que las pruebas de resistencia lo requerían. Sobre este proceso, Hidrobo comenta que se formularon tres distintas dosificaciones, basadas en una mezcla de tierra, cemento, arena, cal y agua, obteniendo resistencias en el adobe entre los 8 kg/cm² hasta 32 kg/cm².

Foto 7.

Adobe fabricado en obra, listo para utilizarse. Foto M. Hidrobo, 2005.



Con este material se rehicieron los muros, que, por su variedad de anchos, fue necesario armarlos de forma alveolar, levantados como muros huecos, trabados cada cierta distancia con adobes en sentido perpendicular, que, además, permitieron alivianar la estructura en general. (Ver Anexos, Fotos 47 y 48).

El Cemento

Bajo el criterio del ingeniero estructural Herberto Novillo, la propuesta fue hacer algunos tipos de reforzamientos en hormigón. La consolidación estructural se consiguió mediante la inserción de anillos horizontales de hormigón armado, micro pilotados¹⁵ a los muros de adobe.

El primer anillo fue fundido como cabeza de los muros, que, a su vez, fue la base de apoyo para la cubierta y en muchos casos, sirvió de remate para los muros alveolares. (Ver Anexos, Fotos 55, 56 y 57).

El segundo anillo fue ubicado a la altura de los dinteles de la planta alta. Para el trabajo de micropilotes se fabricaron artesanalmente barrenos¹⁶ que servían para perforar manualmente los muros de tierra e insertar las varillas. (Ver Anexos, Fotos 58 y 59).

Ya que la vibración de cualquier herramienta eléctrica o de mecánica mayor podía afectar y comprometer la naturaleza de la estructura portante, era necesario trabajar con cautela y lograr el objetivo de consolidación. Para garantizar la estabilidad y amarre de los muros “nuevos” se incluyeron elementos de acero en reforzos horizontales y columnetas verticales para convertirlos en muros antisísmicos. (Ver Anexos, Fotos 60, 61 y 62).

Como se puede ver en las fotos, se fabricaron adobes de la mitad de su ancho para poder esconder la estructura de hormigón. Es decir, el muro de adobe también trabajó como una suerte de encofrado de elementos estructurales perdidos. Por otro lado, tanto a nivel de cubiertas, como de entresijos, se insertaron chicotes¹⁷ de acero en las cadenas y cabezas de muros. Esto, con el objeto de sujetar las vigas de madera al hormigón, haciendo que se conforme una suerte de “estructura no calculable” (López, 2021), pero que cuya interrelación generó el resultado deseado en cuanto a resistencia sísmica.

¹⁵ Micro pilotes, son elementos de cimentaciones profundas, de sección circular y diámetro de hasta 350 mm, con alta capacidad portante a compresión que transfieren las cargas a profundidad. Pueden ser diseñados para soportar esfuerzos de flexión y tracción.

¹⁶ Barreno, instrumento de acero para taladrar o hacer agujeros manualmente.

¹⁷ Chicote, pedazo de varilla o cable eléctrico que sobresale de una columna, losa, pared o tumbado.

En definitiva, se introdujo el hormigón como el material que vincula las cualidades del acero con el adobe y directamente con el maderamen de la casa obteniendo buenos resultados estructurales.

A la vez, se mantuvo el sistema de muros portantes propio de la casa, pero mejorado y estabilizado y basado en los procesos de intervención estructural ya comprobados. A nivel de cimentación se hizo un proceso de calzado y recuperación de la estabilidad para los muros que se rehicieron y para sanear los muros conservados. En definitiva, no fue una recuperación de la casa como un todo. Más bien se trató de un proceso minucioso de recuperación “de muro en muro, de vano en vano”, (...) conservando las cicatrices propias de la casa”. (Hidrobo, 2021).

En los espacios interiores, en lugar de contrapisos de hormigón se hicieron unas cámaras individuales por espacio para independizar sus suelos y controlar la posible humedad con ventilación natural. Conseguir la estabilidad de la humedad en los muros fue primordial. Se aplicó el principio de un mechinal¹⁸, pero contemporáneo, que consistía en una suerte de caja de hormigón, sobre el cual se puso el acabado de pisos en planta baja.

A nivel de entrepisos se encontró sobre las galerías un encofrado perdido, constituido de carrizo amarrado y cubierto de chocoto¹⁹. Se conservó ese criterio y una vez reemplazadas las vigas de madera se amarró artesanalmente el carrizo, sobre el cual se fundió con extremo cuidado una placa de hormigón de poco espesor. Esta recibiría el acabado de piso. (Ver Anexos, Fotos 63, 64 y 65).

En el perímetro exterior de este contrapiso se sujeta la moldura que bordea las galerías, sobre el capitel de las columnas de piedra. (Ver Anexos, Fotos 66 y 67).

Como recuerda el arquitecto residente, “llegábamos a niveles artesanales de producción en serie”. (Hidrobo, 2021). Solo para la última sala se introdujeron materiales nuevos. Este espacio tiene una expresión formal contemporánea, liviana y autoportante. Su estructura consiste en cuatro pilares, troncos de eucalipto al natural con un diámetro promedio de 50 cm que soportan una cubierta metálica ligera.

Esta sala se cierra con dos pantallas de vidrios grandes sujetas a una estructura de acero corten²⁰ autoportante. (Ver Anexos, Fotos 91, 109 y 110). Su pavimento es de placas grandes de granito color negro. Sin competir con la estructura del resto de la casa, este espacio se aproxima al lindero occidental a través de un pequeño retiro llenado con un jardín vertical. El resultado visible es que los materiales recuperados y los nuevos, con sus texturas, colores y formas, se presentan al natural.

La Madera

En el inicio de los trabajos de liberación se encontró en la crujía frontal un dintel de madera que claramente no corresponde con la composición del segundo momento cuando fue levantada la segunda planta y se hicieron los vanos con cierto ritmo y orden. A este dintel se le hizo una prueba de carbono 14. El rango de su resultado indicó que databa del siglo XVI. Es decir que posiblemente ese madero ya cumplía alguna función mucho antes de ser usado en la casa.

Foto 8. (Foto 34)
Detalle de dintel de madera en zaguán de ingreso. Foto S. de la Torre, 2021



¹⁸ Mechinal, en Ecuador se le conoce como la cámara de aire que se deja bajo el piso de la primera planta de una edificación, con huecos grandes cada cierta distancia en la parte baja de las paredes laterales, generalmente cubiertos de malla para evitar el ingreso de animales, con el objeto que circule el aire y no haya humedad. Es posible que la palabra venga del quichua o quechua, y que como no hay escritura de ese idioma, haya sido algo diferente originalmente. “Hay que dejar michinales bajo el piso para que no se tuerza el piso de madera.”

¹⁹ Chocoto, Ecuador: mezcla de barro, paja y excremento de ganado. Se usa para revocar (enlucir) las paredes o cielos rasos.

²⁰ Acero Corten o acero autopatinable también conocido comercialmente en España como Corten o Cor-ten, CORTEN o ENSACOR, es un tipo de acero realizado con una composición química que hace que su oxidación tenga unas características particulares que protegen la pieza realizada con este material frente a la corrosión atmosférica sin perder prácticamente sus características mecánicas.

