

EXPERIENCIAS Y MÉTODOS DE RESTAURACIÓN EN COLOMBIA

editado por
Rubén Hernández Molina
Olimpia Niglio



Patrocinadores



A.C.F.A.

Asociación Colombiana de Facultades de Arquitectura
www.arquitecturaacfa.org

Asociación Colombiana de Facultades de Arquitectura,
Bogotá, Colombia



Fondazione Romualdo del Bianco, Firenze, Italia
Institutional Member of the ICOMOS

Con la colaboración científica de:
Revista HITO - Colombia
EDA, Esempi di Architettura - Italia

Copyright © MMXI
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-3909-0

*Reservados todos los derechos internacionales de traducción,
digitalización, reproducción y transmisión de la obra en parte o
en su totalidad en cualquier medio, formato y soporte.*

*No se permiten las fotocopias
si autorización por escrito del editor.*

primera edición: marzo 2011

A los Colombianos

*Conocer y conservar el pasado
para construir el futuro*

*Buscamos llegar a entender lo
nuestro, lo americano, lo
colombiano;
nuestras necesidades, nuestros
medios y el valor de la
expresión estética resultante.*

Carlos Arbeláez Camacho

INDICE

- 9 INTRODUCCIÓN
- 11 RESTAURACIÓN EN COLOMBIA
Germán Téllez Castañeda

PARTE I Reflexiones sobre la Restauración

- 17 LA CULTURA DE LA RESTAURACIÓN Y EL MOVIMIENTO
MODERNIZADOR EN COLOMBIA
Olimpia Niglio
- 31 LA FRAGILIDAD DEL PATRIMONIO
Rubén Hernández Molina
- 45 EL DIBUJO DEL LEVANTAMIENTO COMO TESTIMONIO HISTÓRICO
Germán Franco Salamanca

PARTE II Normas y leyes para la conservación del Patrimonio

- 59 LA PROTECCIÓN DEL PATRIMONIO URBANO Y ARQUITECTÓNICO EN
COLOMBIA
Mariana Patiño Osorio

PARTE III
Restauración de la Arquitectura

- 85 RESTAURACION DE LA IGLESIA LA MERCED DE SANTIAGO DE CALI
Enrique Sinisterra O'Byrne
- 119 LA RESTAURACIÓN DE LA CASA CURAL DE GUACARÍ
Enrique Sinisterra O'Byrne
- 133 RESTAURACIÓN DE LA CASA POMBO – CARTAGENA
Álvaro Barrera Herrera
- 141 PALACIO ECHEVERRI, MINISTERIO DE CULTURA
Gustavo Murillo Saldaña
- 151 ANTIGUA ESTACIÓN DEL TREN DE ZIPAQUIRA
Gustavo Murillo Saldaña
- 159 TEATRO IMPERIAL DE PASTO
William Pasuy Arciniegas
- 193 RESTAURACIÓN DEL TEATRO FAENZA
Claudia Patricia Hernández, Alfredo Montaña Bello
- 219 EXPERIENCIAS EN LA ARQUITECTURA DE LA RESTAURACIÓN Y EL
RECICLAJE
Héctor Calderón Bozzi

PARTE IV
Restauración del Patrimonio Artístico

- 257 PATRIMONIO, CULTURA Y COMUNIDAD DE TURMEQUE.
RECUPERACIÓN DE UNA DE LAS GRANDES JOYAS DE LA PINTURA
MURAL DEL PERÍODO COLONIAL, EN EL DEPARTAMENTO DE BOYACA.
Juan de J Guerrero Gomez, Isabel Cristina Quintero Duque

PARTE V

Experiencias de Restauración sobre casas de tierra

- 289 CARACTERIZACIÓN ESTRUCTURAL DE MATERIALES DE SISTEMAS
CONSTRUCTIVOS EN TIERRA: EL ADOBE
Juan Carlos Rivera Torres

PARTE VI

La enseñanza de la Restauración en las Universidades

- 317 EDUCACION Y DIFUSION DEL PATRIMONIO. LA LABOR DEL PROGRAMA
DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD JORGE TADEO LOZANO
SECCIONAL CARIBE
Rodrigo Arteaga Ruiz
- 337 LA CULTURA DE LA RESTAURACIÓN EN EL TOLIMA. EXPERIENCIAS
ACADÉMICAS EN LA UNIVERSIDAD DE IBAGUÉ
Olimpia Niglio

Las Instituciones Académicas indicadas en el volumen son las Universidades Pregrado donde estudiaron los Autores.

Introducción

Luego de 93 años de la creación de la Dirección Nacional de Bellas Artes en 1918 y de 53 años de la creación de la ley 163 de 1959 de Diciembre 30 por la cual se crea una legislación sobre el patrimonio, con una serie de mecanismos y medidas sobre la defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos de la Nación por Congreso de la República, este volumen analiza la situación en Colombia en el sector de la restauración de los bienes arquitectónicos y artísticos con referencia al desarrollo registrado en la segunda mitad del siglo XX.

Gracias a la contribución de profesores de varias universidades colombianas, arquitectos y restauradores, así como de historiadores de arte ha sido posible reconstruir algunas de las experiencias realizadas para valorar y conservar importantes monumentos y edificaciones de la historia del país.

Las obras de restauración analizadas (de los años' 60 del siglo XX a hoy), demuestran la cultura y la formación en torno a la restauración del patrimonio en Colombia, teniendo importantes y fuertes raíces que pueden constituirse en una válida referencia metodológica dentro del continente americano con importantes cotejos en otros países que la puedan referenciar.

Otro testimonio importante en Colombia es el de las facultades y escuelas de arquitectura a nivel de pregrado y la creación de posgrados para sensibilizar los operadores y profesionales así como a la comunidad sobre los temas del conocimiento, de investigación y la tutela del patrimonio cultural.

Rome - Bogotá, enero 2011

Olimpia Niglio, Rubén Hernández Molina



Municipio de Iza Boyacá fundado en 1678. Casa en el marco de la plaza principal. Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional (Foto: Rubén Hemández Molina)

Restauración en Colombia

Germán Téllez Castañeda

Hon. F.A.I.A.

Profesor Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

Texto adaptado por el autor de un original publicado en 1974 en la revista ESCALA de Bogotá, Colombia y ampliado y reformado para publicación en el libro "Crítica & Imagen, Vol. I" en 1978. La versión actual es de 2010. Se han conservado, de la versión original, todos aquellos conceptos y observaciones críticas que, pese al paso del tiempo, continúan teniendo plena vigencia.

La protección y conservación del patrimonio histórico arquitectónico y urbanístico colombiano incluye tareas entre las cuales se cuenta la realización de inventarios y catalogación de ejemplos aislados y, en algunos casos, conjuntos urbanos completos, tarea que se ha realizado parcialmente, dentro de límites conceptuales tradicionalmente restringidos y hasta donde lo han permitido presupuestos limitados. Aparte del inventario – que teóricamente debe proveer la base informativa sobre la cual gravitan las restantes labores de protección patrimonial – el análisis histórico y crítico de la arquitectura y el urbanismo del pasado y el presente en el país ha tenido ya (1974) algún desarrollo, aunque obviamente resiste todavía mucha profundización conceptual sobre la mayoría de sus aspectos. No pocos ejemplos de arquitectura colonial han recibido tratamientos que incluyen restauración, remodelación, reconstrucción o bien, desfiguración, todo lo cual representa, presumiblemente, el paso de la teoría a la práctica en la protección patrimonial. Por último, la revitalización o reanimación de conjuntos urbanos de interés

histórico, formulada desde hace algún tiempo en unas pocas escuelas de arquitectura, apenas hace hoy su primera aparición de modo efectivo (1972-4) en Bogotá.

Apenas una fracción de la tarea de restauración en el país es realizada por profesionales de la arquitectura, especializados o no. Restauración y remodelación han sido, tradicionalmente, campos abiertos a toda clase de aficionados, empíricos, aventureros o farsantes y estafadores de la cultura : médicos, abogados, periodistas, ingenieros y pseudoingenieros hidráulicos, ornitólogos, boxeadores en retiro, curas, frailes y obispos católicos, historiadores, expertos en poliorcética, literatos, pintores, comerciantes de antigüedades, escultores, músicos, reinas de belleza (¿?) y diletantes e improvisadores de todo pelaje y condición social. Aun la evaluación crítica más amplia y generosa del conjunto de obras adelantadas por tales autores no permite su ingreso al campo de las experiencias válidas a nivel profesional propiamente dicho. Tales “restauraciones”, remodelaciones o “mejoras” tienen méritos solamente a ojos de sus circunstanciales patrocinadores y entonces, sólo por consideraciones personales mas no a la luz de conceptos críticos reconocidos nacional o internacionalmente.

La restauración o simplemente, el rescate de la arquitectura del pasado, es una actividad profesional marcadamente minoritaria en Colombia. No goza siquiera de la general aceptación del gremio de arquitectos. Prueba de ello es que el premio “Carlos Arbeláez Camacho” , creado en 1969 para realzar los trabajos de análisis y protección física del acervo patrimonial arquitectónico y urbanístico colombiano fue otorgado por primera vez en 1971 (al Centro de Investigaciones Estéticas e Históricas de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad de los Andes en Bogotá) y luego piadosamente olvidado por la Sociedad Colombiana de Arquitectos durante 21 años (!), hasta cuando fue adjudicado por segunda vez. Significativo olvido reforzado luego por el abierto desprecio del jurado seleccionador del Premio Nacional de Arquitectura en 1972, uno de cuyos integrantes, profesor de historia de la arquitectura en una universidad privada, afirmó que las tareas de restauración eran una especie de deporte de minorías, análogo al golf y al polo y en cualquier caso, una actividad infraarquitectónica, incomparable en

cualquier caso con el acto supremo de creación de un edificio nuevo en un lote vacío...Como si la dificultad misma fuera una noción crítica apta para determinar qué es – o qué no es - una actividad arquitectónica.

La actitud anterior tiene una explicación, aunque no una justificación, en la aparente facilidad que la arquitectura del pasado ofrece en Colombia para ser reparada o restaurada. La intuición, el “buen gusto” o un ligero barniz de cultura general parecen bastar y suplir el criterio especializado. La delicada y compleja parametría de diseño que supone una intervención de cualquier tipo en una edificación existente es ignorada por parte del restaurador “al oído” y es incomprensible o fastidiosa para una mayoría gremial, por lo cual resulta cómodo suponer para la restauración la categoría de un oficio menor. Esto, por supuesto, no pasa de ser otro síntoma (son muchos) de incultura profesional o al menos de ignorancia de la materia que es objeto de restauración o de la disciplina que ese trabajo implica.

Salvar de la desaparición a un testimonio arquitectónico de otra época e incorporarlo a una u otra función social contemporánea incluye mucho más que restauración. *Sensu strictu*, restaurar implica devolver o regresar la forma construida a su presumible o hipotético aspecto y estado original o primitivo, pero esta recuperación de una supuesta forma prístina es sólo uno de los aspectos que una determinada intervención actual en una edificación del pasado puede tomar. Si el fin buscado es alojar en esa edificación una función social nueva, es posible que sea necesaria una alteración estructural o espacial de ese “prístino estado” de dicha construcción. Puede haber simultáneamente, en una misma tarea de adaptación a nuevos usos, restauración, remodelación y reconstrucción, siendo esto el caso cuando es necesario rehacer alguna parte destruída de la edificación. El término “restauración” es entonces poco apropiado para describir una serie de trabajos del género, no por inexacto sino por incompleto. En la mayoría de ejemplos citables en Colombia hay mucha más reconstrucción, obra nueva o remodelación que restauración propiamente dicha.

La cuestión semántica de los significados precisos de los términos anteriores no debe oscurecer el hecho fundamental de que ninguna de las actividades mencionadas se produce, en la realidad, en estado

puro, y menos aun en el caso colombiano. La arquitectura colonial, del siglo XIX o del XX, si a ello vamos, tiene orígenes históricos circunstanciales que la privaron de un carácter sedimental, de capa sobre capa de aconteceres técnicos y formales, contrariamente a lo ocurrido en los países europeos. Excluye grandemente toda discusión bizantina sobre cómo saber hasta dónde retroceder en busca del “prístino aspecto”. Exige, en cambio, todo el mantenimiento y reparación que no tuvo durante largo tiempo y cicatrización de los daños que el uso y el vandalismo ciego o consciente les ha inferido. Esto requiere una tarea simple en principio pero compleja en ejecución. Para esta época (1974) es posible ver en

Colombia casos de reconstrucción franca de rasgos arquitectónicos perdidos por mutilación, de restauración cuidadosa de detalles formales originales o de alteración espacial de la primitiva disposición de las edificaciones para adaptarlas a nuevos usos. Nada de esto es correcto o desacertado en sí, sino en relación con la eficacia cultural y socialmente significativa que el resultado ofrece. No existe, y menos en el medio colombiano, la “conservación pura” de una obra arquitectónica o un conjunto urbanístico. Por contradictorio que ello pueda parecer, en arquitectura la tarea de conservar parecer sinónima de alterar, reemplazar, renovar, rehabilitar y en no pocos casos, demoler.

La historia de la restauración en Colombia es corta y alarmante. Hasta bien entrado el siglo XX, muy pocas personas, en el ámbito supuestamente cultural del país, tuvieron conocimiento o interés en una actividad que había comenzado en firme no mucho antes, en la 2ª mitad del siglo XIX en Europa, particularmente en Francia y en Italia.

Parte I

Reflexiones sobre la Restauración

La cultura de la Restauración y el Movimiento "modernizador" en Colombia

Olimpia Niglio

Arquitecto Universidad de Nápoles "Federico II", Italia

Resumen

El artículo tiene como finalidad recorrer las etapas fundamentales del desarrollo de la cultura de la restauración en Colombia partiendo de la obra del profesor Carlos Arbeláez Camacho . Al mismo tiempo se deduce la dificultad del desarrollo de una teoría y de una práctica de la conservación del patrimonio cultural dentro de un País interesado más a la *modernización*. El trabajo de sensibilización desarrollado por Carlos Arbeláez Camacho con sus alumnos ha puesto las bases por una cultura de la restauración, hoy con más de cincuenta años de historia y de experiencias interesantes. Pero todavía hay mucho trabajo para crear una conciencia conservativa e histórica principalmente en la Comunidad.

Palabras Clave

Historia, conservación integrada, restauración, patrimonio inmueble, patrimonio intangible, ética, estética.

1. La cultura de la Restauración en Colombia

La historia concerniente la restauración de los monumentos en Colombia es muy reciente y data la mitad del siglo XX.

Para introducir el tema es interesante leer cuanto escribe Germán Téllez Castañeda en la revista Escala (84/85).

[...] Hasta bien entrado el siglo XX, pocas personas en los medios culturales del País tuvieron conocimiento o interés en una actividad que, es cierto, había comensado no mucho antes, en la segunda mitad del siglo XIX en Europa.

Como es usual en la historia colombiana, surgió primero una legislación que los hechos concretos a los cuales aplicarla. En la década de los años 20 se dieron los primeros pasos oficiales para la protección del patrimonio cultural del País, pero no se sabía bien en qué consistía éste – aún se sabe mal – ni cómo llevar a la práctica tal protección. Por claras razones históricas, predominada en el país el criterio del “zapato viejo” (inmortalizado en Cartagena de Indias) respecto de las edificaciones que sobrepasaran una generación de edad. La arquitectura colonial, en particular, que llegara por entonces a la senilidad edilicia simplemente era derribada o abandonada. Esto era lógico, pero lamentable, habida cuenta del invento europeo del cuidado cultural de la arquitectura del pasado. La década de los años 30 presencia simultáneamente una tremenda oleada de vandalismo destructor y las primeras restauraciones de ejemplos aislados en unos pocos lugares del país, los cuales comienzan a ser más abundantes hacia la mitad de la década siguiente. Si los arquitectos formados en Colombia apenas comienzan a surgir por entonces, se comprenderá que el ejercicio profesional estaba en manos de unos pocos extranjeros y colombianos formados en el exterior, y cuyos intereses personales rara vez incluían, como parte vital, la rarísima disciplina de la restauración.

Todo esto introduce, todavía hoy, un tema muy difícil: convencer a la opinión pública sobre la conveniencia de respetar el patrimonio cultural del pasado y la historia del País.

Desde 1945 en este complejo ambiente cultural inició a trabajar el arquitecto Carlos Arbeláez Camacho¹ dictando la cátedra de

¹ Carlos Arbeláez Camacho. Nació el 16 de agosto de 1916 en París, Francia. Realizó sus estudios primarios en Bruselas en la *Ecole des Dames Trinitariesy* en el *College Saint Boniface*. Sus estudios secundarios los empezó en el *College Saint Boniface* pero, con el regreso de su familia a Colombia, ingresa al colegio San Bartolomé de Bogotá. Más adelante se traslada a Nueva York, en donde estudia en el *Blessed Sacrament School*, pero termina su bachillerato en el Colegio Alemán de Bogotá. Ingresa a la Universidad Nacional de Colombia de la que se gradúa en 1943 como arquitecto. Del 1944 al 1949 fue proyectista cerca del estudio Cuéllar, Cierran, Gómez. En 1945 acepta dictar la cátedra de Introducción a la Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia y es aceptado como miembro del grupo CIAM (*Congres Internationaux d'Architecture Moderne*). Tras los disturbios del 9 de abril de 1948, Arbeláez y otros arquitectos proponen la creación de un organismo especializado para la reconstrucción de Bogotá, y en 1949 es nombrado Director General de Edificios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas. En 1951, además de continuar como catedrático de la Universidad Nacional, dicta cátedra de Historia de las Comunidades (Urbanas) en la Pontificia Universidad Javeriana. Del 1950 al 1952 fue director del despacho del Llano Regulador de Le Corbusier por la ciudad de Bogotá. En 1952 abandona su trabajo para adelantar estudios complementarios en Londres en donde se hace alumno del *Ministry of Housing and Local Government*, y en el *School of Planning and regional Research*. En 1953

Introducción a la Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia.

En particular en la segunda mitad del siglo XX la influencia cultural europea y la teoría de la restauración arquitectónica, y en particular la metodología de la escuela italiana del profesor Roberto Pane, encuentra una referencia muy importante en Colombia, precisamente con el arquitecto y profesor Carlos Arbeláez Camacho que con su obra puso las bases por el desarrollo de una cultura y una metodología de investigación y de intervención por la tutela del patrimonio arquitectónico y artístico de Colombia. Carlos Arbeláez Camacho el 28 de mayo de 1963 fundó en Bogotá el *Instituto de Investigaciones Estéticas* (desde el 15 de noviembre de 2001 *Instituto Carlos Arbeláez Camacho para el patrimonio arquitectónico y urbano*).

El profesor Carlos Arbeláez Camacho, consciente del abandono y de las demoliciones de la arquitectura histórica en todo el País, proyectó y creó un organismo de formación especializado en investigación, coordinando también la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA), para orientar con una correcta metodología

se traslada a París donde estudia en el *Ministère de L'Urbanisme*. Pionero en la investigación de la Arquitectura Colonial, realizó estudios sobre la arquitectura del municipio Boyacense de Monguí, la catedral de Tunja y la catedral de Zipaquirá. Así descubre una especial fascinación por el estudio y la preservación del patrimonio artístico y cultural colombianos. En 1961 es nombrado presidente de la Asociación Colombiana de Arquitectos y en 1963 funda y dirige el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Pontificia Universidad Javeriana que hoy en día lleva su nombre. Fue miembro fundador de la Sociedad Bolivariana de Arquitectos, en Caracas, 1963, y en 1964 obtiene la Mención de Honor en la II Bienal Colombiana de Arquitectura por los trabajos realizados en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Para 1965 decide dedicarse exclusivamente a la investigación, renunciando así a sus otros cargos, en 1967 fue nombrado Secretario general de la Academia Colombiana de Historia. Muere en Bogotá el 24 de mayo de 1969, a la edad de 52 años.

Carlos Arbeláez se desempeñó no sólo como arquitecto, sino como descubridor de la historia colonial a través de la arquitectura. Sus principales intereses y enseñanzas fueron dedicadas a la historia de la arquitectura y a la tutela del patrimonio arquitectónico colombiano. Entre los principales trabajos de restauración recordamos la Casa del Fundador de Tunja (*Restauración de la casa del Fundador de Tunja*, ESCALA “Cultura Restauración”, E3, Bogotá). Entre las principales obras publicadas apuntamos *Las Artes en Colombia*, escrito junto a Santiago Sebastián. Bibliografía: DIESTE E., GUTIÉRREZ R. (1996), *Architettura e società: l'America Latina nel XX secolo*, Jaca Book (edición italiana), Milano, p. 259; MENDOZA LAVERDE C. (2001), *50 años de Arquitectura: apuntes para la historia de la Facultad de Arquitectura y Diseño* (1951-2000), CEJA, Bogotá, pp. 138-142.

investigativa en el trabajo de los profesores, sobre todo de Historia de la Arquitectura de las facultades del país y los profesionales. La finalidad era de formar una conciencia conservativa y histórica del patrimonio cultural y educar los estudiantes a construir un archivo monumental de Colombia, para el conocimiento de la evolución, protección y preservación del patrimonio cultural construido de la Nación. Era fundamental también educar la comunidad colombiana.

Para hacer posible este propósito buscó la creación de los Institutos de Investigaciones Estéticas en las distintas facultades de Arquitectura del País, para que de esta manera se pudiera estudiar la arquitectura de una región del país, porque distintos son, todavía hoy, las técnicas constructivas y las soluciones de la tipología de las construcciones en relación a las características del lugar².

El primero *Instituto de Investigaciones Estéticas* fue en la Pontificia Universidad Javeriana, en 1963. Poco tiempo después (1967) fundó también la revista *Apuntes*, como órgano de divulgación de las actividades del Instituto y para la difusión de la cultura histórica y para la conservación del patrimonio arquitectónico y artístico. Esta revista hoy tiene un gran reconocimiento científico a nivel internacional.

El contexto cultural, político y social en que Carlos Arbeláez Camacho se movió fue difícil y hostil. El movimiento “modernizador” prevaleció sobre todo y obstaculizó mucho el trabajo de los que quisieron salvaguardar un patrimonio importante por la historia del País. Muchas las adversidad también de los profesores universitarios no siempre sensibles a estas temáticas.

El caso de la destrucción del convento de San Francisco de Tunja en el Departamento de Boyaca fue un ejemplo significativo. Carlos Arbeláez trabajó mucho por la conservación del claustro (demolido en 1964) pero el trabajo de este fue obstaculizado y prevalecieron el no conocimiento de la historia de la arquitectura del País y la arrogancia³. Sin embargo esta adversidad cultural, *conservar y restaurar* fueron las pasiones principales de la vida de Carlos Arbeláez Camacho.

² COVO TORRES J. (1991), *La casa colonial cartagenera*, El Áncora Editores, Bogotá; Patiño OSORIO M., HERNÁNDEZ MOLINA R. (2006), *Isa Boyaca. Las casas de abode*. Escala, Bogotá.

³ TÉLLEZ CASTAÑEDA G. (2002), *Notas para no olvidar a Carlos Arbeláez Camacho*, *Apuntes* 6 (21), enero – julio 2002, Universidad Pontificia Javeriana, pp. 12-17

Con referencia al dificultoso contexto cultural y a la significación de la Historia de la Arquitectura Padre Alfonso Borrero, personaje de gran importancia en la historia de la Facultad de Arquitectura y de la Universidad Javeriana, ha escrito un artículo muy importante y fundamental para conocer el valor y la enseñanza del trabajo de Carlos Arbeláez. En el contributo “Semblanza Carlos Arbeláez Camacho”⁴ Borrero describe el contexto cultural donde obró Carlos Arbeláez y las dificultades de introducir en el País un diferente enfoque para la conservación y la valorización del patrimonio cultural.

En particular sobre la importancia de la historia Padre Borrero escribe:

La historia y la teoría fueron dominio muy especial – pero no el único – de Carlos Arbeláez. La historia de la Arquitectura vista primero como partición excesivamente sesgada, exclusiva y especializada, y después entendida como un gran universal de la cultura que corre a lo largo de todas las civilizaciones con perfiles más o menos típicos, como fruto de lo social, de lo político e de lo económico; de lo artístico y de lo técnico y de lo religioso⁵.

En realidad Carlos Arbeláez entendía la historia de la arquitectura como conjunción de una triple experiencia:

Experiencia de la naturaleza, experiencia del espacio, experiencia de la historia total, al fin de desarrollar en el arquitecto el talento necesario para entender el complejo mundo de las aspiraciones y necesidades del ser humano, e interpretar necesidad y aspiración mediante la sensibilidad, la intuición y la razón.⁶

Además por las responsabilidades éticas y morales del trabajo como arquitecto y como profesor, Padre Borrero define Carlos Arbeláez como:

figura sabia y señorial. En él se conjugaron la visión del pasado y la previsión efectiva del futuro⁷.

⁴ BORRERO CABAL A. (1980), *Semblanza Carlos Arbeláez Camacho*, Revista Apuntes, Pontificia Universidad Javeriana, n°16, pp. 11-22

⁵ *Ibidem*, pp.14-15

⁶ *Ibidem*, p.18

⁷ *Ibidem*, pp.13-14

Después la muerte de Carlos Arbeláez Camacho (24 de mayo de 1969, a la edad de solo 52 años) fue nombrado director el arquitecto Gabriel Uribe Céspedes y en el año de 1972 fue encargado nuevo director Jaime Salcedo Salcedo (10 enero 1972 - 10 enero 1994) que señaló que con los estudios de los templos doctrineros en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Javeriana, Carlos Arbeláez Camacho

postuló la unidad conceptual que existe en el arte y la arquitectura de Hispanoamérica, pese a su diversidad formal [...] También trazó por primera vez un esquema histórico de la arquitectura colombiana desde la época colonial hasta la contemporánea.

En particular Padre Borrero aún resalta la importancia de la historia en la obra de Carlos Arbeláez y como esta historia es

“particion excesivamente sesgata, exclusiva e especializata, y después entendida como un gran universal de la cultura que corre a lo largo de todas las civilizaciones con perfiles más o menos típicos, como fruto de lo social, de lo político e de lo económico, de lo artístico e de lo técnico y de lo religioso”⁸.

Para todo esto Carlos Arbeláez creyó en la contribución de diferentes disciplinas y por lo tanto en la interdisciplinariedad de la Historia de la Arquitectura y de la Restauración del Patrimonio Cultural. Con su obra Carlos Arbeláez defendió la arquitectura histórica contra vandalismos y demoliciones. Consideró fundamental la enseñanza de la Restauración en las Facultades de Arquitectura porque el restaurador debe ser un arquitecto formado en esta disciplina. El arquitecto que se ocupa solo ocasionalmente de los monumentos no es un restaurador y no tiene que poder trabajar en el sector de la restauración. El restaurator necesita de una Maestría en Restauración de Monumentos Arquitectonicos y hoy también de un Doctorado. En particular en Bogotá en los años 90's, en el Instituto de Investigaciones Estéticas, se creó la Maestría en Restauración de Monumentos Arquitectonicos, programa diseñado en 1976 or Jaime Salcedo Salcedo, cuando fue muy evidente el deteriorio y la

⁸ *Ibidem*, pp.14-15

destrucción de ejemplos del patrimonio arquitectónico y artístico colombiano, muy importante para la historia cultural del País⁹.

Después casi 50 años (1963-2013 quincuagésimo) de la fundación del Instituto¹⁰ la obra de Carlos Arbeláez Camacho¹¹ continúa por el trabajo de muchos estudiosos y profesores ocupados en la enseñanza de la conservación de la arquitectura y el territorio. Las actuales exigencias también han dirigido la atención al estudio de los contextos urbanos pero la investigación es la base única para valorar y para intervenir el patrimonio construido, concebida como columna vertebral del proyecto académico. Sus líneas (patrimonio, ética y estética; patrimonio y cultura; deterioro de centro y procedimientos, y técnica constructivas del patrimonio) constituyen la vía para producir conocimiento y aportar a la solución de problemáticas concretas. Al tiempo, posibilitan una reflexión pedagógica y generan espacio al trabajo interdisciplinario¹².

En particular las enseñanzas y la teoría de la Restauración de Carlos Arbeláez Camacho también han sido compartidas en de otras Universidades como la Jorge Tadeo Lozano, Seccional del Caribe en Cartagena de Indias, también con la obra del arquitecto Alberto Samudio Trallero¹³ profesor en la Especialización en Conservación y

⁹ MENDOZA LAVERDE C. (2001), *50 años de Arquitectura: apuntes para la historia de la Facultad de Arquitectura y Diseño* (1951-2000), CEJA, Bogotá, p. 107. La primera directora fue María Eugenia Martínez Delgado. Hoy en la Pontificia Universidad Javeriana el nombre de la Maestría hoy es “Patrimonio Cultural y Territorio”.

¹⁰ Desde el 9 octubre 2007 la directora es la Arquitecta Lina Constanza Beltrán Beltrán.

¹¹ CARLOS ARBELÁEZ CAMACHO, Revista Apuntes, n°21, enero-junio 2002; en particular Téllez Castaneda G. (2002) Notas para no olvidar a Carlos Arbeláez Camacho, Revista Apuntes, n°21, enero-junio, pp. 12-17.

¹² MENDOZA LAVERDE C. (2001), *50 años de Arquitectura*: op. cit., p. 108.

¹³ Alberto Samudio Trallero. Arquitecto, Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Especialista en Restauración de Monumentos del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, España, 1974. Magister en Rehabilitación de Patrimonio Construido del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría, La Habana Cuba. Arquitecto Director de obras del Parque Histórico y Cultural de Bocachica. Director de la Especialización en Restauración y Conservación del Patrimonio Arquitectónico UJTL. Ha obtenido el Premio Nacional de Arquitectura, categoría de Restauración, en los años 1998, 2000, 2004 y 2006 con las restauraciones de la Batería del Ángel San Rafael (Bocachica), el Teatro Heredia (Cartagena), El Palacio de la Inquisición (Cartagena) y El Claustro de Santo Domingo (Cartagena). *Alberto Samudio Trallero, Convento de Santo Domingo en Cartagena de Indias (Colombia)*, traducción Olimpia Niglio, in “Progetto Restauro”, Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali, n°41, año XIV, 2007, pp.7-10.

Restauración del Patrimonio Arquitectónico y proyectista de importantes restauraciones. Siempre en Cartagena de Indias vale mencionar la obra de restauración arquitectónica del arquitecto Álvaro Barrera¹⁴ de la Universidad de América en Bogotá y especializado en restauración en España y la función institucional y formativa del *Instituto Carlos Arbeláez Camacho para el patrimonio arquitectónico y urbano* para la conservación de la arquitectura histórica de la ciudad y del patrimonio de los Jesuitas. Sobre este tema muy importante es la reciente obra de restauración de la Iglesia de San Ignacio (2006-2010) en Bogotá y de la íntera manzana con proyecto del *Instituto Carlos Arbeláez Camacho*¹⁵.



Iglesia de San Ignacio en Bogotá, Colombia (Imágenes: Compañía de Jesús Provincia de Colombia, Facultad de Arquitectura y Diseño y Instituto “Carlos Arbeláez Camacho” para el patrimonio arquitectónico y urbano –ICAC)

¹⁴ Álvaro Barrera. *Arquitectura y Restauración*, Villegas Editores, Bogotá 2003.

¹⁵ Restauración Iglesia de San Ignacio en Bogotá, Colombia, Compañía de Jesús Provincia de Colombia, Facultad de Arquitectura y Diseño y Instituto “Carlos Arbeláez Camacho” para el patrimonio arquitectónico y urbano –ICAC (2006-2010).

2. El movimiento "modernizador"

La Escuela de Carlos Arbeláez Camacho, después de su muerte, ha tenido repercusiones en muchas partes del País. En particular los contextos principalmente interesados al tema de la restauración fueron las ciudades con relevantes presencias históricas y hoy muy conocidas también por flujos turísticos. Ciertamente en el tiempo la conservación del valor histórico del lugar ha contribuido también a dar mayor relevancia turística y económica.

Sobre este tema es muy interesante leer una relación UNESCO del julio 1969 "Desarrollo turístico y valorización del patrimonio artístico e histórico" que describió un viaje de exploración en diferentes zonas de Colombia¹⁶.

Fueron descritas las ciudades de la costa pacífica, como Buenaventura para el porto, y las ciudades de la costa atlántica como Santa Marta, Barranquilla y en particular Cartagena de Indias con todos los monumentos coloniales; la Cordillera Andina y la ciudad de Bogotá con los monumentos históricos, el Departamento de Boyaca con la ciudad de Tunja y ancla el Valle del Cauca y las ciudades más importantes como Medellín, Manizales, Cali y Pereira. Al sur de País fue citada la ciudad de Popayán con los monumentos principales y por finir la tierra de Amazonia. En general el documento afirmó que

[...] Para el turista cultural la Colombia ofrece cuatro centros de gran interés, cuya sola visita justificaría, a nuestro parecer, un viaje desde Estados Unidos e inclusive desde Europa. Estos centros son los siguientes: Bogotá, con su nuevo Museo del Oro; Cartagena y Santa Marta, capitales y puertos principales de las Indias Occidentales, desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII; los centros arqueológicos de San Agustín y de Popayán en el Sur del país¹⁷.

Esta relación del UNESCO describió la situación cultural, económica, política y social de Colombia al final de los años sesenta del siglo XX (julio 1969, dos meses después de la muerte de Carlos

¹⁶ ENGEL F. (1969), *Desarrollo turístico y valorización del patrimonio artístico y histórico*, UNESCO, Serie 1712 BMS-RD/CLT, Paris enero 1970.

¹⁷ *Ibidem*, p. 38.

Arbeláez Camacho), cuando este País fue considerado el más avanzado de la América Latina por cultura y desarrollo, tal como es ancla hoy. Pero en el documento no era descrito algún lugar del centro del País: se hablaba solo de Girardot y del Rio Magdalena.

Esta realidad demostró ciertamente un conocimiento parcial del territorio colombiano, situación determinada también de las enormes dificultades del transporte y de la comunicación aérea y terrestre.

El documento UNESCO también registró una fuerte renovación del país finalizada pero a la demolición de su historia cultural.

Es interesante probar como las zonas conocidas y turisticamente no interesantes son las que han conservado un patrimonio cultural originario: pensamos a las ciudades de Honda, Ambalema y San Sebastian de Mariquita en el Departamento del Tolima.



Ambalema, la Casa Inglesa



San Sebastian de Mariquita. La Ermita del Señor de los Milagros

Pero como todas las ciudades de la América Latina, entre la primera y por toda la segunda mitad del siglo XX, también las ciudades colombianas padecieron las grandes transformaciones del movimiento "*modernizador*". En esto contexto resulta muy interesante leer la contribución de Leopoldo Combariza Díaz, director de la restauración de la Catedral de Tunja, referido al caso de la ciudad de Tunja en el Departamento de Boyaca. Sus observaciones encuentran referencias en todo el territorio colombiano.

Modernizar en nuestro medio significa destruir, renunciar, borrar, abjurar. Modernizar en Europa y Japón quiere decir conservar, afianzar, exaltar lo

antiguo heredado. En Colombia y en América Latina en general, el movimiento "modernizador" comenzó a mediados del siglo XIX, cuando llegaron a nuestro continente los rezagos del eclecticismo europeo, época que coincide con el origen de lo que ha dado en llamarse nuestro estilo *republicano*, y se mantuvo hasta la década de los treinta del siglo XX. Por *modernizar* se entendía entonces la tendencia a *demoler del todo*, aislada o conjuntamente, edificios y zonas provenientes de la Colonia para reemplazarlos por construcciones de carácter italianizante o, en otros casos, la insistencia en superponer a las fachadas coloniales fachadas neoclásicas, o, al menos, a agregar algunos detalles decorativos pertenecientes al nuevo estilo. Esta tendencia es fruto de un pomposo academicismo muy poco acorde con la modesta economía del país; de ahí que el neoclasicismo criollo se exprese rara vez en mármoles y piedra, como los originales europeos que le sirvieron de modelo, y sí en cambio en yeserías sobre muros de adobe y pinturas aplicadas a imitación de los llamados materiales nobles. Se perseguía así la ingenua finalidad de llegar a un imposible parecido con los deslumbrantes modelos del otro lado del mar. Sin embargo, esa intención imitatoria se limitó por lo regular a expresarse en casos aislados, y su eficacia destructora fue relativamente escasa, pues no se atentó contra grandes conjuntos de la arquitectura anterior. Curiosamente, ese afán arribista y vergonzante ante la simplicidad de nuestros arcaicos monumentos antiguos o ante todo lo que revelara su origen español o mestizo, está en la base de la nueva tendencia que se confirma en el mundo subdesarrollado, de copiar las expresiones y modelos de un posmodernismo arquitectónico que es producto del hastío y la superabundancia posindustrial de las naciones superdesarrolladas. Curiosamente, los primeros impulsores de esta manía neoclásica fueron las autoridades eclesiásticas, admiradas por la pompa de Roma y el Vaticano. A su sombra, los estratos jerárquicos de menor nivel se sintieron autorizados para modificar, reemplazar o maquillar las humildes capillas coloniales, templos doctrineros y edificaciones religiosas provincianas en grotescas imitaciones de grandes iglesias góticas¹⁸.

La obra del movimiento "*modernizador*" en toda la Colombia fue muy fuerte. Esto abrió las puertas a la destrucción total del patrimonio cultural con la "excusa del progreso y del desarrollo". En Colombia en la primera mitad de siglo XX no existía una Ley nacional de protección del Patrimonio. La primera ley que protegía el patrimonio cultural en Colombia de manera general era la Ley 163 de 1959 y después esta surgieron instituciones como la Subdirección de

¹⁸ COMBARIZA DÍAZ L. (2008), *La Catedral Metropolitana de Tunja: historia, espacios, formas*, Academia Boyacense de Historia - Búhos Editores, Tunja.

Monumentos Nacionales, el Fondo de Inmuebles Nacionales, Colcultura, la Fundación para la Conservación del Patrimonio Cultural Colombiano del Banco de la República, el Consejo de Monumentos Nacionales (actual Consejo Nacional de Patrimonio Cultural) y en 1997 con la Ley 397 nació el Ministerio de Cultura. Actualmente la gestión y la protección del patrimonio cultural están dirigidas por la Ley 1185 del 2008, una de las normas más innovadoras en temas de patrimonio cultural en el ámbito latinoamericano.

Pero en la mitad del siglo XX, por falta de leyes de tutela y cultura conservativa, fueron demolidos muchos monumentos de estilo coloniales y republicanos.



Ibagué. La Gobernación (1920).
Demolición total (1954)



Ibagué. La Gobernación hoy (2009)
En ejemplo del movimiento “modernizador”

Todo ésto explica la enorme dificultad encontrada por Carlos Arbeláez Camacho para defender el patrimonio arquitectónico y artístico del país y la escasa sensibilidad de la comunidad y sus operadores. Lentamente esta situación está mejorando gracias a las numerosas experiencias de restauración (algunos ejemplos importantes son en este libro) y a las escuelas de formación académica y profesional en el sector de la restauración.

Es importante apuntar que los procesos de transformación de la ciudad existente, incluyendo también el movimiento “modernizador”, en las diversas etapas de la historia de un país, además de cumplir con una función educativa ya reseñada, permiten el conocimiento de los diferentes modelos de ocupación del territorio que han ido sucediéndose y de los distintos tejidos urbanos anteriormente

existentes, factores que han de tenerse en cuenta a la hora de abordar la conservación, la planificación territorial y urbanística futura.

Pero esta puesta en valor de la dimensión histórico-cultural de la ciudad y su entorno constituye un elemento esencial para el desarrollo económico de la zona, puesto que una acertada política de difusión de estos valores permite una afluencia de visitantes que da lugar al surgimiento de actividades y servicios ligados al sector turístico, con la consiguiente creación de empleo y riqueza económica para todo el País.

Bibliografía

- ENGEL F. (1969), *Desarrollo turístico y valorización del patrimonio artístico y histórico*, UNESCO, Serie 1712 BMS-RD/CLT, París enero 1970.
- BORRERO CABAL A. (1973), *Preservación y restauración de monumentos arquitectónicos*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá
- BORRERO CABAL A. (1980), *Semblanza Carlos Arbeláez Camacho*, Revista Apuntes, Pontificia Universidad Javeriana, n°16, pp. 11-22.
- COVO TORRES J. (1991), *La casa colonial cartagenera*, El Áncora Editores, Bogotá.
- BENVENUTO E. (1994), *Arquitectura y patrimonio : memoria del futuro : una reflexión sobre la relación entre patrimonio y arquitectura*, Instituto del Patrimonio Histórico, Sevilla.
- DIESTE E., GUTIÉRREZ R. (1996), *Architettura e società: l'America Latina nel XX secolo*, Jaca Book (edición italiana), Milano, p. 259.
- MENDOZA LAVERDE C. (2001), *50 años de Arquitectura: apuntes para la historia de la Facultad de Arquitectura y Diseño (1951-2000)*, CEJA, Bogotá.
- SALDARRIAGA L. F. (2002), *Reconocimiento, valoración y protección del patrimonio cultural*, Gobernación de Antioquia, Medellín.
- TÉLLEZ CASTAÑEDA G. (2002), *Notas para no olvidar a Carlos Arbeláez Camacho*, Apuntes 6 (21), enero – julio 2002, Universidad Pontificia Javeriana, pp. 12-17.
- Álvaro Barrera. *Arquitectura y Restauración*, Villegas Editores, Bogotá 2003.
- PATÍÑO OSORIO M, HERNÁNDEZ MOLINA R. (2006), *Iza Boyacá. Las casas de abode*. Escala, Bogotá
- Alberto Samudio Trallero, *Convento de Santo Domingo en Cartagena de Indias (Colombia)*, traducción Olimpia Niglio, in “Progetto Restauro”, Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali, n°41, año XIV, 2007, pp.7-10
- COMBARIZA DÍAZ L. (2008), *La Catedral Metropolitana de Tunja: historia, espacios, formas*, Tunja, Academia Boyacense de Historia - Búhos Editores.

La fragilidad del Patrimonio

Rubén Hernández Molina

Arquitecto Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Resumen

Mediante este artículo se hace un llamado de atención sobre el caso de una construcción simple de adobe, perteneciente al Instituto Caro y Cuervo —entidad adscrita al Ministerio de Cultura—, que se encuentra en ruina en el centro histórico de Bogotá y que, debido a la lógica estructural de las entidades que tienen a su cargo velar por la preservación del patrimonio, está “patinando” en el tiempo. Son tres estamentos cuyo propósito es garantizar la buena formulación, ejecución y seguimiento de los proyectos por realizar en el centro histórico de Bogotá, pero que generan procesos cuya “tramitología” —firmas, sellos, etc.— dura entre uno y tres años. Mientras tanto, esta construcción y otras de la ciudad y el país se quedan esperando y se arruinan cada vez más. Como es preciso iniciar una y otra vez los procesos porque no superan esta o aquella instancia burocrática, no se consiguen oportunamente los recursos o hay que devolver los dineros por no ejecutarlos a tiempo.

Palabras Clave

Modesto, tramites, memoria, fragilidad, descuido, protección, desvencijado, legado, restauración, tiempo.

1. Hablando de Patrimonio Inmueble

El Patrimonio puede ser considerado como la herencia, representada en bienes y riquezas que la ciudad ha heredado de las anteriores generaciones. En toda ciudad hay edificios (privados o públicos), calles, casas, plazas, parques, edificios que sirven de equipamiento, como plazas de mercado, estaciones de ferrocarril, teatros, etc., que merecen el esfuerzo de ser conservados para el

rescate de aquella identidad que deseamos nos represente, lo que en consecuencia nos permite identificar y valorar aquello que recibimos o construimos.