El resto del maderamen, por su estado debía ser reemplazado, a excepción de los dinteles. Para esta fase, se dio una oportunidad inusual: los propietarios consiguieron comprar un bosque de moral fino, cuya madera es extremadamente resistente. Así que, se conformó un equipo de treinta carpinteros, quienes trabajaron la madera a mano. Se mandaron a fabricar artesanalmente azuelas, con las cuales se trabajó a mano, todo el maderamen de la casa: vigas, pilares, canecillos, pasamanos, etc. destacándose la destreza y habilidad de los artesanos que participaron. (Ver Anexos, Fotos 68 y 69).

En cubiertas se encontraron estructuras armadas con geometría de par y nudillo²¹ antiguas y ciertas cerchas con geometría de par y rey²², que parecían ser más modernas.

Figura 19.
Estructura de madera de cubierta existente, sistema de par y rey.

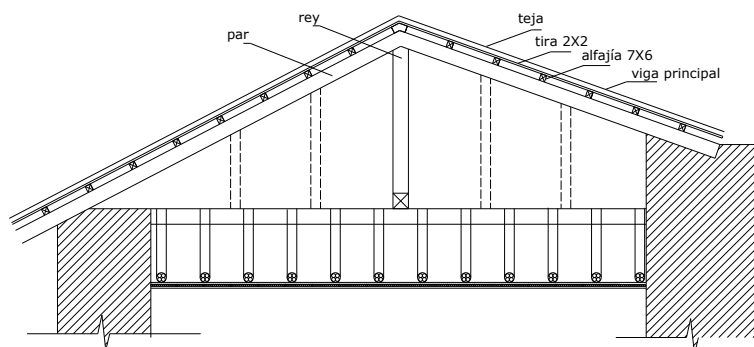
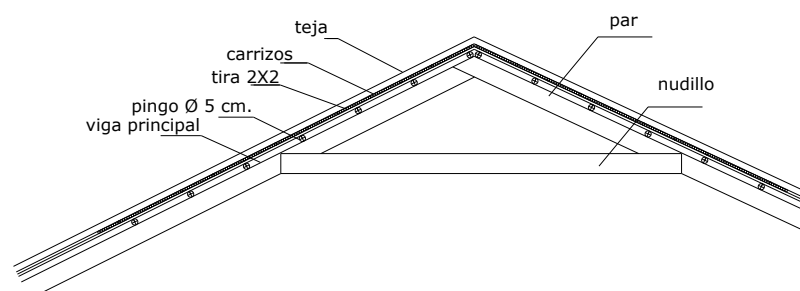


Figura 20.
Estructura de madera para cubierta nueva con sistema de par y nudillo.



No se encontró un cielo raso creado intencionalmente. Esto se apreció desde la parte inferior de la cubierta, tanto en galerías como en los espacios interiores. Se halló un armado de chaclla²³, que era parte de la composición de la cubierta exterior. Consistía en un tejido de carrizo amarrado con zuros²⁴ cruzados, sobre el cual una cama de chocoto recibía la teja. (Ver Anexos, Foto 70).

Se decide recuperar el concepto de cerchas de par y nudillo como estructura de cubiertas, además del uso de carrizo visto desde el interior, detalle muy usado en la arquitectura de América colonial.

Así fue como se colocó carrizo amarrado como acabado de los cielos rasos inclinados, recuperando la máxima altura en las galerías. (Ver Anexos, Fotos 74, 75 y 76).

La Teja

Para las cubiertas exteriores, se decidió instalar un material que garantice la impermeabilidad, dada la longitud de las aguas. Se planteó colocar sobre la estructura de madera placas metálicas y sobre éstas se soldaron mallas de acero, de las cuales están sujetas las tejas de arcilla. (Ver Anexos, Fotos 77, 78, 79, 80 y 81).

²¹ Par y nudillo, tipo de armado de cubierta, compuesta por dos canes que marcan las caídas y una viga horizontal que amarra estas dos.

²² Par y rey, Tipo de armado de cubierta, compuesta por dos canes que marcan las caídas o aguas y una viga vertical perpendicular al vértice formado por estos dos anteriores.

²³ Chaclla, carrizo partido y estirado para formar una lámina fina y recta generalmente cocida entre elementos con fibras vegetales de cabuya.

²⁴ Zuro, tallo de vegetal similar al carrizo, pero de mayor diámetro y con interior lleno de fibra vegetal, corresponde a una especie de gramínea endémica propia de los Andes.

La incorporación de luz fue planteada como una premisa de diseño y se la incluyó como un elemento plenamente contemporáneo a través de un tragaluz a lo largo de los cumbreros, (Ver Anexos, Fotos 82 y 83).

Con este detalle se fracciona la percepción de la forma típica de la cubierta tradicional y "...se abre la casa a la vista de uno de los elementos más ricos de la composición urbana de la ciudad y arquitectónica de los patios, el cielo". (Hidrobo, 2007). Quien sostiene que "...en la sutileza del detalle está la calidad y el respeto (...) y esa idea era un consuelo ante los atrevimientos conceptuales", pues, resultaba ser una decisión un tanto audaz, pero que se logró "gracias a encontrar el nivel justo con el que meter luz..." (Hidrobo, 2021), sin llegar a ofender la cualidad espacial. Estas fueron el tipo de experiencias que para los arquitectos fueron definiendo los criterios de respeto y delicadeza con relación al objeto a intervenir.

Figura 21.
Detalle de claraboya en cubierta de dos aguas. López & López Arquitectos, 2006

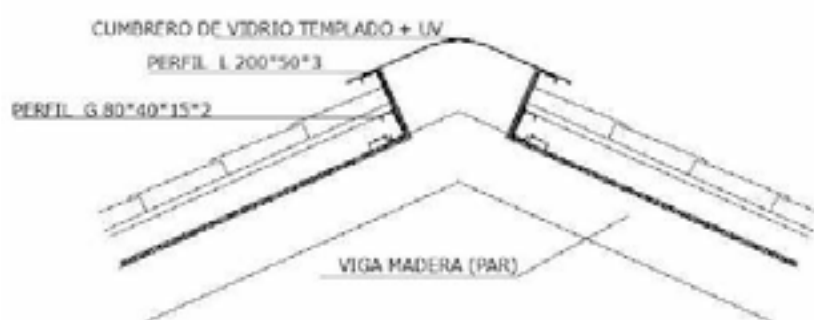
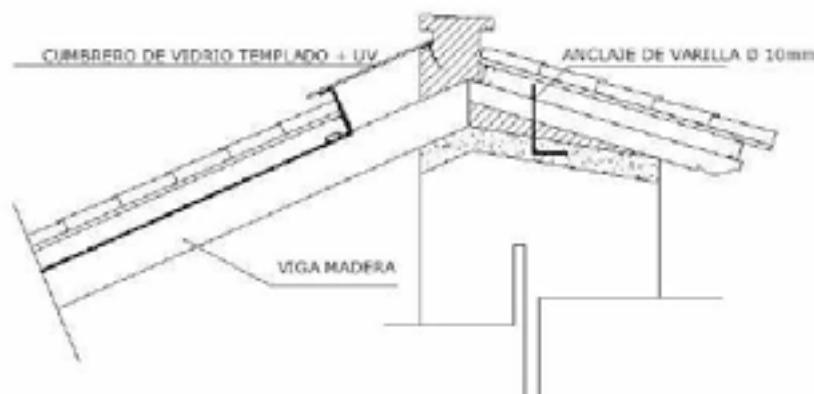


Figura 22.
Detalle de claraboya en cubierta de un agua. López & López Arquitectos, 2006



Encontrar el diálogo entre técnicas antiguas y los materiales tradicionales con recursos nuevos y tecnologías modernas de construcción fue una experiencia enriquecedora. Pero más allá de las tareas de consolidación necesarias, hubo algo que se hacía evidente, y era que la casa es su materialidad y esa expresión es permanente, aunque sean los mismos elementos en distintos tiempos, y que vayan definiendo tensiones distintas.