Como somos hijos de cada época en particular, el concepto de Patrimonio Cultural varía con el transcurrir de los días: lo que hoy nos parece importante de conservar, a los habitantes de la urbe venidera podrá parecerles digno de ser reemplazado. En cierto sentido, el concepto de Patrimonio inmueble no existe, no es estático, es una construcción mental de los seres humanos con duraciones y lapsos entre 50 y 70 años, completamente susceptible al paso de los años y los daños, tiempo en el cual hay que dar mantenimiento a los inmuebles declarados, posiblemente hasta que llegue una nueva tendencia, moda en la restauración o un nuevo dueño.

2. Viviendas que también son Patrimonio

Los habitantes de toda urbe se esfuerzan a diario por edificar una ciudad que responda a sus necesidades y deseos. La suma de barrios configura el lugar en el cual se desenvuelven los sueños de los habitantes; y sus casas (o apartamentos), que son el componente básico de los barrios y conjuntos residenciales que la conforman, dan a esa ciudad el aura que la define. Saber cuál es la representación de esos sueños y de los deseos que a diario se incrustan en la mente de los ciudadanos es una tarea imposible, es tal la complejidad que resulta difícil concitar acuerdos entre dos o más personas que piensan y viven de distinta manera. Sin embargo, la reunión de casas que, en contados casos, armónicamente conforman un barrio es la suma de acuerdos tácitos de personas que lograron abstraerse de sus individualidades para compartir con otras personas sus valores, sus intenciones, sus deseos y su forma de vivir.

Una comunidad organizada bien puede decir que ha dejado de lado sus mezquindades para hallar, junto con otros de sus iguales, la manera de amalgamar la ciudad que heredaron de las generaciones que precedieron a la actual. El respeto por ese legado da sentido a esa base primigenia que llamamos barrio y que significa la intención de una convivencia en armonía. Pero todos los habitantes quieren hacer

de su vivienda algo particular, algo que la diferencie de las demás casas y también de las de sus vecinos.

En cada unidad residencial se va reuniendo la posibilidad de satisfacer varias de las principales necesidades de sus moradores. Allí buscamos que nuestra cotidianidad se vea desarrollada. Soñamos una casa para que nuestra familia se reúna, para ver crecer a nuestros hijos, para compartir con nuestros seres queridos. Sin embargo, las viviendas no son entidades que permanecen inmóviles en el tiempo, envejecen con nosotros (o nosotros con ellas) y van requiriendo de sus propietarios cuidados, remozamientos, embellecimientos.

Merced al empeño de sus proyectistas y propietarios, algunas casas han sido «recompensadas» con la inclusión entre los bienes patrimoniales, agrupadas dentro de los valores culturales excepcionales representativos de determinadas épocas del desarrollo de las ciudades. Toda nuestra intención de cumplir este concepto se ve entorpecida en la realidad, porque la dinámica de crecimiento y desarrollo de las ciudades a veces es más fuerte que nuestras posibilidades de conservar lo que perteneció y hemos heredado de nuestras familias y nuestras culturas. Los costos superan nuestras capacidades y resulta imposible resistir el embate de la presión de los constructores, pues cuando la tierra, comercializada en metros cuadrados, alcanza precios insospechados, los intereses no son precisamente los de conservar.

Para toda comunidad resulta claro que el Estado colombiano, a través de sus instituciones, no puede proteger el territorio ni la totalidad de elementos que conforman el patrimonio mueble, inmueble y natural. Se desea, sin embargo, que se reconozca el valor de este Patrimonio, que algunos miembros de la comunidad han conservado. El conocimiento y la forma de vivir de una comunidad cobija todas estas manifestaciones culturales que se han ido perdiendo, pues desde un escritorio no se puede respaldar una responsabilidad que es de todos.

Llevo más de tres lustros ejerciendo mi profesión de arquitecto, y la experiencia laboral me ha enseñado que toda comunidad se verá afectada por las decisiones que desde las oficinas se toman al momento de plantear el destino de nuestro patrimonio. De espaldas a la realidad, nuestros funcionarios establecen parámetros y preparan el

desarrollo de una ciudad que rara vez transitan y que conocen sólo a través de los informativos. La cotidianidad sustenta nuestros bienes más preciados, pues en ellos hemos puesto además de nuestro esfuerzo, nuestras más sinceras ilusiones. Mediante la práctica de mi profesión, podría ejemplificar lo que sucede en la ciudad y en el resto del país con algún caso en particular: una casa que el “ángel de la historia”¹ nos da indicios de su aparición con una placa en piedra en la casa contigua que dice entre 1793, revelándonos además que años más tarde perteneció a los hermanos Ángel y Rufino Cuervo. Esta vivienda se ha convertido en el paradigma del drama por el cual están pasando muchas de las viviendas, barrios enteros, pueblos, estaciones de ferrocarril, sedes de instituciones públicas, monumentos, iglesias, fortificaciones y zonas históricas² cuyas obras de recuperación, revitalización y restauración tardan años en comenzar.

La realidad me ha demostrado que para salvar nuestro patrimonio arquitectónico y cultural se necesita primero estructurar las entidades que han sido encargadas para la realización de tales tareas. Establecer políticas de gestión y protección del patrimonio inmueble con ayuda de las universidades y sus facultades y la formación especializada de profesionales comprometidos con esta causa. Los últimos treinta años han presenciado cambios en la legislación para protegerlos, mientras algunos de los bienes inmuebles que salvarían su existencia con la aplicación de la ley continúan por la vía de un paulatino y constante deterioro.

¹ Concepto que utiliza Walter Benjamín para hablarnos del paso de la historia y el daño que hace el progreso, sobre una pintura; "el Ángel de la historia". La obra de Klee de 1920, fue adquirida en 1921 por el autor y lo conservó durante toda su vida.

² Al respecto se tienen algunos ejemplos harto reconocidos tan sólo en Bogotá: la casa del general Hermogenes Maza, lo que fue el Teatro Popular de Bogotá TPB, la Estación de Tren de la Sabana (así como casi todas las Estaciones de Ferrocarril del país), Villa Adelaida, el Hospital de La Hortúa, el Matadero Municipal, el barrio Santa Bárbara, la antigua Fábrica de Loza, el antiguo edificio de la Gobernación de Cundinamarca y muchos otros.

3. La casa de “Rafael Araos” a tres cuadras de la plaza de Bolívar como patrimonio desvencijado

*“Soy vieja, revieja. Tengo sesenta y ocho años. Pronto voy a morir, me estoy muriendo ya, me están matando día a día... siento terribles dolores...”*³

Algunas veces se da paso a la nostalgia, aunque ésta no sea sino una de las maneras razonables de sentirse vivo. Desde mis primeros recuerdos de infancia, la vivienda en la cual alguna vez habitaran el señor Rafael Araos⁴, don Ángel y don Rufino José Cuervo y el Dr. Lombana Barreneche han estado presentes. He sido su vecino desde siempre, pues cuando nací ya mi familia habitaba la casa que cruzando la calle la enfrentaba. Durante mi niñez las calles de La Esperanza y del Carmen como dice en “Calles de Santafé de Bogotá” de Moisés de la Rosa (hoy calle 10 con carrera 5^a), en cuya esquina se encuentra esta modesta morada, se convirtieron en mi patio de juegos, los cuales compartía con los demás infantes del vecindario; lo mismo sucedía con las calles contiguas del barrio La Catedral en el Centro Histórico de la capital de Colombia a tres cuadras de la plaza de Bolívar. El conjunto de viviendas de carácter puramente colonial y republicano han sido declaradas patrimonio histórico y urbanístico del país no solamente por sus características y homogeneidad, sino porque además allí han transcurrido gran parte de los hechos y de la vida de los personajes que han dado lustre a la historia de nuestro país.

Mientras transcurría mi adolescencia, vagaba diariamente por estas y las otras muchas calles del tradicional barrio bogotano. Siempre he declarado la felicidad de habitar este vecindario. Pocos lugares de la ciudad se precian de tener tanta belleza y encanto: sus calles (algunas adoquinadas), sus pintorescas viviendas de paredes blancas, sus

³ LAINEZ MUJICA, M. (1988). *La casa*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana.

⁴ Nombre del primer propietario que se conoce según el libro de *Las calles de Santafé de Bogotá* de Moisés de la Rosa, en el año de 1801, pg 45. Hoy un personaje desconocido, no hay indicios de quien fue, pero figura como propietario de esta casa esquinera común y corriente, edificación de un piso sin monumentalidad; entra aquí la reflexión sobre la fragilidad del patrimonio modesto y sobre los criterios de valoración. Una casa modesta con un hombre desconocido como dueño y una casa monumental con un hombre conocido y viceversa.

portales, ventanas, zócalos, balcones, aleros y tejados. Para gran parte de habitantes de los barrios La Catedral y La Candelaria es una suerte que sus espíritus sean impregnados por estos recuerdos que viven en cada rincón, por la memoria que transita sus calles. Hoy creo que habitar estos barrios y la gran particularidad de las viviendas que lo componen, influyeron en gran medida a la hora de tomar la decisión de escoger mi profesión.

Con el pasar de los años, y ya en mi época de estudiante de Arquitectura, se hizo evidente que invariablemente mi vista daba una ojeada a la casa de Araos. Salir de mi casa y mirarla resultaba inevitable, pero cuando llegaba, aunque no fuese necesario, lo hacía. Dirigía una mirada de soslayo con la secreta intención de encontrar algo que hasta ese entonces no había logrado. No es que la casa merezca ser recordada por ser más bella que otras en el vecindario o por haber pertenecido a estos ilustres personajes de la historia y las letras colombianas. Estoy seguro que sucedería igual de haber albergado a alguna persona anónima o anodina. Inevitablemente volvía a observar desde fuera todos los detalles que los muros de la casa de algunos personajes de la historia dejaban entrever. La fachada principal atraía poderosamente mi atención pues reunía muchos de los principales aspectos que identifican la arquitectura colonial española adaptada al territorio americano, con materiales más sutiles y modestos que los empleados en España, pues los costos deben ser más reducidos, sin el fasto y el desborde de calidad técnica de las edificaciones alzadas en terreno español.

A pesar de ser una vivienda en evidente proceso de deterioro, la impronta de sus detalles y su presencia en la historia, evidenciaba la sobriedad que siempre ha caracterizado la arquitectura de este período. La adustez de sus paredes de un blanco que se ha vuelto ya mediocre por el tiempo, contrastada con su pórtico principal que estaba tapiado y sus ventanas talladas por hábiles manos artesanas, coronadas por tejas de barro, ceden el protagonismo a todo un conjunto que hizo de esta arquitectura que se mezcla con gran sencillez.

En alguna oportunidad, cuando la casa pretendía ser refaccionada, pude realizar una exploración a su interior. Las visitas se fueron haciendo cotidianas y tuve la posibilidad de fijar en mi memoria y en mis dibujos trazados con lápiz cada uno de sus puntos de interés. Las

habitaciones, los corredores, los capiteles interiores, el patio central con sus flores; la decoración que gobernó la intención de sus habitantes; cada columna, cada borde, los tablonos de sus pisos y sus puertas. Con el transcurrir de los días comencé a sentir una innegable fascinación por todos sus elementales detalles y, aunque su momento de gloria era cosa del pasado, imaginé esta casa habitada por sus moradores originales. Lejos estaban los días en que la vida relucía y reflejaba la expresiva vitalidad de sus habitantes.

Tras pergeñar una serie de dibujos y tomar una notable cantidad de fotografías de la casa, lo único asombroso era el lamentable estado actual: paredes completamente derruidas, puertas, zócalos y pisos en total abandono y sus endebles materiales al total descubierto (adobe, tapia pisada, piedra arenisca y argamasa y pañetes de cal). Tan así el abandono en el cual se encontraba (y todavía es así) que su primer propietario y edificador, junto con los posteriores, no encontraría más remedio que lamentarse o decidir tumbar la vivienda y reconstruirla de nuevo. Sin embargo, entre las paredes de las fachadas que se conservan y entre la herrumbre, sobrevivían los detalles particulares y vestigios de la época colonial, importantes elementos cuales son las superficies y artesanado que originalmente cumplían un papel importante y que la siguen haciendo interesante y gran motivo de celebración por su encanto, aunque tenga intentos fallidos por ser “republicanizada”. Pero ninguna belleza es suficiente para ocultar el paso del tiempo. Todos sucumbimos a esta inexorable ley de la vida. La casa diría hoy: “¿Cuál casa? ¿La casa no tiene derecho a morir dignamente? «conservar» la ruina de tantos años de reformas y discusiones entre especialistas por protegerla mientras sucumbe ha quedado allí, más allá del bien y del mal”.

Durante días vagué por las habitaciones, salas, corredores y el patio, con la esperanza de encontrar algún vestigio de su antiguo esplendor. En vano agoté todos los rincones de la casa; siempre, en cada rescoldo, la ruina se proyectaba como la única y constante imagen, la casa era albergue de las palomas de la plaza de Bolívar, de piojos, gorgojos y roedores, de los cuatro costados de su patio solo quedaban dos que dan a las fachadas. Comencé a reunir de manera fragmentada todos los datos que de esta casa pudiera obtener. Entre otras cosas, hallé un pedazo de papel de colgadura y un fragmento del

poeta Manuel José Forero que expresa, en uno de sus escritos, en uno de los párrafos más bellos de la revista *Cromos*, en los años veinte:

“Casona, hermosa casona, ¿qué te has hecho? El perfume de tus jardines, ¿en dónde flota? La savia de tu huerta, ¿qué árbol verde sustenta? Tu muro ¿qué virtud protege? Tu soleado patio ¿qué horas de descanso brinda al que lo necesita? Casona, antigua casona ¿qué te has hecho?”⁵

Cavilé muchas horas sobre una simple cuestión: Las construcciones son una entidad viva, testimonio de nuestro paso por ellas, quién podría contarme la historia real de esta casa, de los seres humanos que la habitaron, de sus muchos visitantes. Recordé la manida frase “Si las paredes hablaran”. Cada vez que emitía una pregunta en voz alta, mientras transitaba por su espacio, me respondía el eco, que de una morada tan grande resonaba en mis oídos con una nitidez inusitada. «La huella de los pecados que aquí se cometieron y hoy conmigo se cometen están quedado en mi ».

Dar a un objeto sin vida aparente características humanas es una suerte de animismo. Hoy pienso que la tristeza es una consecuencia lógica que se arraiga en nuestros corazones. Que la vivienda, si pudiera, quizás se conmovería por mi constante inquietud, y compartiría la misma sensación, que despertaría de su aparente quietud para relatarnos su propia historia; y que ésta sería tan expresiva y pura.

“Me avergüenzo de que me vean así, mugrienta, sórdida, de que todo el mundo me vea así desde la calle, con sólo asomarse al vestíbulo donde ya no hay puertas y los boquetes abiertos bajo los balcones sin cortinas. Que me vean así... así..., con el papel de colgadura cayéndose, con la lepra de la humedad devorándome, con los vidrios del hall manchados y rotos, con la baranda de la escalera herrumbrosa: lo que fue blanco o celeste o azul transformado en negro, en colores sin color, impuros...”⁶

Su historia es la de muchas otras viviendas, la de otras tantas edificaciones. Verlas languidecer, verlas luchar por volver a florecer, a

⁵ FORERO, M. J. (1928). *Una mansión gloriosa*, Bogotá: Revista *Cromos*, N° 592.

⁶ LAINEZ MUJICA M., *Ibid.*, pág. 9, Capítulo 1.

ser parte de la ciudad que las envuelve, mientras que los trámites y la burocracia las condenan a permanecer en el olvido. Poco importa que haya pertenecido a un hombre sin una gran historia Rafael Araos o a los hermanos Ángel y Rufino José Cuervo⁷, que la haya habitado Lombana Barreneche⁸, que haya alojado las instalaciones de un colegio y que haya estado al cuidado de una familia que tomó posesión de ella durante 25 años. Actualmente lleva treinta años de abandono, esperando a que las tres instituciones que deciden su destino (Instituto Distrital de Patrimonio —antes Corporación La Candelaria—, el Ministerio de Cultura y la Curaduría Urbana) unifiquen sus criterios, depongan sus enormes egos y tomen la extraña resolución de ser razonables para permitir que ésta y otras viviendas y edificaciones tengan la posibilidad de renacer, de continuar el curso de su historia que, con merecimiento, las personas que habitaron o hicieron de sus entornos espacios vitales para la ciudad y para los seres humanos que la conforman.

Existiría falsedad en una restauración que persiguiese el restablecimiento del esplendor que precedió. Es imposible regresar y detenerse en el tiempo. Al final será otra la arquitectura que recuerde la anterior.

Como los trámites para la restauración de una vivienda ante las tres instituciones mencionadas son prerrequisito uno del otro, se plantea la posibilidad de que para la aprobación de la restauración de los bienes inmuebles, alguna de ellas niegue su autorización y se vuelva al proceso inicial; mientras tanto para la casa el tiempo pasa, los costos aumentan y los hombres la condenan a una agonía y muerte paulatina. La ruina y los trámites aquí son la poética del decaimiento. No se debe asociar ruina a miseria, pero indirectamente se ha generado aquí una lección sobre la cultura, la vejez y la muerte protegiendo con legalidades nuestro patrimonio que no hemos querido reconocer. Hay en esta ruina algo de derrota, al final puede más el proceso que

⁷ Rufino José Cuervo Urisarri, filólogo y erudito colombiano nacido en Bogotá, Colombia, el 19 de septiembre de 1844, muere en París, Francia, el 17 de julio de 1911.

⁸ José María Lombana Barreneche, médico y político colombiano, nacido en Santa Marta, Magdalena, en 1854, y fallecido en Bogotá en 1928. Fue candidato a la Presidencia de la República en 1918.

efectúan las autoridades y la naturaleza, que la fuerza del orden que quiere restablecer un uso por el hombre.

Las civilizaciones tienen una dinámica implacable, ellas evolucionan a un ritmo despiadado, tanto que las ciudades que se intentan diseñar para albergar a sus habitantes siempre estarán a la saga en su desarrollo. Las viviendas, como los individuos de cualquier especie, serán reemplazadas por otras, sin importar su historia, sólo para servir a la natural evolución de las ciudades. En lo que Benjamín Walter expresó en su descripción del cuadro *Angelus Novas* de Paul Klee, donde expresa que desde el paraíso hay un huracán que empuja irremediamente al “ángel de la historia” hacia el futuro y no le deja cerrar sus alas, *al cual da la espalda, mientras montones de ruinas crecen ante él hacia el cielo. Este huracán es lo que llamamos progreso*”⁹. Permitirse hablar de patrimonio y abogar por su conservación parece una actitud necia y en contravía del progreso. Las directrices del Estado para su conservación no encuentran aplicabilidad inmediata, y las aparentes soluciones plantean enigmas en los cuales las instituciones encargadas de su cuidado encuentran justificación para su inoperancia. El panorama es oscuro, pasarán generaciones viendo al patrimonio desvencijarse.

⁹ Retrato de Paul Klee. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/benjamin.html>

La casa de “Rafael Araos” en Bogotá

AÑO	ACONTECIMIENTO	COMPLEMENTO
1799-1894	1801 Propiedad del Dr. Rafael Araos 1894 Rufino José Cuervo y Ángel Augusto Cuervo, donan la casa al Hospital San Juan de Dios. Escritura 2347. Notaría 1ª.	
1920	Se proyecta la casa para destinarla como Asilo de Locas por parte de la Beneficencia de Cundinamarca. Escritura 126. Notaría 1ª.	
1922–1928	La habita Lombana Barreneche, científico de la Universidad Nacional de Colombia que hace aportes importantes a la medicina.	
1950–1960	En esta casa, junto con la contigua, funciona la sede del Colegio Pío XII.	
1970–1989	Se vende al Instituto Caro y Cuervo. Escritura 2915 Notaría 26. Se realiza el levantamiento arquitectónico en julio de 1987. La casa ya se encuentra en grave deterioro. En 1989 se anexa la casa contigua por la carrera 5ª, también en ruinas.	
1995–2005	Prescripción adquisitiva en mayo 10 de 2005 por los poseedores durante 30 años. En 2001 se hace el estudio para la recuperación. Siguen en ruina las dos casas. En 2005 - Se presenta el primer proyecto de rehabilitación con licencia de construcción, pero no se consiguen los recursos para la obra.	

Plan de Restauración

2005
2010

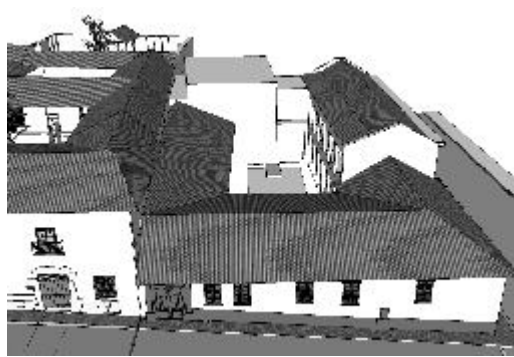
2007
Se formula un Plan Estratégico para el rescate por etapas de las casas, se consiguen fondos de apoyo internacionales, y se actualiza el levantamiento arquitectónico.

2008
Se contrata el proyecto arquitectónico, estructural, eléctrico e hidrosanitario.

2009
Se inician los trámites ante las autoridades de Patrimonio Distrital y Nacional.

2010
Se inician los trámites ante Curaduría Urbana para licencia de urbanismo y construcción.

2010 (noviembre)
Al día de hoy, después de más de 30 años de estado ruinoso, dos de las tres casas aun esperan los sellos aprobatorios de las entidades públicas para dar comienzo a una obra de rehabilitación funcional, que le dará vida nueva, no solo a las casas, sino a los concurrentes del centro histórico, quienes encontrarán dentro de estas, nuevos servicios culturales que contribuyan a la recuperación del centro histórico.



Bibliografía

- FORERO M. J. (1928), *Una mansión gloriosa*, Bogotá: Revista Cromos, n° 592.
- DE LA ROSA M. (1938), *Las calles de Santafé de Bogota, ediciones del consejo de Bogotá, Tercer mundo editores*, edición facsimilar
- CALVINO Í. (1972), *Las ciudades invisibles*, Madrid: Ed. Siruela.
- BUSTAMANTE M. et al. (1985), *La casa en España III*, Madrid: MOPU
- PATIÑO M. (1985), *Monumentos Nacionales de Colombia*, Bogotá: Ed. Escala.
- LAINÉZ MUJICA M. (1988), *La Casa*, 2ª Edición, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- JENCKS C. (1999), *Textos de arquitectura de la modernidad*, 2ª edición, Barcelona: Ed. Nerea
- LYNCH K. (2000), *La imagen de la ciudad*, 4ª edición, Bogotá: GG Reprints.
- PATIÑO M. y HERNÁNDEZ R. (2006), *Las casas de adobe: Iza, Boyacá*, Bogotá: Ed. Escala.

El dibujo del levantamiento como testimonio histórico

Germán Franco Salamanca

Arquitecto Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Resumen

El dibujo de levantamientos también evolucionó y pasó de ser un ejercicio manual a usar unas herramientas sofisticadas para su representación. Estos describen los objetos, sus relaciones en el espacio con el tiempo para lo que aprecia el observador y tiende a narrar sus propias historias tratando de representar de la forma más precisa las partes y testimonios de las edificaciones.

Palabras clave

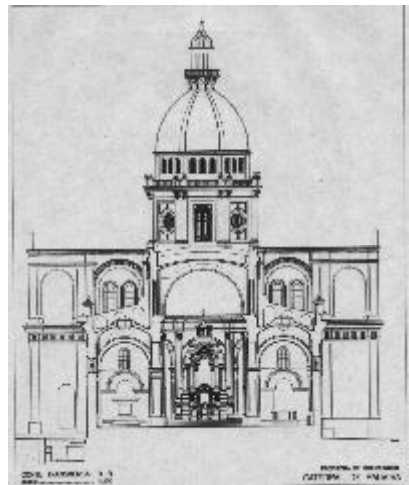
Memoria, reconocimiento, testimonios, dibujos, levantamiento gráfico, geometría, testimonios, representación gráfica, bocetos, testimonios históricos.

1. El dibujo del levantamiento

Cuando reconocemos algo y además bello, una persona, un objeto, un sonido, un sentimiento quizás, no intentamos siquiera su incorporación y sujeción en la memoria para no perderlo ni olvidarlo. Sencillamente lo fijamos de manera instintiva, espontánea, lo interiorizamos, se vuelve parte de nosotros, sin posibilidad de rechazarlo. Y si ese contacto lo prolongamos en el tiempo, así sea unas horas o pocos días, y se nos da la posibilidad de recorrerlo no sólo visualmente sino con nuestra misma piel de manos y de oídos, y hasta lo olfateamos y saboreamos buena parte de su propia piel, esa imagen permanecerá, interesará todos nuestros sentidos y se fijará irreductible en nuestra consciencia, como un tatuaje en nuestra piel.



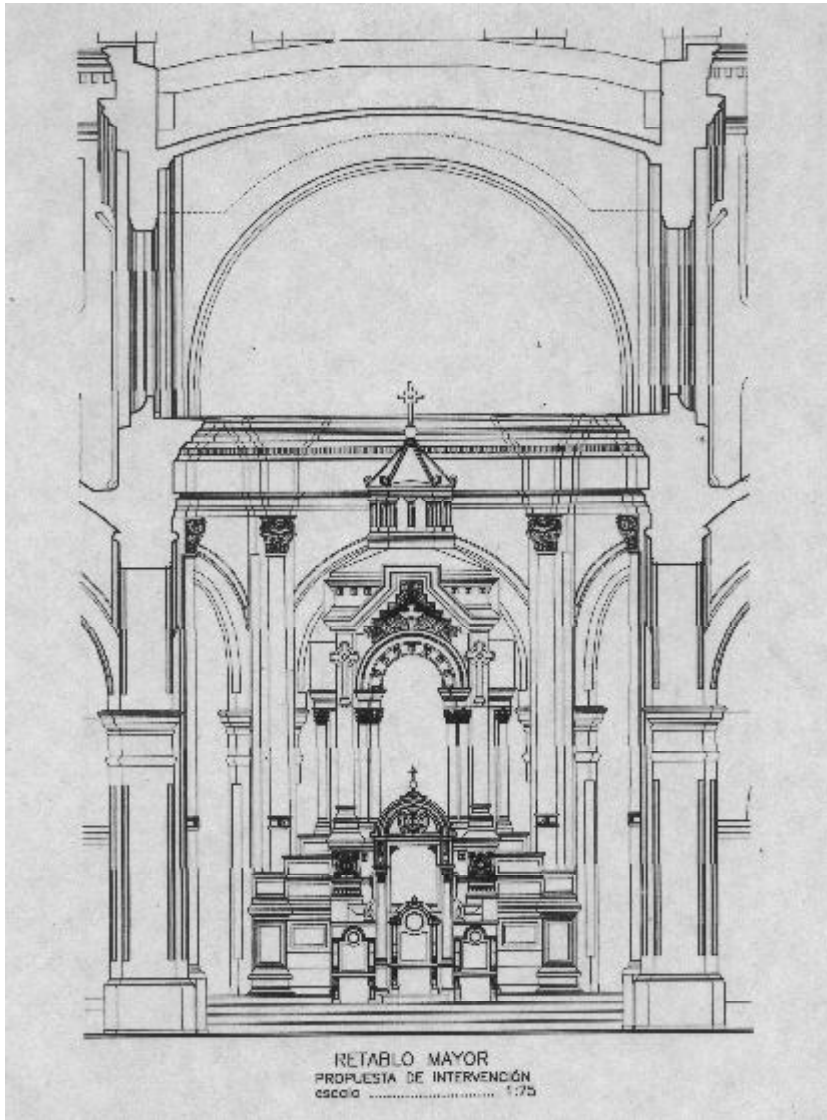
Catedral de Palmira, fachada occidental



Catedral de Palmira, corte

Esa forma de reconocimiento es el que intenta articular este breve texto sobre el dibujo como documento, entendiéndolo como un dibujo específicamente orientado a la materialización de testimonios urbanos y arquitectónicos, y que, además, se inserta en ese proceso que nos conduce finalmente a la valoración y conservación del patrimonio construido. Es una reflexión sobre su carácter y su sentido, sobre el poder que nace en nosotros para retener gráficamente ese objeto que nos interesa tanto en su simplicidad o complejidad material y formal como en su significación cultural. Ambiciona también una reflexión crítica en torno al rescate de una manera o talante para hacer dibujos, que tiene mucho tiempo entre nosotros pero que se ha ido perdiendo y que, seguramente lejos de tratar de semejarse a ella, busca al menos identificarse con ella en su larga tradición y, en última instancia, como una respuesta al olvido.

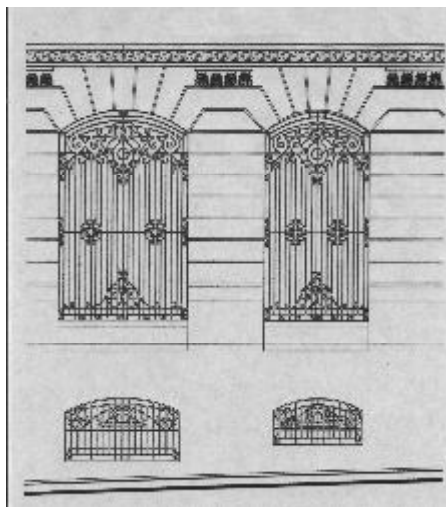
Existen dos momentos que materializan desde el dibujo ese reconocimiento en un objeto arquitectónico y con el propósito que ya planteamos, es decir, procurar su levantamiento gráfico. El primero se presenta cuando encaramos ese objeto en su terreno y en toda su contundencia material y volumétrica con nuestros propios recursos, sin más ayuda que nuestros sentidos y la habilidad o la destreza para explotarlos a su favor mediante la captura de esa realidad, al menos en una primera instancia.



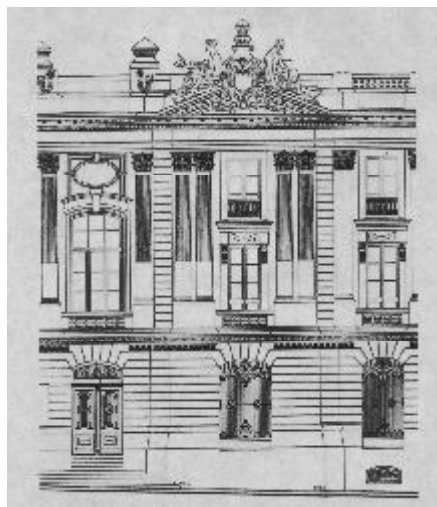
Catedral de Palmira, presbiterio

Este primer momento en contacto con ese objeto es el más prolongado y provechoso porque lo recorremos sin prisa, lo graficamos y medimos en cada componente, en cada superficie y pliegue, en cada detalle, palmo a palmo. Es también el momento en

que nos permite descubrirle porque al estar y sentirnos más cerca de él nos posibilita hablarle, indagarle, interrogarle, y también reconocer sus respuestas al cruzar un vano, al observar detalles entre los faltantes de sus cielos, al recorrer sus fisuras que se van juntando para llegar a la grieta, al tropezar con un saliente inesperado, o al intuir o escuchar las oquedades de sus muros, ocultas por su piel de pañetes y pinturas.

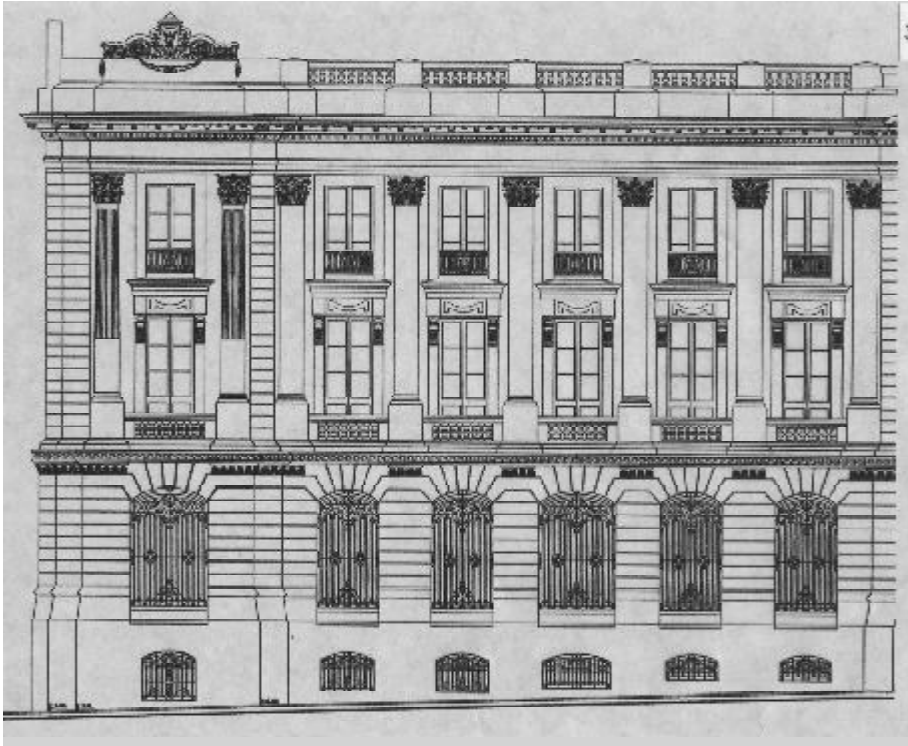


Gobernación de Cundinamarca, detalle de rejas en fachada principal



Gobernación de Cundinamarca, fachada principal, sector central

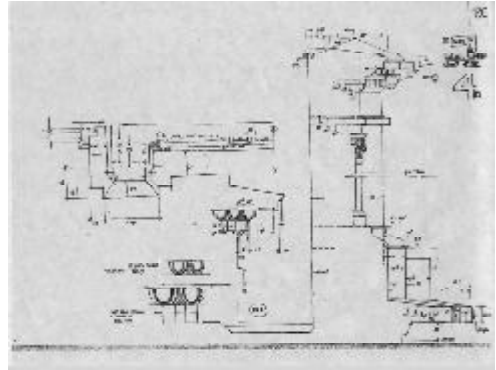
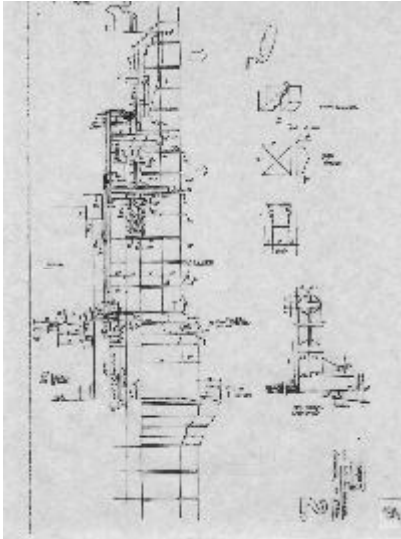
Es el momento en que dedicamos todo nuestro esfuerzo en conocerlo, porque lo hemos hurgado y acariciado, lo hemos criticado, padecido y nos hemos maravillado con sus logros y carencias, con su belleza o aspereza, y porque nos ha facilitado recoger toda la información que desde su materialidad y geometría nos enseña. Y ese propósito, la necesidad de conocerlo, nos impone toda la exigencia para registrarlo rigurosa y cuidadosamente, y así visualizarlo en toda su pluralidad y unidad, en su integridad, en sus secuencias constructivas, articuladas o no. Es nuestro compromiso. Si lo conseguimos lo estaremos valorando en su esencia misma, muy lejos ya de aquella primera y distante mirada desde los libros o el taller.



Gobernacion de Cundinamarca, fachada principal, sector occidental

La materialización, entonces, de ese primer momento en contacto con el bien arquitectónico, incluida una buena parte de su contenido de razonamientos y emociones, deberá evidenciarse en los dibujos a mano alzada realizados en el sitio, que nos servirán de soporte para la inmensa cantidad de datos, apuntes y números de las mediciones que deben tomarse para alcanzar la meta parcial: el levantamiento gráfico de esa arquitectura o sector urbano. Esos dibujos, sucios muchas veces por el polvo acumulado en muchos años de ser pátina de esas superficies, o manchados con pequeñas gotas resbaladas desde frentes sudorosas, inseguros a veces, con imprecisiones otros, son entonces el resultado de la lucha de quienes nos enfrentamos con la forma y proporción de los espacios, con la multitud de escrituras y diseños de sus intrincados o sencillos componentes, con sus geometrías perfectas o indecisas. Y es por esto mismo que se constituyen en un invaluable documento histórico y algunas veces artístico, vale decir, cuando ellos

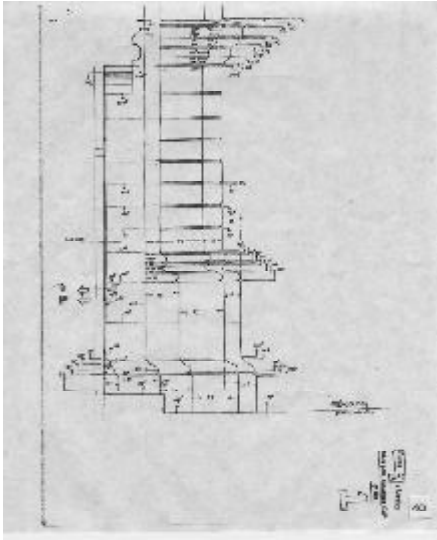
mismos traducen o expresan toda la carga de ese sentimiento de respeto y de asombro por esa arquitectura que intentamos representar y estudiar.



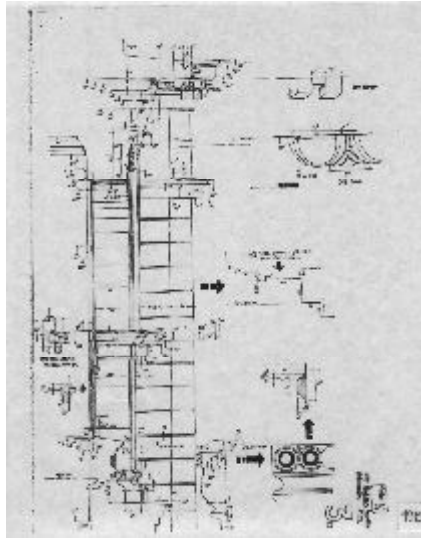
Asamblea Gobernacion de Cundinamarca corte
fachada 4º piso

Asamblea Gobernacion de Cundinamarca, corte
fachada 2º piso

No son estos dibujos el resultado de un capricho estético. Tampoco se pretende que se constituyan ellos mismos en un poderoso testimonio -aunque realmente lo sean- que invaliden u opaquen la importancia y la relevancia del momento siguiente en esta etapa de representación gráfica de la arquitectura, aunque con procedimientos y técnicas muy diferentes, pero poderosamente válidas también. Visibilizan y revelan en sus líneas, todo el respeto que nos merece ese Bien Cultural, y facilitan con su fidelidad y claridad el trabajo posterior, inmediato para toda la labor de medición en el sitio y mediato para su restitución en el taller. Y aquí llegamos a ese otro momento de reconocimiento del objeto arquitectónico desde el dibujo: su restitución en el taller o en la oficina.



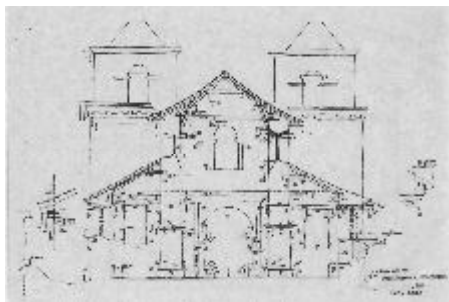
Asamblea Gobernacion de Cundinamarca,
fachada principal 1er piso



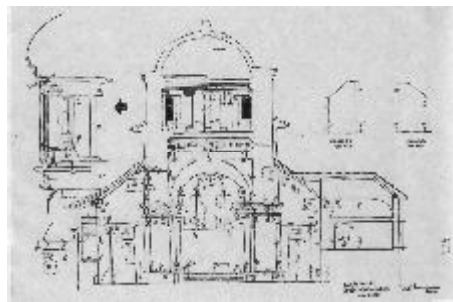
Asamblea Gobernacion de Cundinamarca,
corte fachada 3er piso

Se da, entonces, cuando encaramos esa suma de imágenes, bocetos y croquis con medidas y anotaciones sobre ellos, pero ya acomodados frente a la tecnología de un computador enriquecido con un programa de dibujo que casi iguala la capacidad de nuestras manos y cerebro para producir respuestas maravillosas, seguramente muy próximas a ese acercamiento juicioso de la realidad que también intentábamos un poco atrás a mano alzada y sobre hojas de papel.

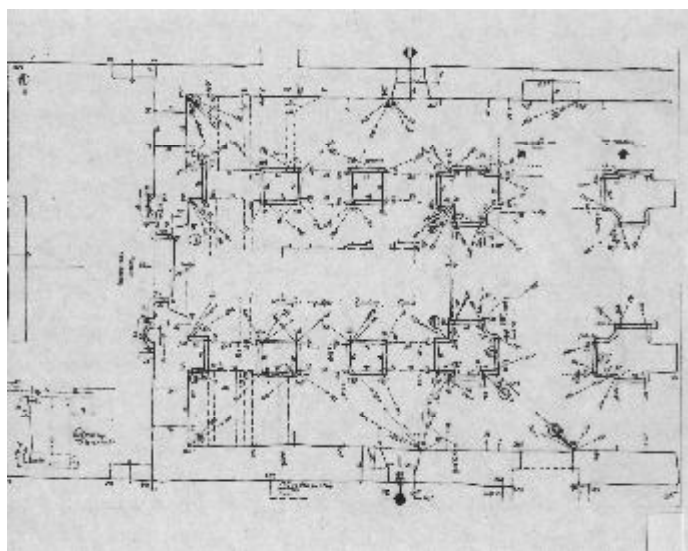
El reto ahora es extraerle al programa y a la máquina todo su potencial, y hacer palpable y evidente, en la medida de lo posible, ese anhelo de conquistar, de representar mediante el dibujo la realidad de esas arquitecturas, el cual hemos ambicionado alarifes, aparejadores y arquitectos desde el Renacimiento. En la búsqueda de ese propósito juegan ahora un papel importante esos dibujos repletos de datos, pero con una carga de responsabilidades, sentimientos, habilidades y destrezas, pero ante todo de respeto por el Bien Cultural, todo lo cual pesará enormemente en la sensibilidad de quienes tienen el trabajo de restituirlos.



Capilla Siecha, corte transversal (nave)



Capilla Siecha, corte transversal.



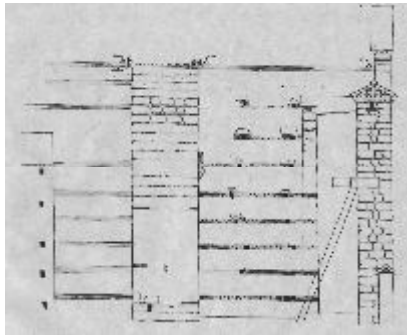
Capilla Siecha, planta nave, (Guasca Cundinamarca)

Si encaramos este segundo momento con todo ese rigor que hizo posible los dibujos de esas arquitecturas que ahora intentamos restituir en la máquina, estaremos garantizando el fin último del levantamiento gráfico, vale decir, contar con unos planos notablemente próximos a la realidad y, en consecuencia, con testimonios históricos de incuestionable calidad y eficacia.

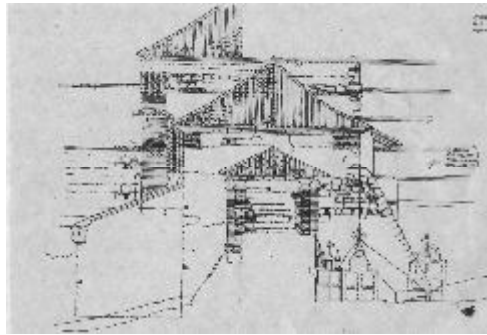
Por último, es preciso dejar constancia en este texto que seguramente estamos muy lejos de los avances obtenidos en esta disciplina por los profesionales de otros países, incluso en el significado mismo que tiene el término levantamiento arquitectónico y

sus alcances, equivalente hoy a la totalidad de nuestros estudios previos.