Son esas definiciones, donde se pone en evidencia el reto de la intervención. Como dice López: "la casa es su espacialidad y ahora se puede afirmar que la casa es su contenido también".

Resulta grato recordar ese proceso y apreciar cómo los materiales en sus diferentes momentos, van dando cuenta de un mismo espacio, pero a la vez distinto. Como menciona, "el tiempo se evidencia como una dimensión más de la casa. Tiene una realidad propia que brota de su interior, de sus espacios que son algo más que tres dimensiones". (L. López, 2020).

Los materiales se expresan a través de todo el proceso de intervención como una cualidad más de la calidad espacial. "Los espacios se relacionan con sus dimensiones, con su aire, pero también con una complejidad más amplia que produce encanto: las texturas provocadas por la mano de los artesanos, la asimetría en ciertos elementos, los muros poco uniformes" (L. López, 2020), es decir, el propio ambiente de los espacios recuperados. Todo aquello establece una relación íntima que puede estar sujeta a factores externos, como el clima, por ejemplo, pero también al sentir y pensar de quien la visita.

2.4. El Proyecto Arquitectónico

Los propietarios adquirieron la casa del Alabado con la ilusión de convertirla en vivienda. El primer encargo fue diseñar dos grandes departamentos y con esa idea se inició el trabajo. Durante el desarrollo del proyecto de vivienda surge, por parte de los dueños, la idea de cambiar el destino de la casa y convertirla en el lugar que acoja a la gran colección de arte precolombino de la que eran propietarios. Para ese momento, la casa ya estaba consolidada y sus espacios limpios y definidos.

El tema cambió y obviamente desbordó los moldes tipológicos que parecían insuficientes para contener un museo. Pero surge una reflexión: las relaciones de un objeto arquitectónico pueden ser infinitas en sus diferentes escalas. Si bien la casa tiene una cualidad por su ubicación, la relación con la calle Cuenca es a través de la simplicidad de su fachada. Sin embargo, existe una relación más amplia con su entorno urbano y como museo. Su alcance sería mayor aún, porque la relación trasciende a lo social y a lo cultural.

2.5. El Museo

El proyecto arquitectónico dio un giro importante, al que se integraron diferentes actores que aportarían para la conceptualización del museo. Este nuevo objetivo se va articulando con la participación de expertos en museografía y museología. El equipo de Meta-Praxis y el Studio Ethel Buisson, junto a la Fundación Tolita y los propietarios trabajaron en un concepto museográfico basado en los valores estéticos de la colección, más que en la datación y cronología de las piezas.

Se trata de una colección que contiene alrededor de 5000 piezas arqueológicas de piedra, cerámica, metal, concha, textil y madera. Su origen corresponde a las cuatro regiones del Ecuador y que pertenecen a períodos entre 7 mil a.C. hasta 1530 d.C.

Durante el camino surgieron posturas con respecto a la casa y a la importancia de la colección. Apareció el debate sobre el rol de la casa frente al contenido de una muestra tan poderosa.

“La interrogante fue ¿Cuál tiene más peso o importancia?” (López, 2021). Se generó un intercambio importante de conceptos y visiones, ya que se tenía entre manos, por un lado, un edificio existente, valioso por sí mismo que difícilmente sería un contenedor neutro. Y, por otro lado, una colección única de arte precolombino que debía ser exhibida de forma excepcional. Poco a poco, todo el equipo fue llegando al consenso de que lo que se imponía es un diálogo entre el contenedor -la casa- y el contenido -la colección arqueológica-. Así, la casa se convirtió en el articulador de esta nueva dinámica transdisciplinaria. Esa tensión objetual que pudo haber surgido en un momento encontró su equilibrio, sin perder el valor intrínseco de cada uno.

Siendo la casa una suerte de pivote, a cuyo eje se fueron engranando otros actores: especialistas, arqueólogos, técnicos, obreros, artistas y artesanos, cuyo aporte iba tomando sentido en torno al objetivo final.

Esa suma de saberes y creaciones fue haciendo que el denominador común sea cada vez más potente. Fue así como en esta transformación, que duró más de cinco años, el Alabado se convirtió en el Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado. Casi como un traje a la medida para la colección, donde el edificio es el artífice que cuenta la historia que la muestra entraña y a la vez, la casa es un objeto más de la muestra museográfica.

El concepto museológico es temático, no cronológico. El recorrido fue planteado en base a la cosmovisión ancestral que conecta al ser en tres niveles: el inframundo, el medio mundo y el supra mundo.

Bajo este concepto, la materialidad de los espacios juega un papel primordial, evocando la experiencia sensorial que acompaña al recorrido por la muestra. “El Mundo de los Ancestros” o inframundo se representa en las salas de la planta baja, en las cuales la materialidad de los espacios se expone pesada. La piedra al natural, los pisos cementicios, las texturas de los muros y los colores terrosos fueron el medio para crear el ambiente deseado.

Aquí predomina la penumbra y la sensación de frío. La iluminación es puntual sobre las piezas, provocando una discontinuidad en el recorrido, evocando así, el mundo de los muertos. (Ver Anexos, Fotos 86, 102 y 103).

Al subir hacia la planta alta, la propuesta arquitectónica parte de una premisa básica: la luz natural. Allí se exhiben las piezas que representan “los Mundos Paralelos” o el mundo intermedio. Se plantea captar la luz cenital a lo largo de los cumbreros de las cubiertas, la cual es controlada interiormente por una suerte de bandeja de cielo raso descolgado, consiguiendo crear un ambiente en cada sala. En este nuevo momento, se crea una atmósfera más cálida, donde la luz natural y también la artificial consigue la continuidad en la exposición, que fluye con mayor naturalidad.

Las piezas muestran seres de mundos paralelos, pero también animales, plantas y los seres que conviven con el sol y las estrellas. La materialidad se expresa acogedora: los muros en color blanco acentúan la luminosidad y los pisos de madera dan calidez. Se cambiaron las puertas sólidas por vidrio, de modo que la luz lateral también penetra los ambientes y crean un vínculo físico o visual entre los espacios interiores con las galerías y patios, para que el recorrido genere una percepción espacial distinta. (Ver Anexos. Fotos 87, 88, 89, 104 y 105).

Pero además de la luz natural, la muestra exigía la nitidez de una propuesta de iluminación artificial, cuya precisión y exactitud, propia del estudio de un fotógrafo, debía conjugarse con los objetos acentuando y exaltando la estética individual de cada pieza.

El proyecto de iluminación artificial estuvo a cargo del fotógrafo francés Marc Dumas, quien se encargó de manera muy profesional de que la luz se fusione delicadamente con las texturas y las superficies de los planos, destacando aún más las cualidades sensoriales que provoca la muestra y su recorrido.

El visitante vive el encuentro con cada objeto, pero no solamente recorre la muestra. Al mismo tiempo recorre la casa. Se crea una relación casa – contenido, es decir, se crea una experiencia sensorial global. El recorrido concluye en la última sala que representa el supra mundo, cuyo espacio es el único de construcción nueva en el museo.

Este espacio ligero y acristalado evoca la sensación de lo etérico y luminoso, como el trayecto de un chamán, aquel ser espiritual que es capaz de conectarse con los diferentes estados del ser.