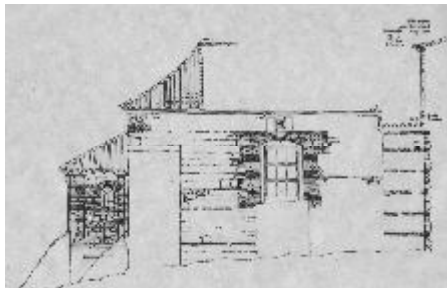
Probablemente lo expuesto atrás sólo puede reflejar nuestras limitaciones en cuanto a tecnología de apoyo que para estas tareas se emplea de manera regular, particularmente en Europa, desde la misma fotogrametría, un poco discontinuada hoy, pasando por los primeros distanciómetros manuales hasta llegar a los laser montados sobre estaciones totales y motorizadas, para culminar con los escáneres tridimensionales actuales, de corto y largo alcance, y su gran capacidad para obtener las coordenadas de millones de puntos en tiempos reducidos.



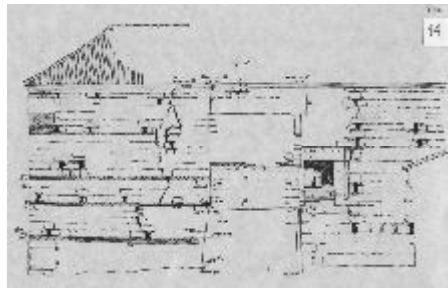
Ecce Homo, fachada norte sector occidental.



Ecce Homo, capilla rosario, fachada norte.



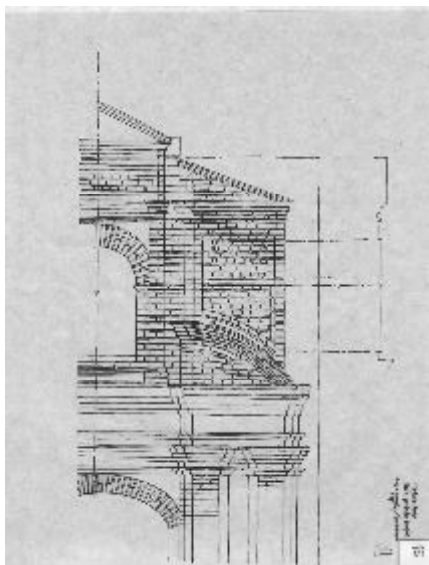
Ecce Homo, Capilla Rosario, sector occidental.



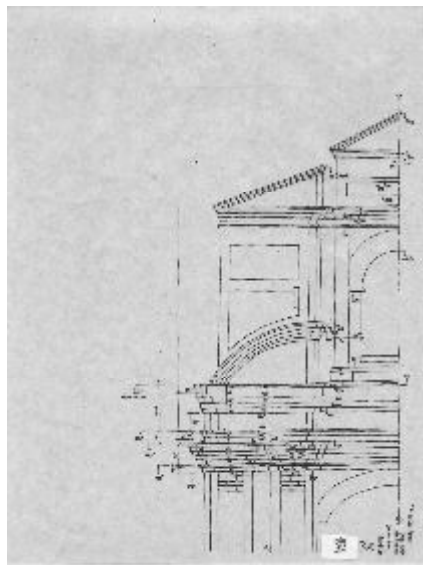
Ecce Homo, fachada norte, sector oriental.

Es evidente que desde estos apoyos tecnológicos se han logrado avances notables en cuanto a precisión y exactitud en el dibujo, en especial cuando se plantean o precisan propuestas específicas o

temáticas para un levantamiento, pero no podemos dejar de observar la pérdida tan notable en relación con el dibujo que los define. Las respuestas de estos levantamientos, viéndolas desde el dibujo como un sistema de expresión de la arquitectura, dejan un vacío muy grande, pues finalmente parecen más levantamientos fotográficos que gráficos. Probablemente sea esa la consecuencia o la única respuesta posible hoy al diluirse o minimizarse ese contacto físico primero que se debe dar entre el arquitecto con el objeto arquitectónico en su proceso de valoración y rescate, pero no dejaría de ser una pérdida irreparable.



Ecce Homo , Detalle de mampostería de la portada del templo



Ecce Homo, portada templo.



Ecce Homo. Fachada principal. (Foto: Olimpia Niglio, 2010)



Detalle de mampostería de la portada del templo. (Foto: Olimpia Niglio, 2010)

Parte II

Normas y leyes para la conservación del Patrimonio

La protección del patrimonio urbano y arquitectónico en Colombia

Mariana Patiño Osorio

Arquitecto Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

Resumen

Este artículo busca hacer un breve recuento histórico de cómo se van generando las diferentes normas e instituciones que van a proteger a través de los años el patrimonio urbano y arquitectónico en Colombia. También podemos ver como a través del tiempo sector cultural va quedando a cargo de diferentes instituciones y corporaciones que se crean con este fin.

Palabras clave

Normas, valoración, protección, periodos, zonificación, centro histórico, reglamentación, rehabilitación, reforma urbana, Ministerio de Cultura.

1. La historia

El compendio de normas y políticas que el estado Colombiano ha adoptado para la protección del patrimonio cultural está enmarcado dentro de la concepción de un *Estado de Derecho*, apoyándose en las declaraciones y recomendaciones europeas y panamericanas para su desarrollo y evolución.

La valoración y protección del patrimonio inmueble tiene un punto de partida en 1918 con la creación de la Dirección Nacional de Bellas Artes anexa al Ministerio de Instrucción Pública¹; declarándose como Patrimonio Histórico Nacional los edificios y monumentos públicos,

¹ Ley 48 de 1918.

las fortalezas, cuadros, esculturas y ornamentos del período colonial, los monumentos precolombinos, prohibiéndose su destrucción, reparación, ornamentación y destinación sin previa autorización del respectivo Ministerio, porque forman parte del “*material de la historia patria*”. Dos años más tarde² se establece por ley para los objetos históricos de “*interés público*”, la prohibición para que salgan del país. Ambas leyes serán simples órdenes administrativas y no encontrarán aplicación legal, sobre todo frente a las expediciones extranjeras que exportan materiales prehispánicos libremente. La preocupación particular por los monumentos de valor histórico da un paso específico para la ciudad emblemática de Cartagena en 1924; se prevé la conservación y embellecimiento de los monumentos históricos, prohibiendo en absoluto la demolición de las murallas, castillos y demás fuertes de la ciudad y sin la autorización debida. El país adopta una tercera normativa, también, de carácter administrativo.³ Así transcurre un periodo entre finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX, liderado por un grupo de intelectuales ajenos a las disciplinas urbanas, enfocados al estudio historiográfico de las edificaciones arquitectónicas, cuyo interés apuntaba a relacionar la arquitectura en cuatro períodos históricos: prehispánico, colonial, republicano y moderno.

2. Periodos históricos y culturales

Período Prehispánico

Asentamiento de la cultura Tayrona, en la Sierra Nevada de Santa Marta, que hasta principios del año 2010 tenía tratamiento de conservación arqueológica.

² Ley 47 de 1920.

³ CUNIN E., RINAUDO C. (2005), *Las murallas de Cartagena entre patrimonio, turismo y desarrollo urbano. El papel de la Sociedad de Mejoras Públicas* en MEMORIAS, revista digital de historia y arqueología desde el Caribe, año 2, número 2, Universidad del Caribe, Barranquilla, Colombia.



Sitio arqueológico Buritaca o Ciudad Perdida 1.500 – 1.600 A.C.

En un convenio reciente, firmado en febrero entre el Instituto Colombiano de Antropología e Historia y el Fondo para el Patrimonio Global, se hace un reconocimiento gubernamental a la importancia ancestral del Sitio Teyuna y se propone un dialogo abierto con las comunidades indígenas de la Sierra⁴ en la construcción de estrategias para visibilizar y salvaguardar el sitio, no solo arqueológicamente, sino sobre todo, para proteger los procesos sociales y de identidad que desde la visión de estos pueblos le dan sentido en el presente a este territorio como espacio vital y sagrado⁵.

Período Colonial. 1525 – 1810

El periodo hispánico en América se divide en descubrimiento, conquista, y colonia, comenzando específicamente en 1525 con la primera fundación de Santa Marta, en lo que es actualmente el territorio colombiano⁶. Pertenecen al periodo colonial, los centros fundacionales, que se identifican dentro del panorama de las ciudades contemporáneas por el trazado en damero alrededor de una plaza central y las casas de construcción maciza en adobe y cubiertas inclinadas con teja de barro, girando alrededor de patios, repartidas en cuartos de manzana, con amplios solares al interior. Este período de

⁴ Comunidades Kogui, Arhuaco, Wiwa y Kanjuamo.

⁵ MORENO P., *Palabras de la ex ministra de Cultura en la firma Protocolaria del Convenio de Cooperación entre el Instituto Colombiano de Antropología e Historia y el Fondo para el Patrimonio Global*, para la “Investigación, Conservación y Restauración del Parque Arqueológico Ciudad Perdida / Teyuna en la Sierra Nevada de Santa Marta”, Colombia. <http://www.mincultura.gov.co/>.

⁶ Colón desembarca en América en 1492. De 1510 data la primera fundación, Santa María La Antigua del Darién, en el límite entre Panamá y Colombia (quemada 14 años más tarde). Panamá se funda en 1519. Este territorio fue de Colombia hasta 1904.

casi tres siglos finaliza en 1810 cuando se inicia el proceso de la independencia, con un legado urbanístico muy sólido de la cultura europea, e inmaterial de la africana, como población esclava en el continente.



Periodo Colonial. Casa de hacienda en Firavitoba
Departamento de Boyacá

Periodo Republicano. Ciudad de Buga
Departamento del Valle del Cauca



Período Republicano. 1810 – 1880

El 20 de julio de 1810, la ciudad de Santa Fe se levanta contra el Virrey Amar y Borbón y proclama una Junta de Gobierno integrada por los criollos y rompe los vínculos coloniales con España. Durante estos años la población de la Nueva Granada continúa su crecimiento dentro de la morfología urbana legada del periodo colonial, pero transmitiendo una nueva imagen desde las casas de habitación, ampliando las heredadas de la colonia, aumentando en dos pisos la edificabilidad y aportando un escenario estético vertical, enriquecido con yesería y calados de madera.

Período Moderno. 1880 – 1930

Neoclásico 1880

Con una nación en proceso de consolidación el recién creado Ministerio de Obras Públicas (1805) contrata arquitectos europeos que comienzan la construcción de obras singulares, de carácter público,

por todo el país; se importa el gusto estético de las Academias de Bellas Artes Europeas, muy apropiado para el carácter monumentalista que busca el Estado para la época.



Ecléctico 1920 – 1940

Por los años 20, se inicia de nuevo otro cambio radical en la arquitectura. Con los primeros arquitectos colombianos formados en el exterior, se da paso a la arquitectura que se aparta del neoclásico, importando los estilos más representativos de la arquitectura europea, sobre todo el francés y el inglés.



Art Deco 1940 – 1950

También se importan las expresiones geométricas que nacen en Europa y los Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX: los estilos conocidos como *Art Nouveau* y *Art Deco*. De finales de los 40 hasta aprox. los 50, se termina de desarrollar este periodo

con otros estilos donde imperarán las formas geométricas puras, el cubismo.



El segundo tercio del siglo XX significa para las ciudades colombianas cambios contundentes; es época de transformaciones radicales. La ruptura con el orden precedente del período republicano que ya había introducido modificaciones sustanciales al legado colonial, la búsqueda por modernizar la ciudad, un auge económico que se obtiene de los recursos provenientes sobre unos derechos en el canal de Panamá que conlleva a la construcción de numerosas edificaciones gubernamentales, y al crecimiento acelerado de la población con la expansión de áreas subnormales sin planificación. La zona centro, de carácter residencial, queda sujeta a la zonificación de la ciudad que incorpora actividades complementarias con el propósito de evitar las zonas mono-funcionales.

De nuevo, en 1954 se da otro paso singular para la protección del patrimonio con el decreto 3641 que hace de Villa de Leyva el primer centro urbano declarado monumento nacional. El interés específico por este poblado y su inclusión como patrimonio histórico, reside en el interés particular del entonces jefe de estado Rojas Pinilla; la declaratoria no viene asociada a un concepto técnico o científico; es

producto de una visión cultural, eso sí, pero centralista del ejercicio del poder ejecutivo.

3. Se institucionaliza el sector cultural dentro del Ministerio de Educación

Como resultado de los Acuerdos del Tratado celebrado en la VII Conferencia Panamericana de 1933, al cual se adhirió Colombia en 1936, el Congreso de la República expide la Ley 163 de 1959 sobre *“defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos de la nación”*. La ley considera como monumentos además de aquellos de origen prehispánico y colonial, los del período conformador de la república y los vinculados de manera íntima con las luchas de independencia. Se hacen por primera vez aproximaciones generalizadas a los conjuntos urbanos. El espíritu de esta ley se traduce en norma urbana a través de la zonificación que aísla un fragmento urbano central y lo denomina “centro histórico” y clasifica el valor histórico de sus edificaciones en dos grupos: aquellos de conservación imperativa y otros de primera y segunda importancia. Se generaba el novedoso concepto de “contexto”. La ley de 1959 crea al Consejo de Monumentos Nacionales dependiente del Ministerio de Educación Nacional como organismo rector del control y evaluación de intervenciones sobre el patrimonio, para emitir disposiciones generales sobre su tratamiento y conservación y proponer la calificación y declaración como monumento nacional de algunos inmuebles y sectores de las ciudades.

La ley fue reglamentada por el decreto 264 de 1963 y se ratifica la cobertura del patrimonio material de la nación haciendo referencia explícita a la VII Conferencia Panamericana reunida en Montevideo en 1933, describiendo en un listado largo de elementos que componen lo que se entiende por sector antiguo y los objetos de valor artístico o histórico que representan las épocas precolombina, colonial y republicana. También recuerda que a todas las épocas pertenecen los bienes documentales y mezcla los conceptos de patrimonio cultural con natural, refiriéndose también a la protección de especies de la fauna en peligro de extinción.

El interés nacional por la protección del patrimonio monumental tiene durante el decenio de 1960 un impulso sin precedentes. A partir de 1963 la Sociedad Colombiana de Arquitectos, la Asociación de Universidades y varias facultades de arquitectura que con la asesoría de Mario José Buschiazzo trabajaron en la “*implantación de sistemas adecuados para la investigación y levantamiento de nuestro patrimonio histórico*”⁷. Se fundaron los primeros Institutos de Investigaciones Estéticas del país: el de la Universidad Javeriana – Instituto de Investigaciones Estéticas en 1964, el de la Universidad de los Andes – Centro de Investigaciones Estéticas en 1968, y los de la Universidad Nacional de Bogotá y Medellín en 1978. Dicho período estará acompañado de un auge de estudios y ensayos sobre la arquitectura y arte coloniales difundidos en revistas y periódicos, destacándose desde 1962 los trabajos de Santiago Sebastián López (español) y de Carlos Arbeláez Camacho. Esta labor culmina con el estudio que ambos hicieron para la Historia Extensa de Colombia y donde se desarrolla rigurosamente el período denominado de la arquitectura colonial. También de 1967 son los estudios de Germán Téllez para el Análisis y Reglamentación Urbanística de la zona histórica de Cartagena, las Fortificaciones de Cartagena y Santa Marta de Juan Manuel Zapatero (español) y el Urbanismo en el Nuevo Reino de Granada de Carlos Martínez.

Concluye ésta etapa de investigación con el primer trabajo teórico sobre la preservación y restauración de monumentos arquitectónicos del S.J. Alfonso Borrero y los trabajos urbanos sobre Mompóx, Zipaquirá y Socorro del profesor Alberto Corradine.

En 1968 ante el embate de un tema tan amplio y un Consejo de Monumentos Nacionales desbordado, el Decreto 3154 crea el Instituto Colombiano de Cultura, con la Subdirección de Patrimonio y la División de Inventario del Patrimonio Cultural como dependencias para iniciar el registro de los bienes culturales de interés nacional y continuar con la gestión iniciada por el Consejo. En ese mismo año se crea la Corporación Nacional de Turismo, la que al reorganizarse el Consejo de Monumentos Nacionales, planteó una dependencia

⁷ BONILLA L., *Política cultural para los centros históricos y el patrimonio inmueble*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, sin fecha (1989 o 1990)

destinada a atender contratos y estudios relacionados con el patrimonio. El Ministerio de Obras Públicas organizó una Sección de Monumentos que, en su reestructuración de 1971 pasó a ser del Fondo de Inmuebles Nacionales. Se ocupaba de las intervenciones de los inmuebles propiedad de la nación. Estas acciones administrativas del estado obedecieron a una reacción institucional sobre la destrucción del patrimonio urbano y arquitectónico que se presentaba por esa época en el país.

La convocatoria del Primer Congreso Colombiano de Bienes Culturales de 1971 fue el resultado de la conjunción de intereses y objetivos compartidos por los organismos estatales, los institutos de investigaciones estéticas y los profesionales especializados. La síntesis de los pronunciamientos se conoce como "*La declaratoria de Bucaramanga*"⁸; entre los materiales expuestos en el Congreso estuvo el plan de estudios del centro histórico de Girón de la Universidad Industrial de Santander y la reglamentación de zonas de interés histórico y política municipal de la Universidad de los Andes.

En 1972 la OEA encomendó a Carlos Flores Marini (venezolano) un nuevo estudio de Cartagena. Se hizo con la ayuda logística de la Corporación Nacional de Turismo y se publicó bajo el nombre de "Revitalización de Cartagena antigua". Simultáneamente Colcultura, con el apoyo de las Universidades del Valle en 1977 y la Nacional Medellín en 1978, propició estudios regionales e inició una gestión de difusión publicando el Manual de Historia de Colombia entre 1979 y 1980, que completa el relato de la historia de la arquitectura colombiana por los arquitectos Germán Téllez y Alberto Corradine.

El último tercio del siglo XX es el período de los estudios de análisis y reglamentación de zonas históricas⁹ de Colombia. Les sirve de marco conceptual la Declaración de Amsterdam de 1975 que incursiona en la visión integrada de la rehabilitación del patrimonio y la articulación con la planificación urbana, y el lanzamiento del modelo estructural urbano de la Ekística de los años 70 que plantea que la planificación urbana debe fundamentarse alrededor de un

⁸ BONILLA L., *Política cultural para los centros históricos y el patrimonio inmueble Op. Cit.*

⁹ catorce zonas históricas: Tunja, Cartagena, Mompóx, Popayán, Guaduas, Pasto, Santa Marta, Santa Fe de Antioquia, Mariquita, Cartago, Villa de Leyva, Cali, Cerrito y Buga.

propósito, de una jerarquía de funciones, de un respeto y unos patrones que los ciudadanos han dejado como huella de su asentamiento en un territorio.

La década de los años 80 del siglo XX señala el inicio de trabajos de recuperación, revitalización y restauración de una cantidad muy importante de monumentos basados en los estudios histórico-arquitectónicos y técnicos. Esta tarea la refuerza la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano del Banco de La República, desde su creación en 1976. Colcultura acompaña estas actividades con una campaña “*para salvar nuestro patrimonio arquitectónico cultural*” que por 10 años consecutivos se publica en la revista de arquitectura PROA. En 1982 se produce una importante innovación metodológica con la realización de los Recorridos Fotográficos por el centro de Bogotá como diagnóstico preliminar para el inventario y reglamentación del sector histórico. En 1983, y una segunda edición en 1985, se publica la primera recopilación de los Monumentos Nacionales de Colombia¹⁰, una obra, que a manera de una base de datos, reúne la información planimétrica, bibliográfica, normativa y geográfica de los bienes inmuebles declarados a la fecha. Dicha obra marca el comienzo de la preocupación por sistematizar la información que sobre los monumentos nacionales existía, dispersa, en el país. En el año 2000 se publicará en medio digital una versión actualizada del patrimonio nacional registrado a la fecha por el Ministerio de Cultura¹¹ y en el año 2006 se publicará otra obra de carácter documental que difundirá los planos ilustrados de proyectos de arquitectura del periodo moderno, archivados en el Archivo General de la Nación¹².

¹⁰ PATIÑO M. (1983), *Monumentos Nacionales de Colombia*, primera edición Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá. Segunda edición, Editorial Escala, 1985.

¹¹ PATIÑO M. (2006), CD *Monumentos Nacionales de Colombia*, Ministerio de Cultura, Bogotá.

¹² PATIÑO M. compiladora (2006), *Planos Ilustrados de Arquitectura Colombiana*, DUPH and PHELPS de Colombia, Editorial Escala, Bogotá.



Libro Monumentos Nacionales de Colombia, CD, Catalogo Planos Ilustrados de Arquitectura

Paralelamente, y de forma articulada, los esfuerzos gubernamentales en la protección del patrimonio se ven reforzados por iniciativas municipales en los diagnósticos y reglamentaciones de los centros históricos y en la creación de Corporaciones de carácter mixto como:

- La Corporación de La Candelaria de 1982 para la conservación, restauración, revitalización y protección del sector histórico de Bogotá.
- La Fundación Ferrocarril de Antioquia en 1986 para la consolidación restauración y conservación de bienes muebles e inmuebles que integren el patrimonio cultural de la región antioqueña.
- La Corporación de la ciudad de San Juan de Pasto
- La Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena de 1923
- La Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá de 1917.

Para finales de la década de los ochenta se define la conservación del patrimonio como un Programa prioritario dentro del ámbito de la política nacional y en concordancia con el Plan de Economía Social y la Ley de Reforma Urbana de 1989, y se introduce por primera vez el tema de la conservación y protección del patrimonio como preocupación de la rama Ejecutiva frente a la planeación municipal. Se establecerán los mecanismos orientados a la intervención de las entidades públicas en el mercado del suelo y en la promoción de la gestión urbana mixta o privada, todo con miras a lo que será la implementación del tratamiento de renovación urbana como política urbanística para enfrentar el deterioro del centro de las ciudades y la rehabilitación del patrimonio cultural. Anticipándose a estas nuevas

directrices, Colcultura publica en 1987 el manual de Normas Mínimas para la Conservación de los Bienes Culturales, con definiciones y alcances que orientarán la protección del patrimonio inmueble urbano.