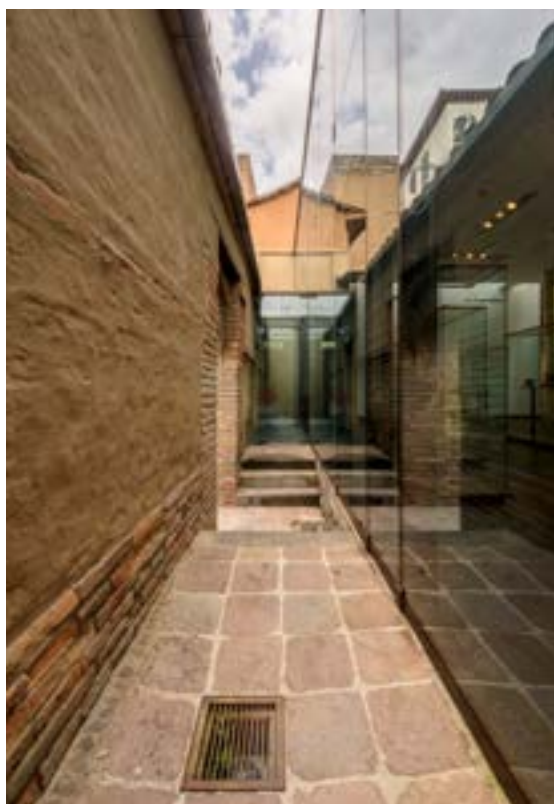
Entrando a esta sala nos encontramos en un espacio iluminado, cuyas texturas son lisas como el piso de granito y las superficies de vidrio. Ese contraste evoca la divinidad, lo sutil, el aire y el cielo: la conexión entre los seres y los espíritus de un mundo superior.

El jardín vertical, diseñado por la paisajista Mónica Navarro, representa la vegetación andina, donde habitaron los ancestros y cuyas piezas artísticas se exponen con mucha sobriedad. (Ver Anexos. Fotos 90, 91 y 111).

Sin duda, esta sala cumple el rol de la expresión contemporánea del proyecto en general. Como dice Umberto Eco, "... mientras las estéticas revalorizan a fondo la importancia del trabajo "sobre la", "con la", "en la" materia, (...) en la mayor parte del arte contemporáneo, la materia se convierte ya no y solamente en el cuerpo de la obra, sino también en su fin, en el objeto del discurso estético." (Eco, 2004).

Foto 9. (Foto 20)

Vista de muro de adobe en patio 2 y encuentro con sala acristalada de museo. Foto S. de la Torre, 2021



3. Conclusiones

Como reflexión final, el proyecto del Alabado, resume las actuaciones de lo que una intervención arquitectónica, asumida desde el principio con respeto y compromiso, se expresa como un producto final exitoso. Hoy es posible percibir, que la integridad del museo, es la suma de los detalles más sencillos, hasta las labores más complejas, que fueron realizadas con cariño. El proyecto también fue especial en otros sentidos, por ejemplo, la posibilidad de trabajar con un presupuesto abierto, -aunque no ilimitado-, para crear el museo, facilitó la participación de profesionales de alto nivel. El tema del proyecto, aglutinó un equipo humano valioso, junto con Luis López, colaboraron los arquitectos Viviana Granda, Mario Hidrobo y Santiago Callejas, también el artista y restaurador David Santillán. Por otro lado, estuvo un grupo de obreros y artesanos, del cual fue destacable su labor y habilidad. Al respecto, vale mencionar la producción que realizó la directora de cine y guionista Gabriela Calvache, en su documental "Labranza Oculta"²⁵, quien se inspiró justamente en el trabajo artesanal, que cobró tanta importancia para quienes dedicaron, con sus manos, varios años a la intervención del Alabado.

Para López, algo a resaltar en la Casa del Alabado, es que la propia práctica de quienes han venido participando en este proyecto museológico, ha generado una toma de conciencia sobre el reto de entender esa estética y proyectarla hacia el presente y futuro. Esa es la riqueza más grande que tiene. Ser parte de esa experiencia, afirma López, fue una vivencia única.

Pues, la casa del Alabado y el Museo, como un mismo objeto, ha generado en el contexto cultural del país, una referencia importante, tanto por la influencia de su contenido, como por el espacio que representa.

Acerca de su trayectoria en las intervenciones sobre el patrimonio edificado, el arquitecto López, comenta cómo cada proyecto en que ha participado, ha sido un constante aprendizaje: de las casas, de las personas con que se interactúa, incluso de los resultados.

Pero también, esta práctica ha generado en él un cuestionamiento más intelectual, con respecto a la búsqueda de la cultura como algo permanente, y esa inquietud le hace ser muy escéptico y crítico frente a los argumentos patrimonialistas o identitarios, que "...si no son seriamente llevados, generan discursos muy ligeros, superficiales y hasta esquemáticos, que hacen un daño terrible a la recuperación de esta materialidad y de la cultura que está congelada en diferentes momentos y circunstancias" (López, 2021). Se trata de la búsqueda persistente de la riqueza, -en cada casa, o en cada patio-, para poder encontrar las distinciones particulares, que nos muestren el valor propio del objeto arquitectónico. Ese es finalmente, el verdadero patrimonio. Y mejor aún, si éste se complementa al habitar el espacio recuperado, y poder "propiciar que la vida contemporánea se permita afianzar valores que tengan que ver con la convivialidad, el intercambio, con el contacto con otras personas, pues vivir en una casa del Centro Histórico no es igual a vivir en cualquier parte de la ciudad" (López, 2021). Es decir, habitar en un espacio intervenido, implica una forma distinta de vivir y de relacionarse.

Entonces, el objetivo de intervenir en el patrimonio, debería enfocarse en entenderlo de otra manera, ya que, sin menospreciar las actuaciones de preservación y conservación, es muy importante tomar en cuenta el momento en que vivimos. No se puede congelar al centro histórico bajo un solo criterio, porque el resultado que vemos es el abandono. Este es un debate que debería mantenerse como un tema abierto y permanente, no solo entre arquitectos e interventores, sino también con los actores que regulan desde la administración de la ciudad.

Pues, lastimosamente, desde hace algunos años, se puede afirmar que, desde el punto de vista de la intervención del patrimonio edificado en Quito, la búsqueda de esa riqueza arquitectónica, está estancada. Al preguntarle al arquitecto, si después de haber vivido este proyecto, hay alguna canción o música que le venga a la mente, su respuesta, al igual que su trabajo, tiene una carga de poesía: "Hay un sitio que me encanta del Alabado, y es el patio del higo, por su silencio. Es un silencio que no es musical, no es una pausa, si no, es un silencio que sale de esos viejos adobes, del viejo árbol de higo, sale de esa vieja piedra. Es un no sonido que es encantador." Concluye López y concuerdo con su apreciación. El patio del higo, con sus elementos, texturas y proporciones, provoca recogimiento y contemplación. Y sugiere finalmente, que el recorrido por la casa debe culminar en este pequeño patio, porque es ahí donde se destila la esencia de su larga existencia, aludiendo que discretamente está dispuesta a continuar hacia el futuro.

²⁵ "Labranza Oculta", documental realizado por la directora y guionista Gabriela Calvache en el año de 2010.