En 1989, el Departamento de Planeación Nacional y Colcultura presentan un texto de Política Cultural para los Centros Históricos al Consejo Nacional de Política Económica y Social, momento frágil del sector, que como menciona una de sus ex directoras, Liliana Bonilla,

“Valga la pena decir que el patrimonio no había sido nunca objeto de una política. No existía en el país un documento previo que normalizara, que aclarara o sugiriera cuando menos las maneras de intervenir o que definiera una posición clara con respecto al conjunto del patrimonio. Los únicos antecedentes eran fragmentarios: leyes, decretos, trabajos, estudios, etc. que hablaban de patrimonio pero que ni eran diagnósticos, ni constituían propuestas integrales sobre su situación concreta”¹³.

La necesidad de construir políticas públicas para la gestión y protección del patrimonio inmueble también se reflejaba de modo secundario, pero vital, en el campo de la Universidad. Se requería de profesionales versados en el campo; la formación básica del arquitecto no era suficiente para intervenir el patrimonio, ni tampoco como gremio especializado para generar un pensamiento crítico y científico propio de la nación. Se urgía de cursos de posgrado, a lo cual la comunidad universitaria respondió efectivamente en la primera década del siglo XXI.

La década final del siglo XX comienza con un foro sobre *La ciudad como bien cultural* que se realiza en junio 1990 con expertos de la UNESCO y docentes:

“Se necesitaba delinear una política pública que partiera de definir el territorio de intervención del estado en el sector cultura y el trazo de programas y proyectos que concretaran la acción gubernamental, innegable e imprescindible. Estas se condensarían en las bases para un plan nacional de cultura estructurado temáticamente, haciendo referencia a la valoración, consolidación, conservación y dinamización del patrimonio cultural, tangible e intangible”¹⁴.

¹³ BONILLA L., *Política cultural para los centros históricos y el patrimonio inmueble* Op. Cit.

¹⁴ *Ibidem*

Dicho Foro traería las bases de las recomendaciones de la Carta de Venecia de 1964 sobre la definición de un monumento y su conservación en relación con la utilidad para la sociedad del momento, las Normas de Quito de 1967 sobre los monumentos como recurso económico y motor de progreso – turismo, la carta de Washington DC de 1997 para la conservación integral de ciudades y áreas históricas, y las de UNESCO 1989 sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular. La aplicabilidad de estas cuatro visiones implicaba la necesidad imperiosa de un cambio estructural del estado colombiano frente al manejo del patrimonio cultural. En solo treinta años se había pasado del tema monumental al colectivo, ampliando de forma descomunal el ámbito de trabajo.

“A pesar de los esfuerzos, varios documentos oficiales¹⁵ denuncian que 30 años después de aprobada la Ley de Cultura (1959), el país seguía asistiendo a un proceso de dilapidación acelerada e irreversible de un patrimonio inmueble de inmenso valor cultural y económico, hecho ante el cual la sociedad y el estado estaban indefensos, pues no contaban con los instrumentos idóneos para enfrentar las nuevas realidades”¹⁶.

El sector cultural, sin institucionalidad propia, presentaba falta de continuidad y de coordinación en las acciones encomendadas; la ausencia de políticas claras, la debilidad del aparato administrativo (falta funcionarios y presupuesto), el perfeccionar el aparato institucional y la necesidad de adoptar mecanismos que asegurarán la continuidad de las acciones era imperativa.

4. El Patrimonio Cultural y el Ministerio de Cultura

Respondiendo a la problemática, en 1997 se crea el Ministerio de Cultura que recoge todas estas directrices y promueve grupos de trabajo en los campos de la protección, intervención, inventario y formación del patrimonio cultural, apoyándose en convenios internacionales como la Cátedra UNESCO con quien mantiene

¹⁵ Centro de Documentación Dirección de Patrimonio, Ministerio de Cultura

¹⁶ BONILLA L., *Política cultural para los centros históricos y el patrimonio inmueble* Op. Cit.

programas de Procesos Comunitarios establecidos en 1998 en la Casa Indígena, Municipio de Toribío, la Red Iberoamericana de Enseñanza de los Derechos de Autor y Derechos Conexos RAMLEDA establecido en 1999 en el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y la Gestión del Patrimonio Cultural, cátedra establecida en el 2000 en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

En el 2001, desde UNESCO, se habla sobre patrimonio intangible, tema que involucra el patrimonio vivo, crisol de la diversidad cultural. El Ministerio de Cultura que para ésta época aún no ha reglamentado la Ley de Cultura, y debido a los constantes choques con las entidades municipales por la injerencia de las decisiones nacionales en el ordenamiento territorial, aprovecha para modificar la Ley y adoptar la nueva Ley 1185 en el 2008 ahora denominada Ley de Patrimonio Cultural. Con la puesta en vigencia de medidas internacionales en torno a la inmaterialidad de la cultura y la diversidad, se pone en evidencia la desigualdad entre la representación cultural inmaterial y la material plasmada en las leyes de patrimonio y en las listas representativas de los bienes de interés cultural de carácter nacional. Actualmente, el reconocimiento, inclusión y salvaguardia del patrimonio inmaterial en las listas representativas del patrimonio colombiano está en construcción y seguramente conducirá al equilibrio de la verdadera representación cultural de todos los sectores de la población, y a incorporar efectivamente el componente etnográfico que fue tan reconocido a mediados del siglo XX.

5. Política pública y el patrimonio en el Ordenamiento Territorial

Para finales del siglo XX el concepto del patrimonio ya no es solamente “histórico y artístico” sino también “cultural”, y tampoco se limita únicamente a los monumentos nacionales; ha evolucionado de forma exponencial hacia una asociación conceptual entre un recurso de naturaleza múltiple y la composición social de un territorio. Esta conjunción tiene un objetivo muy claro: la participación de toda la ciudadanía en un tema que naturalmente es de su competencia,

reconociendo en ella su creación, virando la cuestión de la defensa y conservación del patrimonio en manos de las élites, de la academia y de la nación, a convertirse ahora en asunto de cobertura territorial. Desde la Constitución Nacional, se aspira a que la totalidad de los ciudadanos velen por la preservación del patrimonio cultural, porque desde ahora, se manejará el tema como parte fundamental de la vida cotidiana de todos los ciudadanos.

Muy importante paso éste de la comunidad intelectual de principios del siglo XXI, indudablemente recogiendo la preocupación por la autenticidad, la supervivencia de las culturales tradicionales, sobre el manejo de los sitios y los paisajes culturales, abriéndose paso a las futuras declaraciones sobre diversidad y patrimonio inmaterial. Sin embargo, la aplicación local de estos conceptos requiere de la madurez académica del receptor y de su forma de implementarlo, y aún en Colombia el tema del patrimonio cultural se considera materia exclusiva de un grupo de especialistas, y aun no ha permeado en la población para su apropiación. Es prueba de ello una normativa con carácter restrictivo para proteger los inmuebles y el elocuente estado de deterioro de los sectores urbanos centrales declarados como patrimonio nacional.

Frente al deterioro urbano, y ante la escasez de recursos para la preservación del patrimonio y la potencial expansión de la cobertura de los bienes de interés cultural, las políticas recientes del Estado convierten el componente inmueble del patrimonio en un factor de recurso económico que contribuya a la prosperidad y el bienestar de la comunidad local, donde las ciudades se convierten en objeto de reconocimiento turístico, y se miden en una escala de posicionamiento global que les otorgue competitividad, donde el ocio y la diversión serán los protagonistas. Se aplicarán a la intervención de las edificaciones los conceptos nuevos de reciclaje y rehabilitación sumándose a los que hasta ahora habían estado operado para la conservación de los monumentos: restauración, remodelación y mantenimiento.

6. La ley de reforma urbana

Esta ley de reforma urbana se define a partir de la preocupación de los “*moradores*”, mas no desde el patrimonio material, y el alcance de los planes de renovación urbana para los centros de ciudad se definen como

[...] aquéllos dirigidos a introducir modificaciones sustanciales al uso de la tierra y de las construcciones, para detener los procesos de deterioro físico y ambiental de los centros urbanos, a fin de lograr, entre otros, el mejoramiento del nivel de vida de los moradores de las áreas de renovación, el aprovechamiento intensivo de la infraestructura establecida de servicios, la densificación racional de áreas para vivienda y servicios, la descongestión del tráfico urbano o la conveniente rehabilitación de los bienes históricos y culturales, todo con miras a una utilización más eficiente de los inmuebles urbanos y con mayor beneficio para la comunidad.

De esta manera, los centros históricos dentro de la visión de la política pública, no serán solo un recurso cultural, sino también, un importante recurso económico y social. Desempeñarán un papel esencial tanto a nivel territorial como a nivel urbano por su diversidad y su valor simbólico. Esta ley también ordenará que en los planes de desarrollo de cada ciudad, se introduzca

[...] un plan para la conformación, incorporación, regulación y conservación de los inmuebles constitutivos del espacio público (...) para la preservación de las obras de interés público y de los elementos históricos, culturales, religiosos, recreativos y artísticos”.

El momento es coyuntural: por un lado se abre para el patrimonio un universo ilimitado desde su definición cultural y del otro, se ingresa al campo del planeamiento, donde a través de la renovación urbana se definirá el papel de los centros históricos en la estructura urbana y las estrategias de su intervención.

La planificación urbana y la ordenación del territorio deben integrar las exigencias de la conservación del patrimonio arquitectónico y no tratarla de forma fraccionaria o como un elemento secundario, como ha sucedido a menudo en el pasado reciente. A partir de ahora, es indispensable un diálogo permanente entre los conservadores y los urbanistas, quienes deben reconocer

que los espacios no son equivalentes; es necesario tratarlos según las características que les son propias. El tener en cuenta los valores estéticos y culturales del patrimonio arquitectónico debe conducir a fijar para los conjuntos antiguos objetivos y normas de acondicionamiento especiales. No se deben limitar a superponer, sin coordinarlas, las normas ordinarias de planificación y las normas especiales de protección de edificios históricos”¹⁷.

Bajo estos postulados internacionales se concebirá la directriz que se fijará para el Patrimonio Cultural desde el Ordenamiento Territorial, como un elemento estructural del modelo urbano, a partir del cual se establecerán las relaciones espaciales, económicas y sociales entre las distintas partes que componen la ciudad, sectores posteriores, de crecimiento sucesivo, que han partido de un núcleo central, el centro histórico, donde se fundó la ciudad.

7. Se aprueba la política de recuperación de centros históricos

Recientemente, el 26 de abril del 2010, se aprueban los lineamientos de la Política Nacional para la recuperación de los centros históricos que se consolidan como un elemento estratégico para el desarrollo del país. Un grupo privilegiado de municipios (54), que por las características patrimoniales particulares de sus centros urbanos, se presentan como oportunidades de desarrollo nacional bajo el potencial excepcional de la dinamización socioeconómica a través de la oferta de espacio público, turismo cultural, vivienda y servicios de calidad. En desarrollo de la estrategia “Calidad de Vida Urbana” del Plan Nacional de Desarrollo, se estableció, entre otras, la recuperación y optimización de las zonas consolidadas al interior de las ciudades mediante procesos integrales de renovación y re densificación urbana. En este contexto, el Ministerio de Cultura formulo el Plan Nacional de Recuperación de CH - PNRCH y firmo el Convenio Interadministrativo de Cooperación entre entidades nacionales, con el fin de aunar esfuerzos para ejecutar dicho plan, mediante el cual se avanza en la definición técnica y jurídica de los Planes Especiales de Manejo y Protección, en la formulación de

¹⁷ Declaración de Amsterdam 1975. Subrayado del autor.

lineamientos para el manejo del espacio público y en la identificación y desarrollo de estudios de movilidad.

8. Estado actual del patrimonio material e inmaterial colombiano

Para efectos de la presente política, se advierte como problema central del patrimonio material, el deterioro físico, social y económico de los centros históricos. En estos, desafortunadamente, es evidente la tendencia a la concentración de pobreza y la incapacidad de la población residente de asumir el mantenimiento de los inmuebles que ocupan. Se reconoce imperante la tarea del Estado de intervenir en el proceso de deterioro.

Igualmente, bajo la premisa constitucional de los bienes colectivos de prioritario interés para el desarrollo socio-cultural de la población colombiana, se evidencia la falta de reconocimiento de una serie de factores de la cultura inmaterial en las listas de lo que se debe proteger como bien de interés cultural de la nación –BIC, entendiéndose por estos:

“Artículo 1: Integración del patrimonio cultural de la nación. El patrimonio cultural de la Nación está constituido por todos los bienes materiales, las manifestaciones inmateriales, los productos y las representaciones de la cultura que son expresión de la nacionalidad colombiana, tales como la lengua castellana, las lenguas y dialectos de las comunidades indígenas, negras y creoles, la tradición, el conocimiento ancestral, el paisaje cultural, las costumbres y los hábitos, así como los bienes materiales de naturaleza mueble e inmueble a los que se les atribuye, entre otros, especial interés histórico, artístico, científico, estético o simbólico en ámbitos como el plástico, arquitectónico, urbano, arqueológico, Lingüístico, sonoro, musical, audiovisual, filmico, testimonial, documental, literario, bibliográfico, museológico o antropológico”¹⁸.

Para tal efecto, el Ministerio de Cultura, consciente de las competencias y obligaciones que tiene respecto a la protección del patrimonio cultural de la nación, genera acciones regulatorias, de

¹⁸ Ley 1185 de 2008 por la cual se modifica la Ley de Cultura

intervención y de gasto bajo un régimen especial de protección para el patrimonio material que se denomina Plan Especial de Manejo y Protección – PEMP, y de salvaguardia para las manifestaciones y actividades de la comunidad, denominado Plan Especial de Salvaguardia –PES que incorpora los BIC de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial –LRPCI.

Bajo esta nueva óptica, con la reciente modificación de la ley de cultura (2008), ahora denominada ley de patrimonio cultural y sus subsecuentes reglamentaciones, se buscó dotar al país de un sistema que acogiera conceptos y modelos de gestión contemporáneos *“toda vez que la legislación anterior otorgaba una preeminencia regulatoria a los bienes materiales (muebles e inmuebles) con desequilibrio para el campo inmaterial”*¹⁹ y se conformará el Sistema Nacional de Patrimonio que permitirá articular las competencias nacionales con las territoriales en el manejo, protección y salvaguardia de dicho patrimonio, bajo un modelo de asociación y financiación conjunta en busca del fortalecimiento de un propósito general: la conservación del patrimonio cultural. Los alcances del régimen especial de protección para los BIC se convierten en un ejercicio de intervención del estado en la propiedad privada o de lo público, en procura de garantizar el interés general de una comunidad que valora culturalmente y de manera especial cierto tipo de bien, y busca satisfacer el derecho colectivo a disfrutar de la existencia actual y futura de este, que en la mayoría de los casos, tiene un propietario singularizado. Para tal efecto, supervisa las propuestas de intervención y aprueba aquellas que principalmente velen por la conservación de los valores del Bien, por la intervención mínima o estrictamente necesaria para su conservación, saneándolo de las fuentes de deterioro, apoyando su estabilidad mediante técnicas modernas, asegurando la reversibilidad de la intervención si en un futuro llegara a ser necesario y respetando su evolución histórica frente a las determinaciones de valoración que se tomen frente a los agregados y supresiones que haya sufrido el inmueble. La autorización para cualquier intervención tiene carácter obligatorio y se sancionará a quienes no cuenten con esta supervisión. Finalmente, también se exige una documentación rigurosa que sirva

¹⁹ Ministerio de Cultura, *Patrimonio Cultural para todos*, Bogotá, Junio 2010

de memoria y antecedente a cada acción propuesta sobre el Bien, bajo el supuesto de que la tarea de registrar, catalogar e inventariar tiene como objeto la identificación de cualidades, calidades y realidades capaces de asociar hechos y momentos diversos en un Bien, una manifestación o en un territorio, convirtiéndose en un instrumento de consolidación de la identidad nacional.

Con las nuevas tendencias de incorporar el patrimonio material e inmaterial a las listas de bienes de interés cultural -BIC, ya no estará el estado sólo, encargado del inventario y catalogación de “cuáles” son los hechos a través de los cuales los ciudadanos colombianos se identifiquen culturalmente.

La carta de Burra, Australia, de 1999, habla de significación cultural y la comprensión del sitio; la carta de Cracovia del 2000 intensifica el tema de la memoria colectiva.

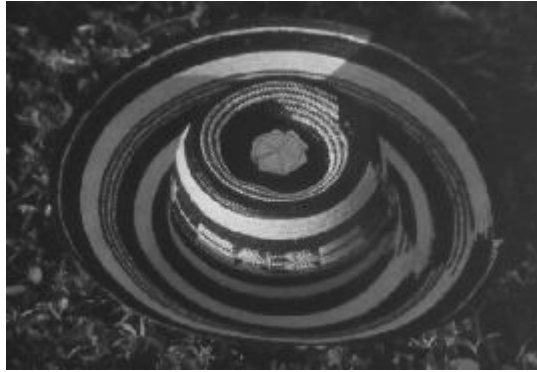
A partir de estas y otras cartas internacionales, se indican rutas para la catalogación del patrimonio cultural del siglo XXI y la oportunidad de reflexionar sobre las listas de bienes tangibles que fueron formuladas en el pasado, basadas en otros principios, y que conllevaría a formularnos, los colombianos, si de esa lista ¿se da la oportunidad de entender lo que somos? y si ¿se da a todos la posibilidad de reconstruir y comprender la historia del país a través de la lista actual declarada como bien de interés cultural?

9. Análisis de la lista BIC del patrimonio cultural de los colombianos

El país cuenta con 1.184 declaratorias de BIC de carácter nacional. De ese número hay 5 declaratorias de patrimonio inmaterial que no son geográficamente localizables:

- Tiple – instrumento musical andino
- Sombrero “voltaio”
- Obras artísticas del maestro Enrique Grau
- Buque insignia “Gloria” de la Armada Nacional
- Primeras pruebas del libro “Cien años de Soledad” de Gabriel García Márquez

Los departamentos más sobresalientes en “cantidad” de patrimonio identificado pertenecen a la región Andina. La región Caribe está presente con registros en todos los departamentos.



Sombrero “voltiao”

Las regiones Amazónica, Pacífica, Insular y Orinoquía están pobremente representadas, y los registros están más enfocados hacia el medio ambiente. Incluso hay dos departamentos que no tienen registros.

El patrimonio cultural cuantificado en la Lista BIC se clasifica en siete categorías. Las tablas arrojan los siguientes indicadores:

CATEGORIA	CANTIDAD
MUEBLES	14
MONUMENTOS EN ESPACIO PUBLICO	8
ARQUEOLOGICO	9
INTANGIBLE	25
NATURAL	46
URBANO	54
ARQUITECTONICO	1028
TOTAL	1184

De la categoría arquitectónica hay 1.028 registros de los cuales 595 son institucionales, 125 religiosos y 308 para el resto de las manifestaciones arquitectónicas, por ejemplo: casas residenciales, plazas de mercado, teatros, etc.

Es necesario observar como el patrimonio natural entra a formar parte de la lista BIC nacional²⁰, con un peso del 3.88% y los centros urbanos con el 4.56%. El peso que impone el patrimonio arquitectónico, del 86.82% nubla la participación de las demás categorías, pero a la misma vez demuestra la visión arquitectónica sobre la protección del patrimonio que administra el estado colombiano. La participación del patrimonio intangible es reciente, por eso, aunque representan el mayor número de declaraciones recientes, aún representan un porcentaje bajo en el indicador total del 2.11%.

No cabe duda que la directriz del año 1918 que declara como *“Patrimonio Histórico Nacional los edificios y monumentos públicos, las fortalezas, cuadros, esculturas y ornamentos del período colonial y los monumentos precolombinos”* y luego la Ley 163 de 1959 que dicta *“medidas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos de la nación”* queda demostrada en la gráfica nacional, donde el peso institucional es del 58% del total del patrimonio arquitectónico del país. Esta actitud coincide con la necesidad de un estado reciente, que requiere afirmar la imagen de la nacionalidad a partir de la construcción de obras institucionales que le otorguen prestigio e imagen de solidez, durante el periodo histórico de consolidación como nación independiente.

De la gran cantidad de arquitectura institucional, es muy importante anotar que del total de 595 inmuebles, 431 pertenecen a la categoría de Estaciones del Ferrocarril, que fuera de uso, promoverán la acción del gobierno a tomar medidas de protección bajo el Programa estatal de Reciclaje de los años 90, incluyéndolas todas en la lista de patrimonio nacional. Este porcentaje representa el 72% del total de los bienes de interés cultural de la nación!

Institucionalmente, le sigue a la categoría anterior, la religiosa, la cual ocupa también un porcentaje importante de la representación

²⁰ Ley de Cultura 163 de 1959

inmueble, con un peso del 12.15% del total. Las otras categorías están representadas principalmente por propiedad privada, en su mayoría de carácter residencial, aunque también está presente la actividad comercial. Esta categoría representa el 30% del total.

Este análisis arroja una realidad que ha sido objeto de constante crítica al Ministerio de Cultura de parte de especialistas e investigadores sobre el tema de la representatividad cultural y su asociación con la apropiación ciudadana y el complejo equilibrio entre la preservación del patrimonio histórico y el uso contemporáneo de la ciudad.

Las inclusiones de la lista actual, anteriores a la aplicación de estos nuevos conceptos que sobre el manejo del patrimonio cultural ha adoptado la nación, deben revisarse. Su inclusión tuvo ocurrencia cuando mediaban procesos de valoración limitados al concepto monumental, histórico y al gusto estético de la herencia europea principalmente. El reconocimiento de la sociedad es fundamental para la conservación y la inclusión de nuevas iniciativas que deben contener valores no solo de orden estético e histórico, sino también de orden simbólico, de acuerdo con la pertinencia, representatividad, relevancia, identidad colectiva y vigencia que se le atribuyan a la manifestación. Es responsabilidad de todos, la preservación del patrimonio; revisar los factores de riesgo o amenaza a su existencia debe conducir a una actitud de reconocimiento y de documentación que conduzcan a una verdadera postulación que abarque la verdadera representatividad colectiva.