Foto 10. (Foto 12)
El patio del higo actualmente. Foto S. de la Torre, 2021



"Las cosas no valen por el tiempo que duran, sino por las huellas que dejan".
PROVERBIO ARABE

4. Referencias Bibliográficas

BIENAL PANAMERICANA DE QUITO 2020. XVII Conversatorio Casa de El Alabado – Luis López (noviembre 2020). Eventos BAQ2020. Análisis de la obra: “Alabado sea el Santísimo Sacramento”. Byron Sánchez y José Miguel Palacios, Universidad Tecnológica Indoamérica. Análisis de la obra: Intervención en “La Casa del Alabado: de lo cotidiano a lo social”. Jorge Alberto Pereda García, Eduardo Antonio Rodríguez García y Rosamalia Feria Ramírez, Universidad de Camagüey “Ygnacio Agramonte”, Cuba. Crítica: Gabriela García de Cortázar.

Blog Vive el Camino, “La concha del peregrino: El origen del icono del Camino”, publicado por Fernando Borjas, España. <https://vivecamino.com>

Borrego Gómez-Pallete Ignacio (2014). “Materia Informada. Información Circunstancial, Instrumental y Codificada”. Revista Indexada de Textos Académicos - dialnet.unirioja.es

Chanfón Olmos Carlos (1979). “Problemas Teóricos en la Restauración” (paquete didáctico)

México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” INAH, 1979, p.2

Diccionario Abierto y colaborativo. www.significadode.org

Eco Umberto (2004). “Historia de la Belleza” La belleza como proporción y armonía. Cap. III, p. 61, 64. Editorial Lumen.

Hidrobo Mario (julio 2021). Entrevista realizada por Daniela Mora al arquitecto Mario Hidrobo para este artículo específicamente.

Hidrobo Mario (2007). “Experiencias Constructivas de la Rehabilitación Integral de la Casa del Alabado, Quito – Ecuador”. Artículo publicado en Academia.edu

López Luis (junio 2021). Entrevista realizada por Daniela Mora al arquitecto Luis López para este artículo específicamente.

López Guzmán Rafael (2020) “La Arquitectura doméstica granadina en los inicios del siglo XVI”, Universidad de Granada, España 2020.

Ortiz Crespo Alfonso, (2004) “Guía de Arquitectura de la Ciudad de Quito” volumen 1 y volumen 2. Junta de Andalucía. Quito – Sevilla, 2004

Ortiz Crespo Alfonso, Abram Matthias, Segovia Nájera José (2007) “Damero” FONSA

Pérez Escolano Víctor (2001). “Ignasi de Solà-Morales i Rubió y la cuestión Arquitectura y Patrimonio”. Homenaje a Solà-Morales, PH Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio No. 37, 2001. p. 46.

Solà-Morales Ignasi de (2006) “Intervenciones”. Teorías de la Intervención, p.15 Editorial Gustavo Gili, 2006.

Wikipedia, la enciclopedia libre. <https://es.wikipedia.org>

<https://www.keller.com.es>

4.1. Referencias de Anexos

Ortiz Crespo Alfonso, Abram Matthias, Segovia Nájera José (2007) "Damero" FONSAL: Planos antiguos de Quito, varios autores, p.126, p.138, p.147, p.150, p.155.

López & López Arquitectos. Planos de levantamiento arquitectónico, "Casa del Alabado". (levantamiento: Arq. Mario Hidrobo, dibujo: Arq. Viviana Granda).

López & López Arquitectos. Planos arquitectónicos del Proyecto y Esquemas de detalles constructivos, "Proyecto Museo del Alabado".

Hidrobo Mario (2003-2005). Fotografías del estado anterior y del proceso constructivo de la casa del Alabado. Colección privada del arquitecto.

Santiago de la Torre (2021). Fotografías del estado actual, Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado.