El enfoque holístico del recién creado Sistema Nacional de Patrimonio promueve la libertad de las personas y de los grupos para definir cuál es el patrimonio que quieren valorar, y ofrece la garantía de un Estado promotor del interés general, de la libre expresión y de la satisfacción de los derechos culturales de los ciudadanos, que demanda no solo de su intervención mediante políticas y regulaciones, sino también de la asignación de recursos a través de los presupuestos de la nación y los del orden territorial configurados para el sector de la cultura como gasto público social.

De ésta forma, a través de este resumen, se visibilizan los variados y complejos deberes y derechos que recaen sobre las personas y la institución pública (Estado) en los asuntos pertinentes a la

conservación del patrimonio cultural de la nación. Estamos ahora frente a un universo de bienes y de manifestaciones culturales del interés general que deben identificarse y preservarse para la memoria de lo que significa ser colombiano.

Bibliografía

- BONILLA L., *Política cultural para los centros históricos y el patrimonio inmueble*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, sin fecha (1989 o 1990)
- PATIÑO M. (1983), *Monumentos Nacionales de Colombia*, primera edición Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá. Segunda edición, Editorial Escala, 1985
- CUNIN E., RINAUDO C. (2005), *Las murallas de Cartagena entre patrimonio, turismo y desarrollo urbano. El papel de la Sociedad de Mejoras Públicas en “MEMORIAS”*, revista digital de historia y arqueología desde el Caribe, año 2, número 2, Universidad del Caribe, Barranquilla, Colombia.

Parte III

Restauración de la Arquitectura

Restauración de la Iglesia La Merced de Santiago de Cali

Enrique Sinisterra O'Byrne
Arquitecto Universidad del Valle, Cali

Resumen

La Iglesia la Merced inicio su construcción hacia el año de 1541 por Fray Hernando de Granada, esta obra se concluyo 39 años mas tarde. Hacia 1964 se inicia la restauración que busca dejar la Iglesia en su fisionomía entre los S.VII – S.VIII, tres años más tarde hacia el año de 1967 se efectuó la reinauguración de ésta con una misa del Arzobispo de Cali Monseñor Alberto Uribe Urdaneta.

Palabras clave

Repara, desvirtuado, pintura de cal, forma inconveniente, plazoleta, época, reinauguración, tapiado, torre.

1. Introducción

La restauración da al Arquitecto la oportunidad de intervenir en la historia en forma retroactiva. El historiador escudriña y consigna los hechos ocurridos. El restaurador, repara los recintos donde esos hechos ocurrieron.

Generalmente el recinto motivo de la restauración, ha sido tan desvirtuado por las generaciones anteriores, que queda en manos del arquitecto el poder absoluto, inclusive de cambiar la historia. El público acepta las restauraciones como se le entregan, pues no tiene argumentos históricos para analizar el trabajo y puede ser arriesgado y hasta de mal gusto hacerlo; ya en nuestra patria comenzamos a ver

casos en que el restaurador, ha “mejorado” con su imaginación los trabajos de sus antepasados. Las reformas que hicieron nuestros abuelos, a los monumentos históricos, no ofrecían el peligro de una restauración mal hecha, pues su intención era sincera; ellos no buscaban restaurar, sino simplemente modificar un edificio que consideraban incómodo; los movía el afán de mejorar, lo cual se nota a simple vista y sin engañar a nadie. El historiador puede equivocarse, pero sus equivocaciones son rebatibles, comprobando omisiones o cotejando hechos. Las equivocaciones en una restauración, son mucho más peligrosas, pues se aferran de tal modo a la obra física, que una vez realizada cambian la historia de su arquitectura. Solo un trabajo de investigación y la consignación gráfica del mismo garantiza y complementa la labor realizada. Eso es precisamente lo que busco con el presente estudio recopilativo.



Convento y Iglesia de la Merced, Cali

2. Orígenes de Cali

Según el historiador Demetrio García Vásquez en “Revaluaciones Historicas para la ciudad de Santiago de Cali”¹

- a) Fundación año 1536: Sebastian de Belalcazar
- b) Region de Calima. Provincia de los indios gorriones (cuyo centro estaba en el pueblo “pescador” actual población de bolívar)
- c) Traslado posterior a su actual emplazamiento: Capitan Miguel Muñoz en el año 1537 (acción requerida por el Cabildo de Cali)
Según el historiador Manuel Maria Buenaventura en “Del Cali que se fue”²
 - a) Fundación 25 julio de 1536
 - b) Primera misa después de fundada la ciudad en el sitio donde se encuentra la iglesia de La Merced

3. Orígenes del convento e iglesia de La Merced

Siglo XVI

Fundacion año 1541 Fray Hernando de Granada. Construcción débil y provisionalse le adicionó posteriormente un pequeño hospital. A fines del siglo se concedió sepultura en la capilla a Juana Ramírez, para que construyera a cambio altar y tabernáculo. En esta época posiblemente llegó de España la Virgen de Las Mercedes.

Siglo XVII

En el año 1670 el capitán Antonio Núñez de Rojas, paga carpintero y albañiles para cometer obras en la capilla, pero nada se lleva a cabo. En el año 1678 se inicia reedificación de la capilla y sacristía con ayuda de Bernardo Alfonso de Saay su esposa Ana Arboleda, la obra quedó concluida en 1680

Aportes:	venta solar aldeaño	\$70
	familia saa, algo más de	<u>\$500</u>
	total algo más de	\$570

¹ GARCÍA VÁSQUEZ D. (1951), *Revaluaciones Historicas para la Ciudad de Santiago de Cali*, Tomo II. Cali, Colombia: Editorial América.

² BUENAVENTURA M. M. (1957), *Del Cali que se fue*, Imprenta Departamental, Cali.

Siglo XVIII

En el año 1760 Dr. Nicolás Sánchez donó 200 patacones para comenzar adorar el tabernáculo (retablo)

Siglo XIX

En el año 1803 siendo comendador (por tercera vez) el Padre Santiago Mora García se le adaptó a la Virgen el pedestal de plata en forma de media luna.

En el año 1811 Joaquín de Caicedo y Cuero nombra Gobernadora de Cali a la Virgen de las Mercedes y le entrega su bastón de mando

Siglo XX

En el año 1964 se inicia esta restauración de la iglesia para dejarla en su fisionomía entre los siglos XVII y XVIII.

4. La investigación

Es ininterrumpida

Archivos del convento

Museo Manuel María Buenaventura

Conceptos de algunas personas

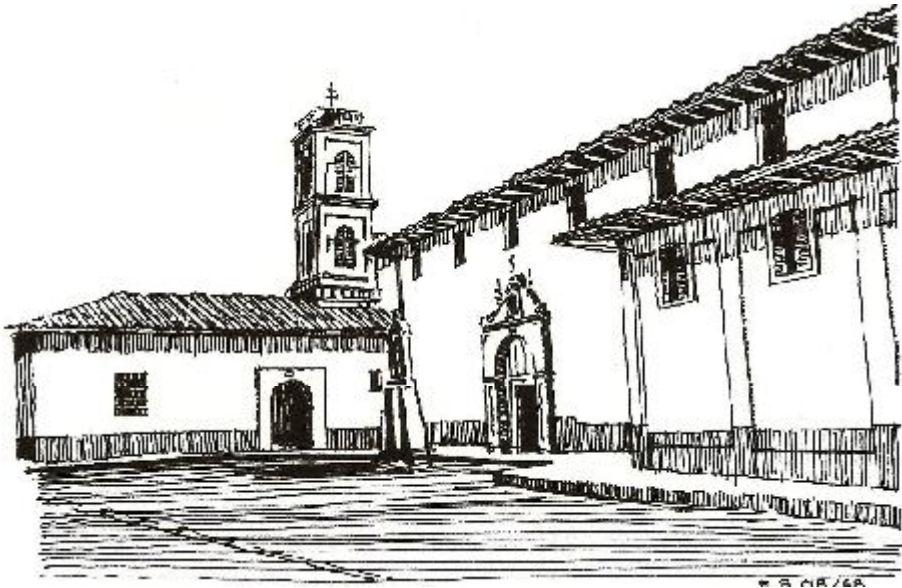
5. El desmantelamiento

Elementos que no tenían porque estar allí

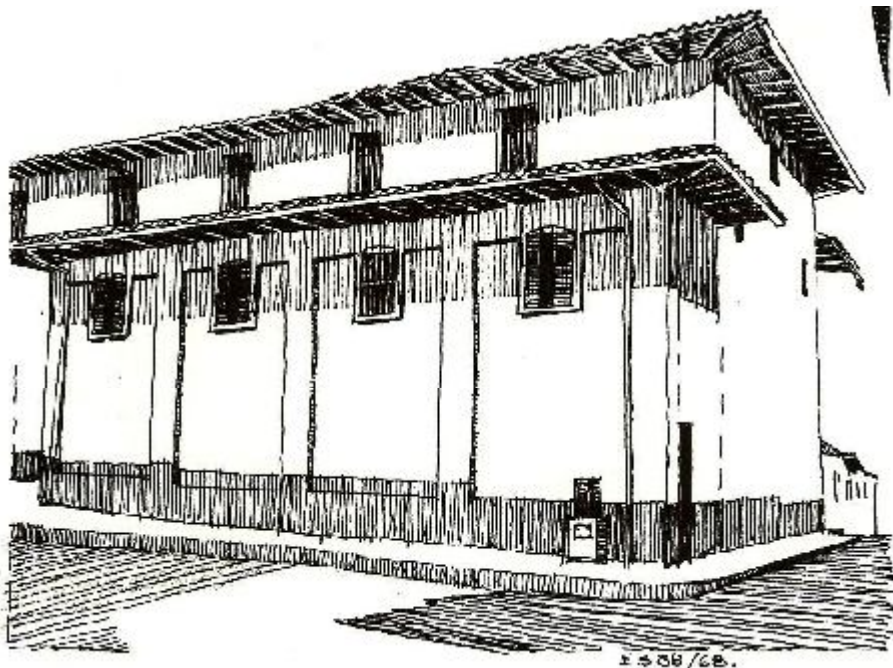
- El pulpito
- El comulgatorio
- El altar lateral (a la derecha de la nave principal)
- El cielo raso plano

- El último cuerpo de la torre
- Construcción de dos pisos adosados junto a la capilla de los remedios
- Sacristía adaptada hacia la Carrera 4

Todos los dibujos siguientes han sido realizados teniendo como base las fotografías tomadas durante el proceso de la Restauración.



Estado de la iglesia antes de iniciarse la obra. Obsérvese que la base de la torre no es visible desde la plazoleta.



Esquina de la Carrera 4 con Calle 7 antes de iniciarse los trabajos de restauración.



Vista desde la Calle 7 junto a la entrada de la capilla de Los Remedios. Nótese el "apéndice" en dos pisos que le habían agregado al cuerpo de la Iglesia



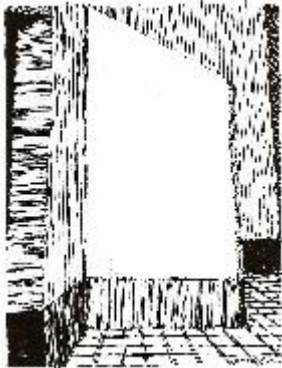
Interior de la iglesia con anterioridad a la restauración. Obsérvese el cielo raso plano



Interior mirando hacia el coro, antes de iniciarse los trabajos de restauración. En esta foto puede apreciarse el cielo raso que fue abolido posteriormente



En esta figura puede apreciarse como eran el púlpito, altar lateral y comulgatorio antes de ser retirados. Obsérvese también la pintura “imitación bloques de piedra”



Interior de la sacristía adaptada. Obsérvese el contrafuerte.



Vista del contrafuerte una vez demolida la sacristía



En este dibujo pueden apreciarse las “hojadas” que determinaron la altura del antiguo techo. También se puede observar la torre con su base visible desde la plazoleta y el vano tapiado de una de las ventanas originales.



Este dibujo tiene como base la fotografía de la colección de Manuel María Buenaventura, tomada en 1895 y que muestra la carrera 4 de Cali, esquina de “La Merced” puede apreciarse un costado de la Capilla de “San Juan de Letrán” y la casa de la familia Barona.

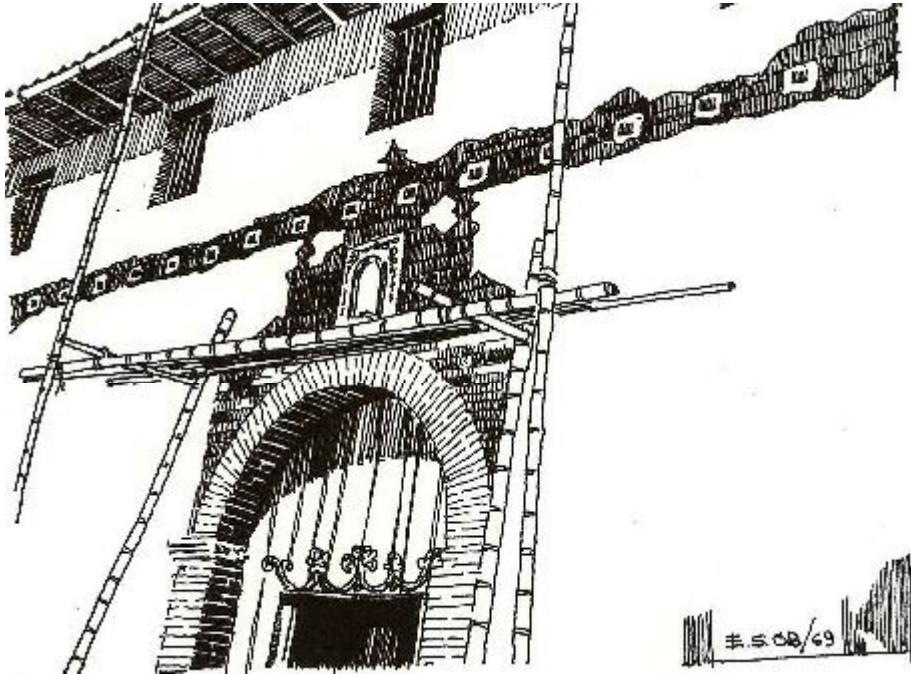
6. La Restauración y Reconstrucción

Raspando franjas horizontal y verticalmente

Contando capas de pintura de cal

Diferencia entre tapia pisada y adobe de barro

- El nicho de un altar
- El techo
- Los vanos de las ventanas
- El arco toral
- La capilla de san juan de letran
- La torre



Localización de las “hojadas” que determinaron la altura del techo



Vano tapiado de la ventana original que estaba junto a la Torre. Obsérvese que el alero del cuato de rebrujos, que fue demolido, se proyecta sobre la ventana en forma inconveniente.



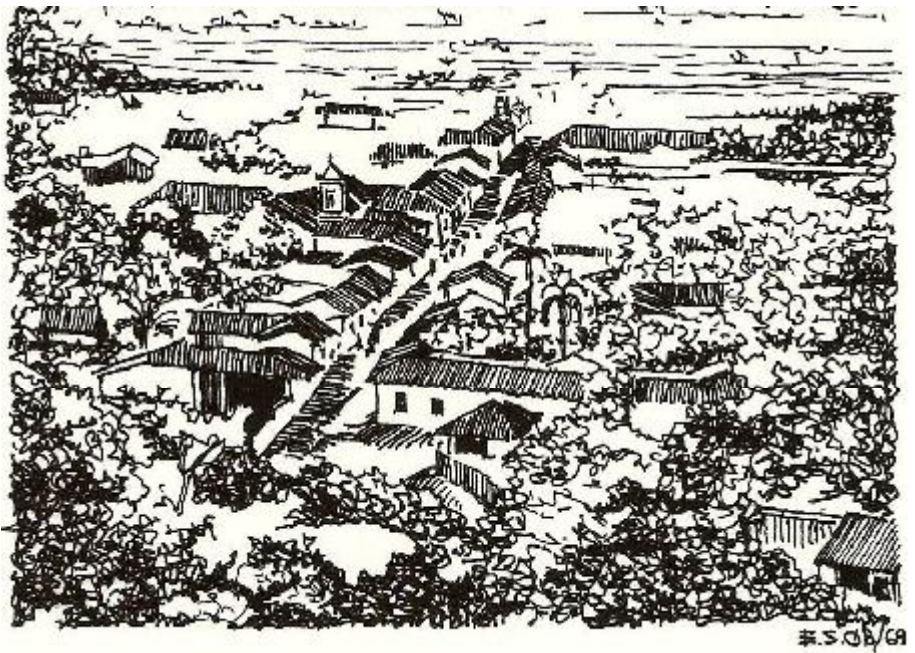
Otro de los vanos encontrados. Este corresponde al de la ventana junto a la capilla de “San Juan de Letrán” y que ilumina la nave de la iglesia. Puede apreciarse el doble muro con que había sido tapiado.



Una de las bases del arco toral, encontrada bajo el piso de baldosín. Esta corresponde al lado de la capilla de “San Juan de Letrán” otra similar existía al lado de la capilla de los remedios. (Dibujo inferior)



Vista del juego de niveles en el techo, puede apreciarse la reconstrucción de la capilla de San Juan de Letrán. Por ella la Oficina de Planeación Municipal ordenó la suspensión de la obra.



Apunte sobre una panorámica de Cali tomada en 1895 puede apreciarse: el cono de la torre, el juego de techos de la nave central de la iglesia, parte de los techos de la capilla de San Juan de Letrán y como referencia, parte de los techos históricos casa de la familia Barona.



Otro encuentro con el pasado... Al remover los muros reformados apareció la entrada lateral de la capilla de San Juan de Letrán. Puede apreciarse la iniciación del arco y parte del dintel de vigas de madera.

6.1. La Junta

Arzobispo de Cali, Alberto Uribe Urdaneta

R.P. Rubiano

Hernando Calero Tejada

Guillermo Vega Córdoba

Eugenio Castro

Juan Fernando Guerrero

Guillermo Carvajal Sinisterra

Superiora del Convento:

R.M. Margarita de Jesús

Arquitectos Restauradores:

Enrique Sinisterra O'Byrne (Arquitecto Javeriano)

Diego Salcedo Salcedo (Arquitecto Javeriano)

6.2. Segunda Etapa de la Restauración. La Colecta Publica

Cooperaron 178 personas para un total de \$132.599.76 (del año 1965)

6.3. Valor total de la Restauración.

Legado de la señorita		
Ascensión Borrero Mercado	(año 1964)	100.000
Colecta pública	(año 1965)	132.599.76
Otros fondos de la Curia	(año 1965)	<u>48.185.02</u>
Total		280.784.78 \$

6.4. Segunda etapa de la Restauración.

- El piso
- La plazoleta
- La entrada principal
- La carpintería
- La pintura
- El altar principal
- Los altares laterales
- El coro

El Piso

Se levanto el piso de baldosín de cemento.

Se levanto un relleno sobre el que había sido colocado.

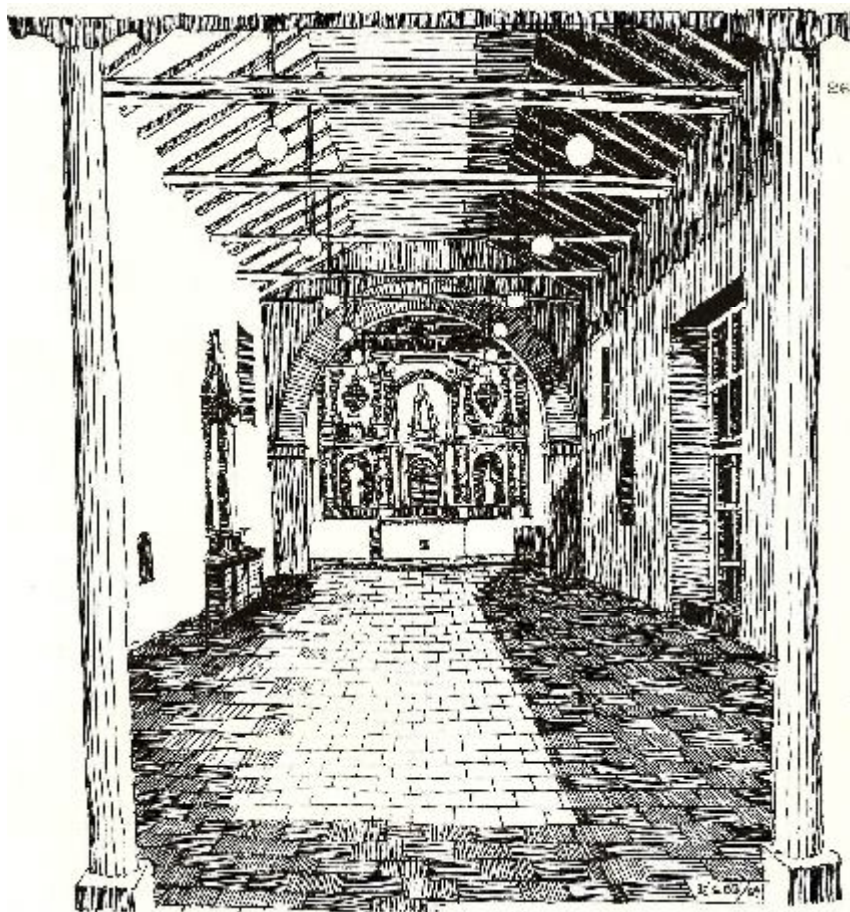
Bajo los altares se encontraron vestigios del antiguo piso de ladrillo.

Se restauró el piso en ladrillado ajustándose a la traba que existía antiguamente.

La plazoleta

En antiguo dibujo se veía que la plazoleta era empedrada

- Se constató que el nivel era más bajo (igual que la nave de la iglesia)
- Se encontraron pequeñas zonas empedradas y con base a ellas se restauró la plazoleta
- La Estatua de Monseñor Perlaza, se colocó en la esquina de la iglesia para dejar libre la plazoleta



Vista del interior restaurado de la Iglesia

La entrada principal

- En una fotografía del fotógrafo “Tello”, se vió como era la entrada lateral original.