5. Anexos

5.1. Planos Arquitectónicos de Levantamiento.

Figura 8. Planta Baja

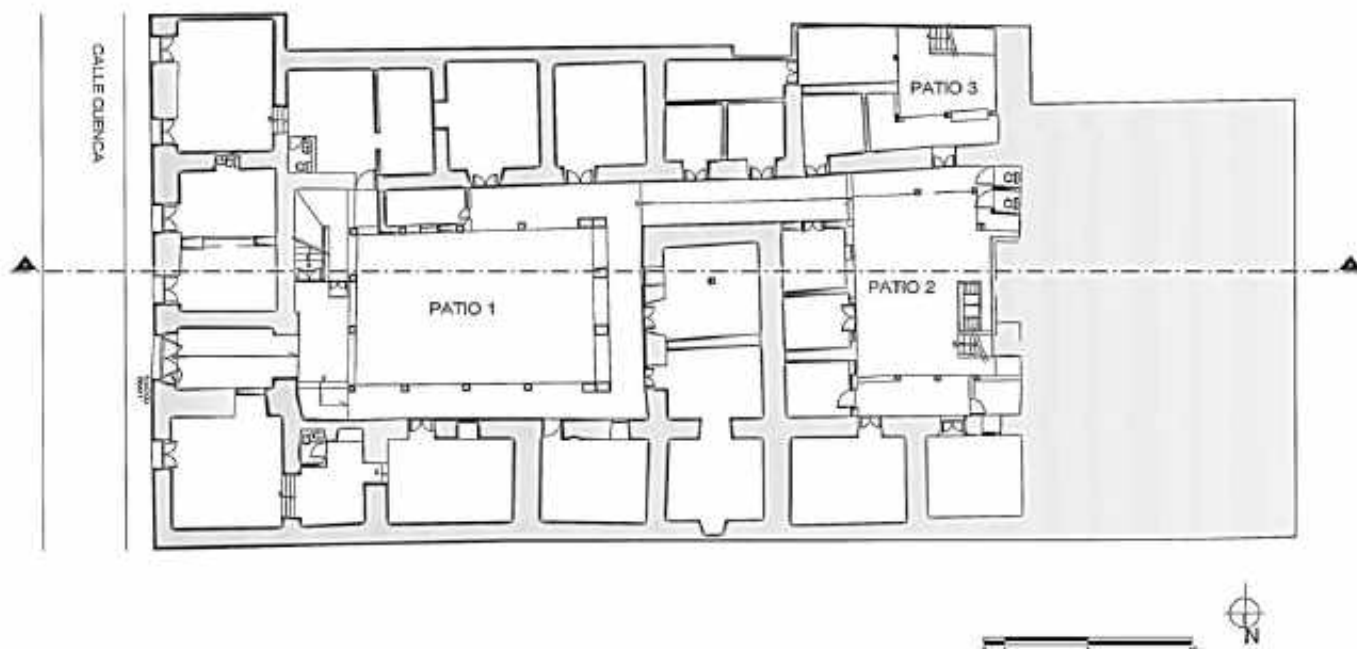


Figura 9. Planta Alta

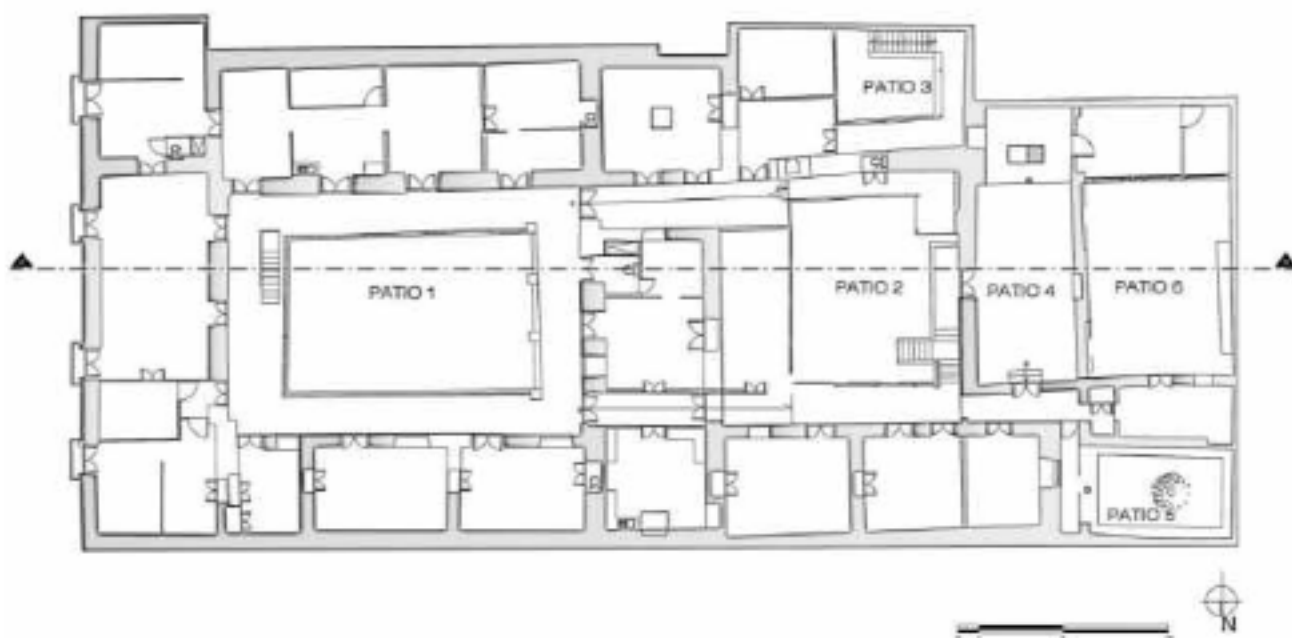
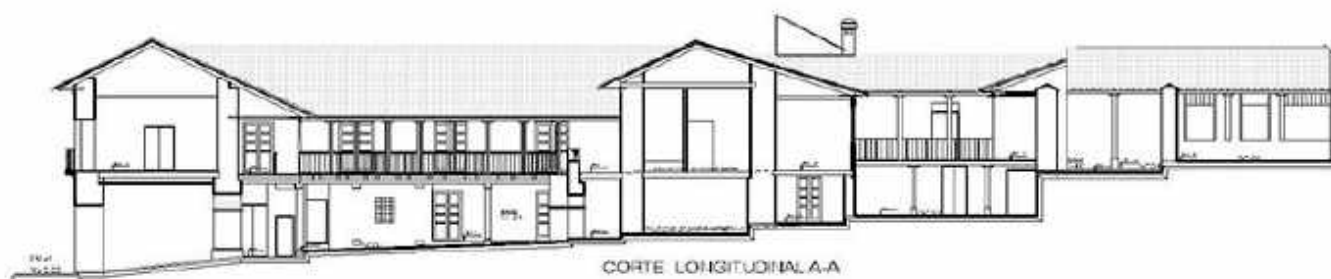


Figura 10. Fachada Frontal hacia la calle Cuenca



ELEVACION FRONTAL - CALLE CUENCA -

Figura 11. Corte longitudinal



CORTE LONGITUDINAL A-A

Figura 12. Corte transversal B (patio 1, vista oriental)



CORTE B-B'

Figura 13. Corte transversal C (patio 1, vista occidental)



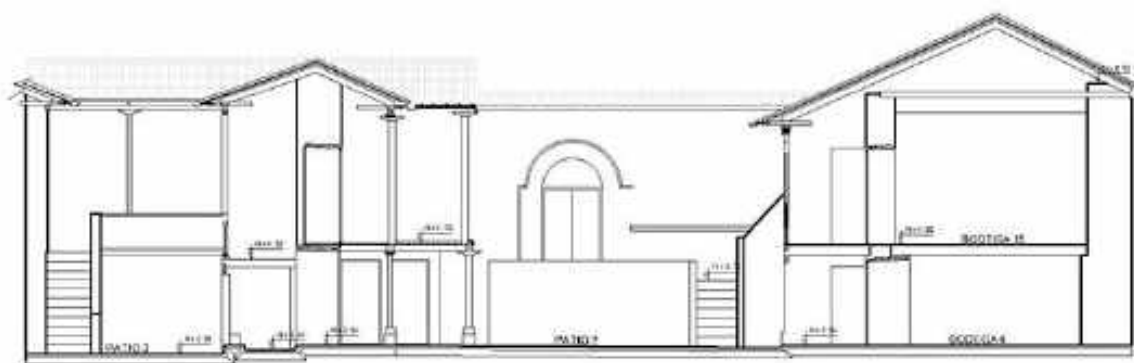
CORTE C-C'

Figura 14. Corte transversal D (patio 2, vista oriental)



CORTE D-D'

Figura 15. Corte transversal E (patio 2, vista occidental)



CORTE E-E'

5.2. Planos Arquitectónicos del Proyecto del Museo.

Figura 16. Planta Baja

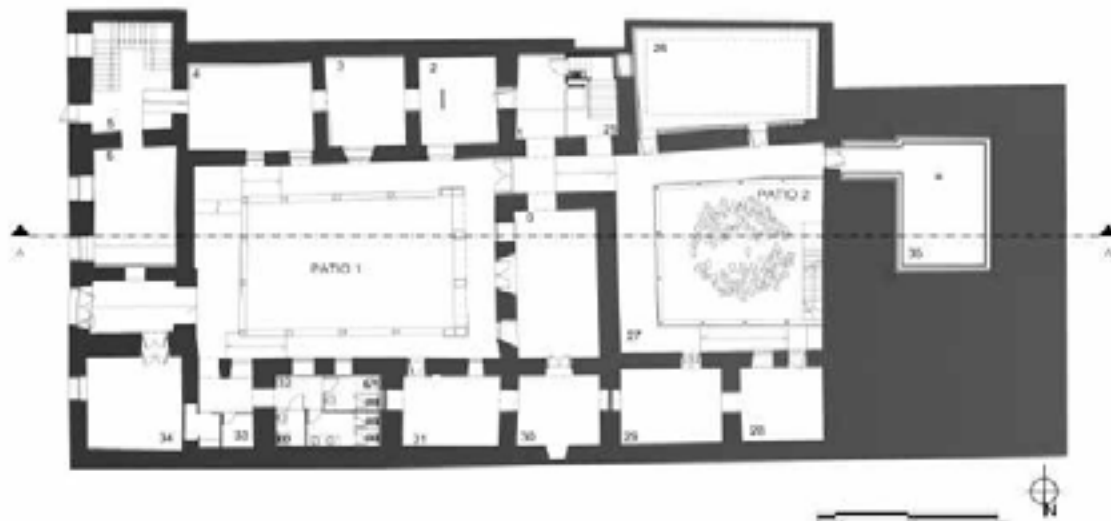


Figura 17. Planta Alta

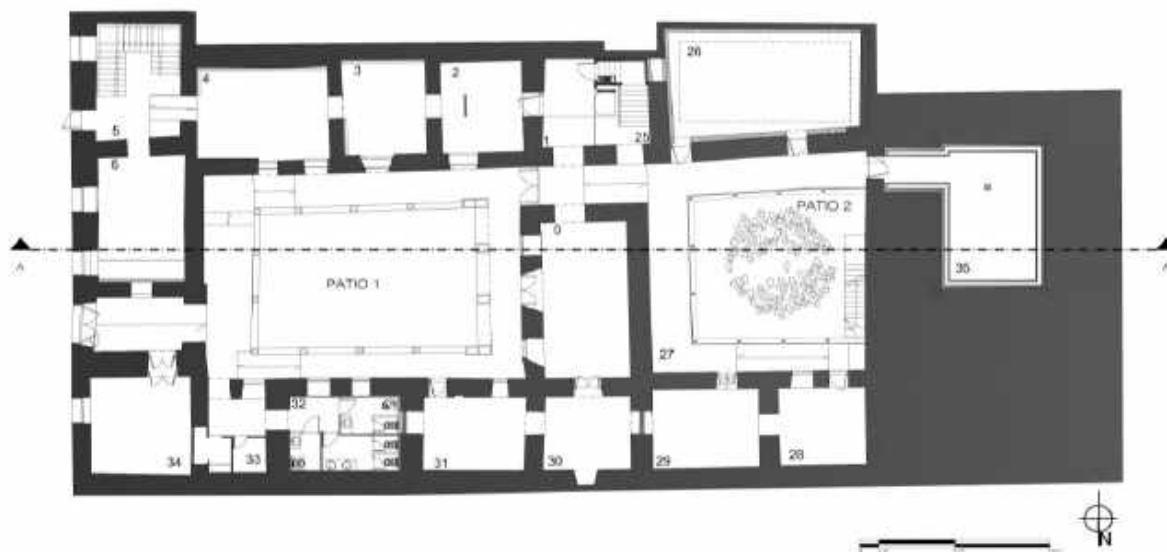


Figura 18. Corte Longitudinal de Museo



5.3. Fotografías del estado en que se encontró la casa y se inició el levantamiento planimétrico. Quito, 2003

Foto 11. Portón de ingreso desde la calle Cuenca. Foto M. Hidrobo.



Foto 12. Vista hacia el sur, fachada hacia la calle Cuenca. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 13. Vista hacia el norte, fachada hacia la calle Cuenca. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 14. Vista de zaguán de ingreso hacia patio 1. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 15. Vista del patio 1 y su galería. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 16. Vista de patio 1 y galería de arcos en crujía central. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 17. Vista de galería de arcos en patio 1. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 18. Vista hacia zaguán y crujía frontal, en patio 1. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 19. Vista de pavimento en terraza de crujía central. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 20. Labores de levantamiento. Vista de pasillo entre patios 1 y 2. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 21. Vista sur oriental del patio 2. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 22. Vista de crujía norte en patio 2. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 23. Vista occidental del patio 2. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 24. Vista superior de patio 3. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 25. Vista muro entre patio 2 y 4. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 26. Vista muro entre patio 4 y 6. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 27. Vista del patio 5 o "patio del higo". Foto M. Hidrobo, 2003



5.4. Fotografías del proceso de liberación y consolidación estructural, 2005 La Piedra

Foto 28. Liberación de mamposterías que escondían algunas columnas de la galería del patio 1. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 29. Liberación de mamposterías que escondían algunas columnas de la galería del patio 1. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 30. Columna de piedra recuperada en galería de patio 1. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 31. Rejilla de piedra encontrada dentro de muro de adobe, como apoyo vertical improvisado. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 32. Piezas de piedra encontradas dentro de muros. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 33. Piezas de piedra encontradas como apoyo improvisado. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 34. Tallado de bases nuevas según modelo existente. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 35. Preparación para fundir el contrapiso en zaguán. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 36. Preparación para fundir el contrapiso en galerías. Vista de muros pelados: piedra de base y calzados con variedad de materiales. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 37. Contrapiso en galerías. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 38. Pisos de adoquín de piedra en galerías. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 39. Pisos de piedra bola en galerías. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 40. Piso de adoquín de piedra en galería del patio 5. Foto M. Hidrobo, 2005.



La Tierra

Foto 41. Preparación de la tierra para la fabricación de adobes. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 42. Fabricación de adobes in situ. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 43. Secado de adobes al sol. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 44. Vista de muros antes de pelar los enlucidos. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 45. Calzado de muros de adobe con ladrillo. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 46. Calzado de piedra en "cimientó" encontrado en muro de adobe. Foto M. Hidrobo, 2005.



Foto 47. El armado de los muros huecos, (muro alveolar) permitió alivianar la estructura. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 48. Muros que fueron levantados en su totalidad y muros rematados con adobe nuevo. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 49. Retirado de enlucidos en muros de adobe y arquería de ladrillo. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 50. Colocación de gárgola nueva en base de balaustrada. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 51. Vista de arquería y moriscos en proceso de recuperación. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 52. Vista de arquería y moriscos recuperados. Foto M. Hidrobo, 2006



Foto 53. Vista de muro recuperado entre patio 4 y 2. Foto M. Hidrobo, 2006



Foto 54. Trabajos de recuperación en fachada. Foto M. Hidrobo, 2005.



El Cemento

Foto 55. Armado para remate de hormigón en cabeza de muros. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 56. Cabeza de muro fundida con chicotes para recibir piezas de cubierta. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 57. Cabeza de muro fundida con chicotes y vigas de estructura de cubierta. Foto M. Hidrobo, 2005

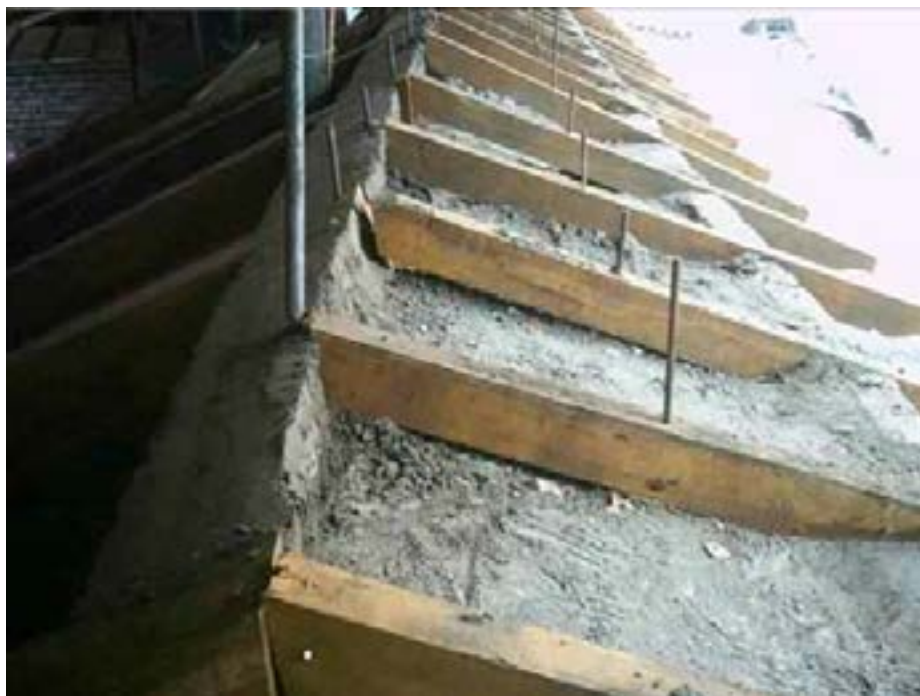


Foto 58. Perforación manual con barrenos para colocar micropilotes verticales. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 59. Perforación manual con barrenos para colocar micropilotes horizontales. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 60. Muros levantados con refuerzos de hormigón armado. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 61. Refuerzos de hormigón y hierro en muros de adobe. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 62. Armadura de hierro dentro de muro de adobe. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 63. Base de carrizo para entrepisos de galerías. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 64. Fundición de loseta en galerías en patio 1. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 65. Recuperación de galerías en patio 2. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 66. Ejecución de molduras de hormigón en galerías. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 67. Ejecución de molduras en arcos de mampostería, patio 1. Foto M. Hidrobo, 2005



La madera

Fotos 68. Herramientas utilizadas en los trabajos de carpintería: azuelas y serrucho. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 69. Detalle de capitel y columna de madera, trabajados a mano. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 70. Carrizo y madera rolliza encontrada al interior de las cubiertas. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 71. Reemplazo de piezas de madera en entrepisos. Foto M. Hidrobo, 2005



Foto 72. Vista superior de estructura nueva de cubiertas. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 73. Colocación de canchillos en alero de fachada. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 74. Amarrado de carrizo entre vigas de cubierta. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 75. Vista de entresijos recuperados: pilares de piedra, estructura de madera, pilares, pasamanos, cielo raso de carrizo y moldura de cemento en galerías, patio 1.
Foto M. Hidrobo, 2006



Foto 76. Vista de pilares y pasamanos de galerías, madera nueva. Foto M. Hidrobo, 2006



La Teja

Foto 77. Estado de la cubierta al momento del levantamiento. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 78. Colocación de teja. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 79. Colocación de malla electrosoldada para soporte de teja. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 80. Colocación de teja sobre placas metálicas. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 81. Vista de cubierta de teja por concluirse. Foto M. Hidrobo, 2003



Foto 82. Vista interior de estructura de madera y detalle de claraboya en cubierta de un agua. Foto M. Hidrobo, 2006



Foto 83. Vista de cerchas de par y nudillo y detalle de claraboya en cumbrero de cubiertas. Foto M. Hidrobo, 2006



5.5. Fotografías del Museo de Arte Precolombino. Colección Luis López, Quito, 2010

Foto 84. Vista hacia el sur de la fachada terminada. Fachada del Museo. Foto L. López, 2010



Foto 85. Vista interior del patio 1. Ingreso al Museo. Foto L. López, 2010



Foto 86. Vista interior salas de planta baja del Museo: "El Inframundo". Foto L. López, 2010



Foto 87. Vista interior escalera hacia la planta alta del Museo. Foto L. López, 2010



Foto 88. Vista interior salas de exposición del Museo: "El mundo intermedio". Foto L. López, 2010



Foto 89. Vista interior salas de exposición del Museo: "El mundo intermedio". Foto L. López, 2010



Fotos 90. Vista interior sala de exposición del Museo: "El supra mundo". Foto L. López, 2010



Foto 91. Vista interior sala de exposición del Museo: "El supra mundo". Foto L. López, 2010



5.6. Fotografías del Museo de Arte Precolombino. Autor Santiago de la Torre, Quito, 2021

Foto 92. Vista aérea: fachada, cubiertas y patios. Al fondo, sala acristalada. Foto S. de la Torre, Quito 2021



Foto 93. Detalle de fachada del Museo. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 94. Zaguán de ingreso, Museo del Alabado. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 95. Vista occidental del patio 1, cafetería del Museo. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 96. Vista de galerías en patio 1 del Museo. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 97. Detalle de gárgola de piedra bajo balastrada de patio 1 del Museo. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 98. Vista de galería en arcos en patio 1 del Museo. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 99. Vista de pasillo entre patios 2 y 1 del Museo. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 100. Vista de hall donde inicia el recorrido museográfico en planta baja. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 101. Detalle de base para pilar en galería de planta baja. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 102. Vista de hall de escalera en planta baja y salas del "inframundo". Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 103. Detalle de iluminación en piso de salas del "inframundo", planta baja del Museo. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 104. Vista de hall de escalera en planta alta. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 105. Detalle de entrada de luz en planta alta, salas del "mundo intermedio". Foto S. de la Torre, Quito 2021.

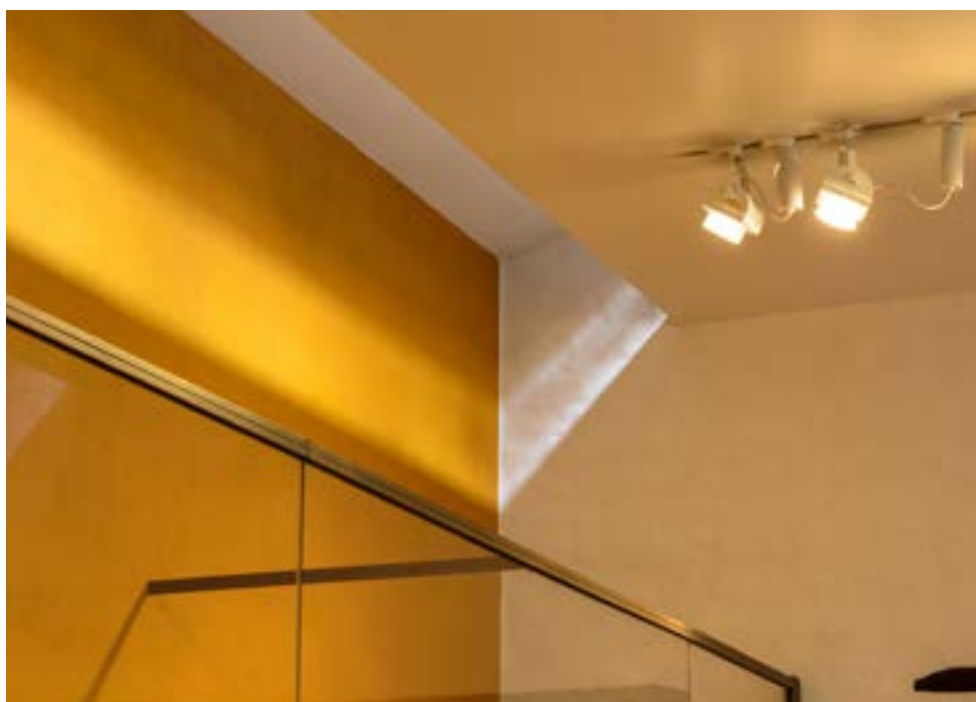


Foto 106. Vista de galerías y patio 2 del Museo. Foto S. de la Torre, Quito 2021.



Foto 107. Vista de galería en planta alta, patio 2 del Museo, al fondo jardín vertical. Foto S. de la Torre, Quito 2021



Foto 108. Vista de acceso a sala acristalada desde patio 2 del Museo. Foto S. de la Torre, Quito 2021



Foto 109. Vista desde interior de sala acristalada hacia muro de patio 2 del Museo. Foto S. de la Torre, Quito 2021



Foto 110. Detalle de estructura metálica, vidrio y piso de granito en sala del "supra mundo". Foto S. de la Torre, Quito 2021



Foto 111. Vista desde entrada de la última sala del Museo, el "supra mundo", jardín vertical al fondo. Foto S. de la Torre, Quito 2021



Foto 112. Detalle de escaleras y la expresión natural de los materiales. Foto S. de la Torre, Quito 2021



Foto 113. Detalle de escaleras y la expresión natural de los materiales. Foto S. de la Torre, Quito 2021



Foto 114. Vista aérea del Museo y sus patios. Se puede ver el detalle de tragaluces a lo largo de los cumbreros de cubierta. Foto S. de la Torre, Quito 2021