Con base a ella se restauró.

- La puerta de madera era la original, se limpió y restauró.
- En la parte superior de la entrada había una terracota que se restauró y colocó en su sitio original.

La carpintería

- En general puertas, ventanas, rejas de barrotes se construyeron según modelo de otras existentes.

Se construyeron siguiendo los mismos métodos de la época.

La pintura

a. Sobre madera

- Las cerchas y tensores de los techos las “encalaban”
- La madera usaban rojo – azul o verde. En la Merced al raspar se encontró verde oliva, tonalidad que utilizamos.

Posteriormente toda la madera la pintaron de color caoba

b. Sobre muros en general

- En la colonia siempre se usó la cal preferentemente blanca.
- Se estilaba pintar en los muros exteriores un “zócalo” para disimular el salpique de las aguas lluvias.
- En la fotografía de 1895 se ve el zócalo en la capilla de San Juan de Letrán

El altar principal

a. Su emplazamiento

- Había sido adelantado unos metros para formar un camarín.
- Tenía una complicada escalera de madera para dar acceso a la virgen y poder cambiar sus vestidos
- Se corrió el altar a su antiguo emplazamiento (muro del fondo).
- Se encontraron los anclajes antiguos para asegurar el altar.

b. La antigua base

- Se encontró intacta la antigua base.
- Se encontraron algunos osarios en el piso lo que motivó una falsa noticia sobre los restos de Eustaquio Palacios.
- En la antigua base se encontró una terracota con los símbolos mercedarios

- Se colocó (la terracota) en el altar adaptado para responder a la nueva liturgia.

c. Los nichos

- Es fácil comprobar que los dos nichos laterales superiores fueron suprimidos para ampliar el nicho central de la virgen.

d. Coronamiento o remate

- Cuando el altar fue adelantado unos metros tuvieron que hacerle un coronamiento o remate.
- Al retrasarlo al emplazamiento original tuvimos que suprimirlo.
- El coronamiento era de factura casi contemporánea (tablas, clavos industriales, etc).

Los altares laterales

- De los 4 altares laterales
- Uno había sido suprimido
- Dos estaban destruidos y empastados con mezcla de cemento, arena, yeso y pintura de barniz (se retiraron)
- Uno se conservaba en regular estado, se limpió (estaba barnizado)
- Aparecieron unas pequeñas estampas dibujadas por el Presbítero Jacinto Sinisterra.
- Apareció una leyenda del mismo Presbítero quien había costado ese altar.
-

Texto de la leyenda sobre el altar:

[...] 26 de septiembre se 1.798

En atenciónconcedemos 40 días de a todos losoyeren la misa que en.....de San Juan Nepomuceno se celebra los días 16 de cada mes en su Altar construido a expensas del Presbítero Dn. Jacinto Sinisterra.

Otros 40 a los que asistenla novena de dicho día, otros 40 a los que asistan a las vísperas solemnes del Santo, otros 40 a los que oigan la misa y sermón el día propio; otros 40 a los que asistan a la novena completa y otros 40 a todo sacerdote que celebre el santo sacrificio en el indicado altar que obsequio al santo; entréguese al Pro. Dn. Andrés Pacheco Ángel..... Matías Antonio Gómez.

El coro

- Las columnas que sostienen el coro habían sido añadidas para subirlo al mismo nivel del convento posterior.
- No se bajó el coro.

El confesionario

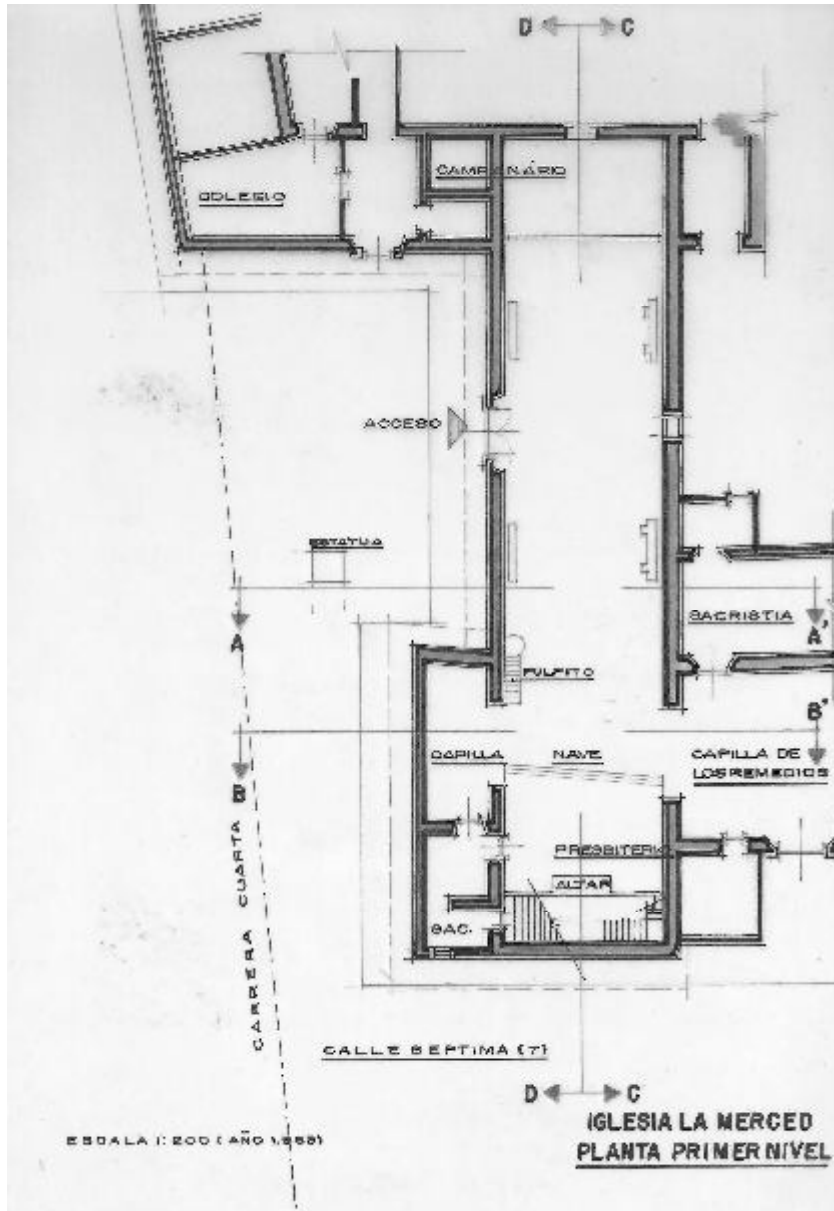
- Sobre el muro izquierdo al frente del acceso existe una pequeña ventana que servía como confesionario para las monjas de clausura.

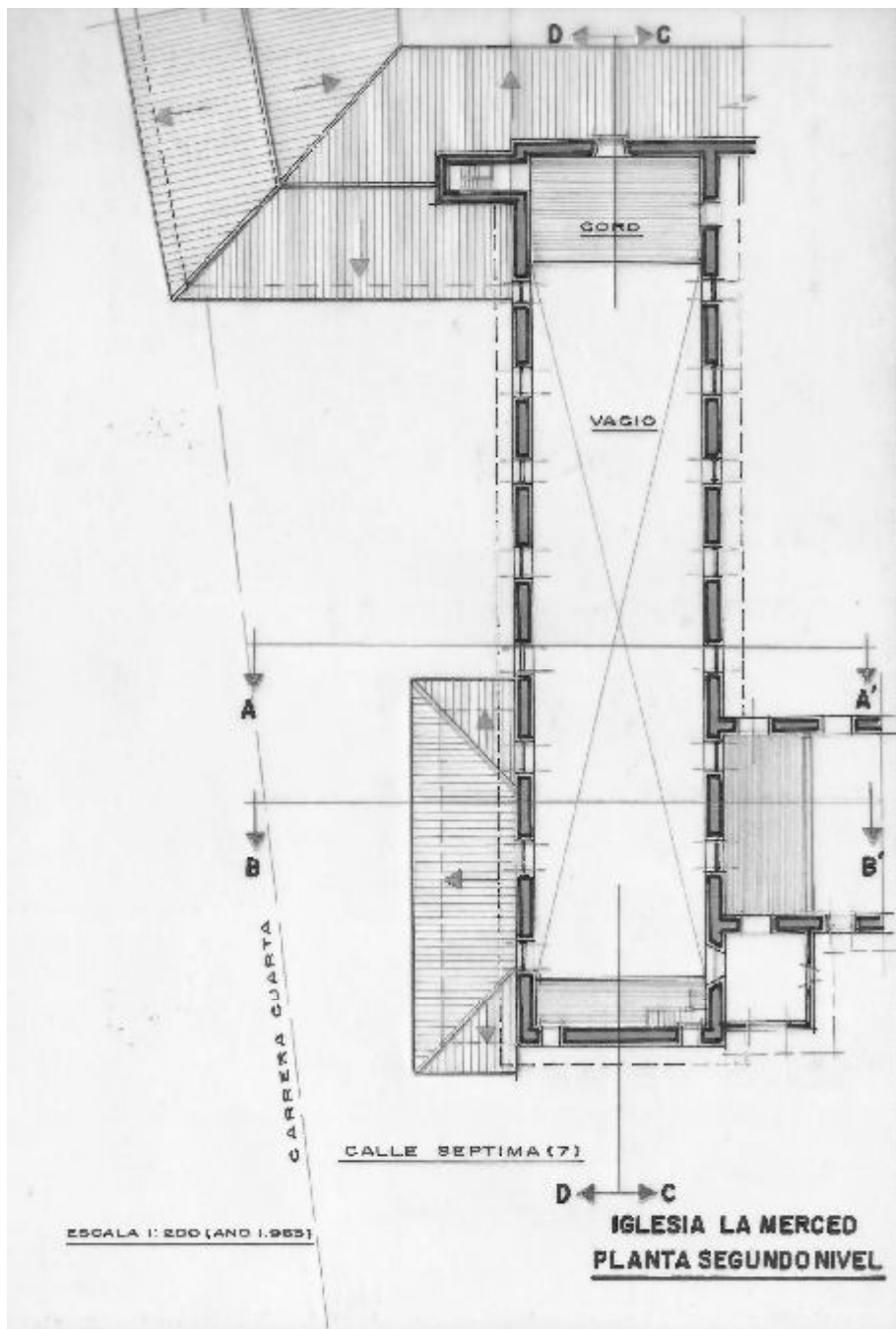
6.5. La reinaguración de la Iglesia

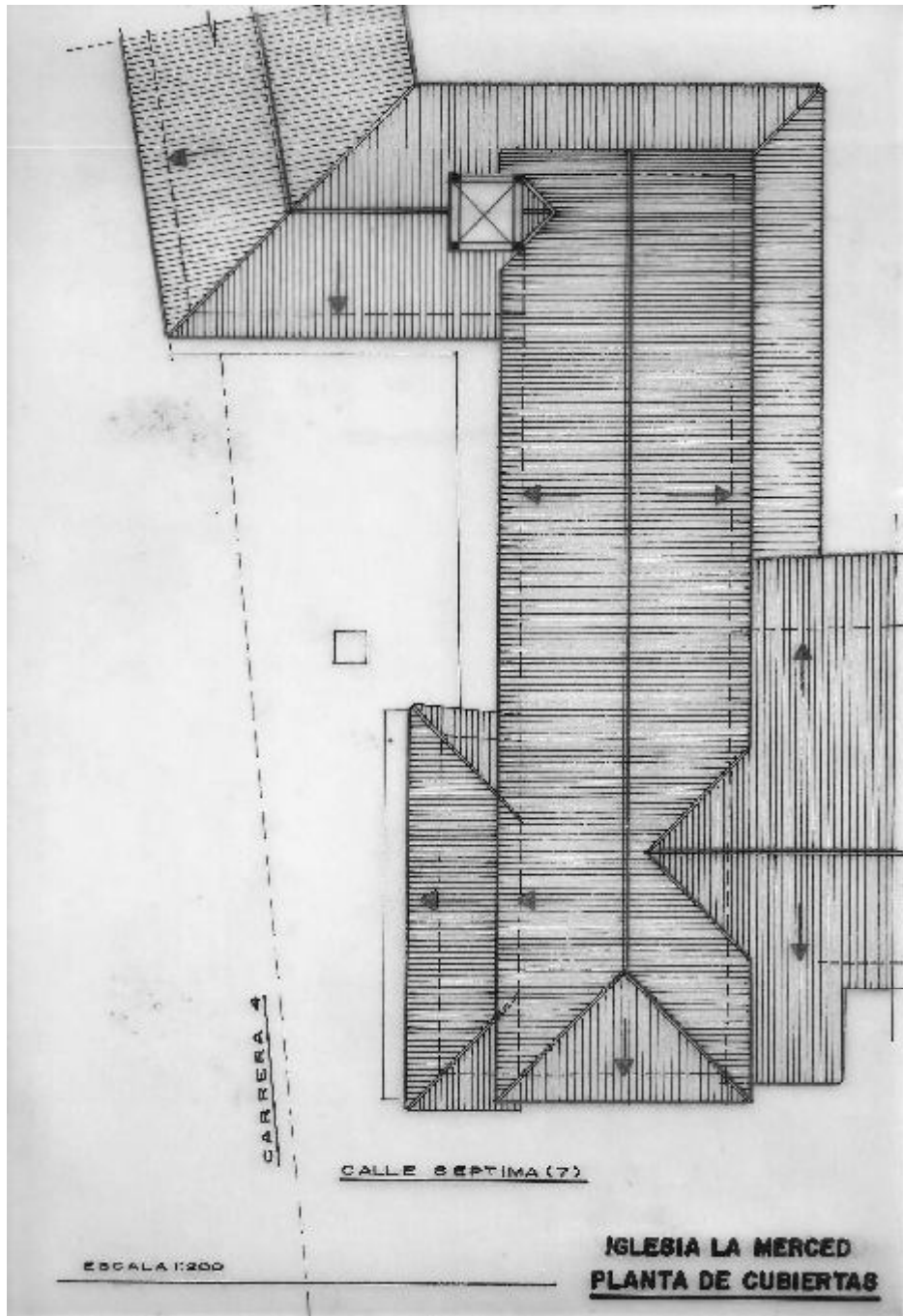
- Se efectuó el día Marzo 11/1967 a las 7 de la noche.
- La banda de la Base Aérea Marco Fidel Suárez, ofreció una retreta.
- El Arzobispo de Cali Monseñor Alberto Uribe Urdaneta, ofició una misa.
- El Dr. Mario Carvajal pronunció un sentido discurso.

6.6. Planos Arquitectónicos

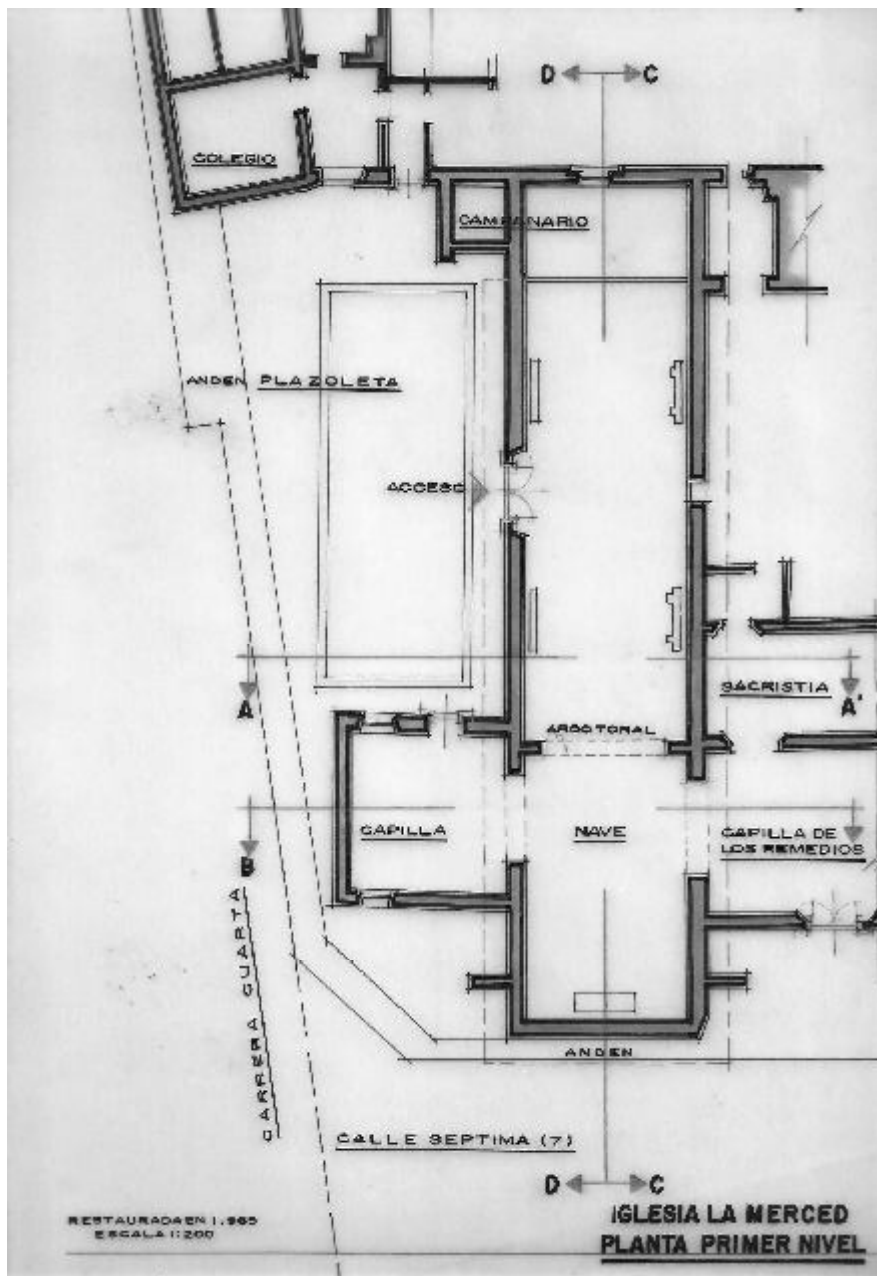
Antes de la restauración: año 1963

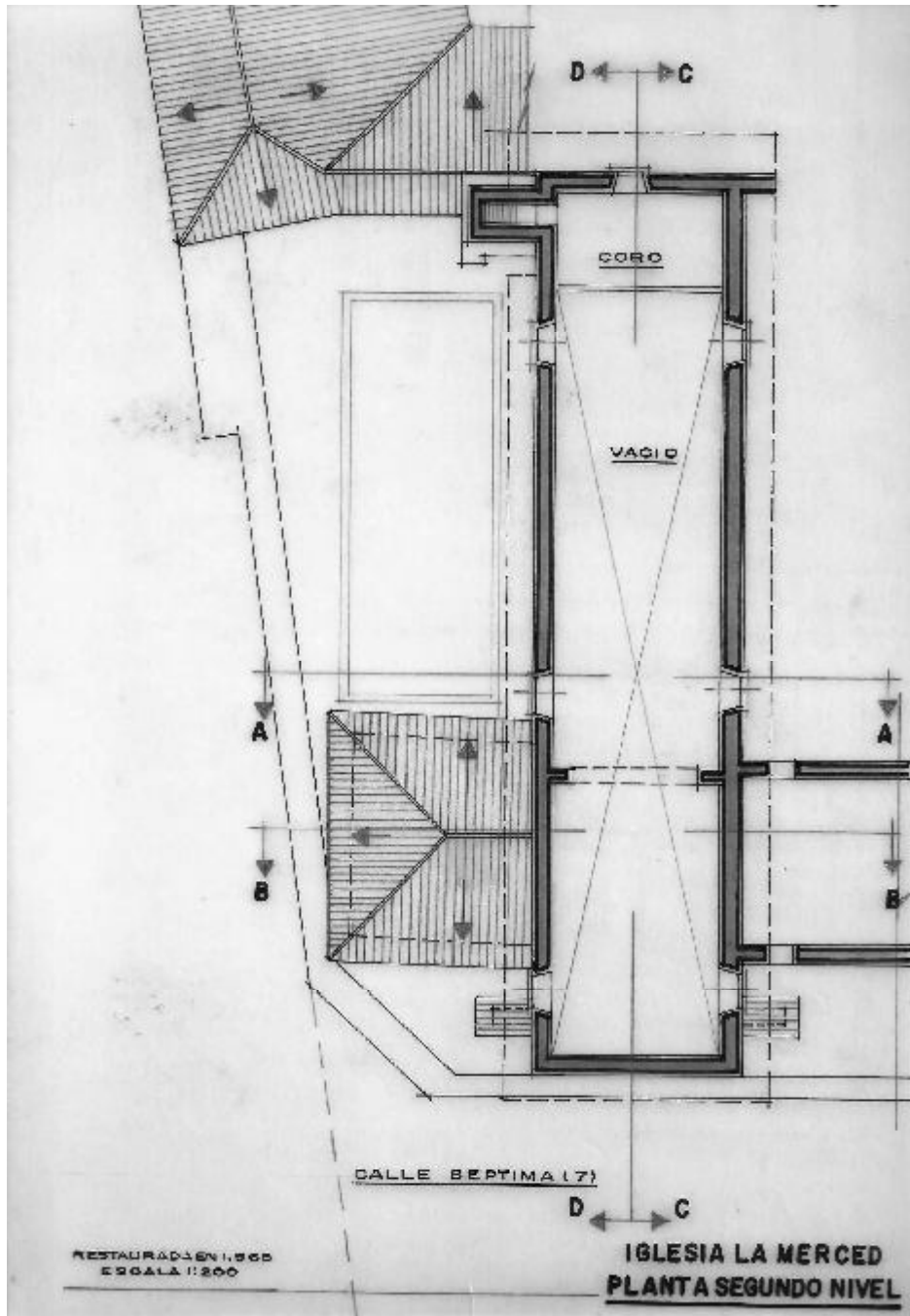


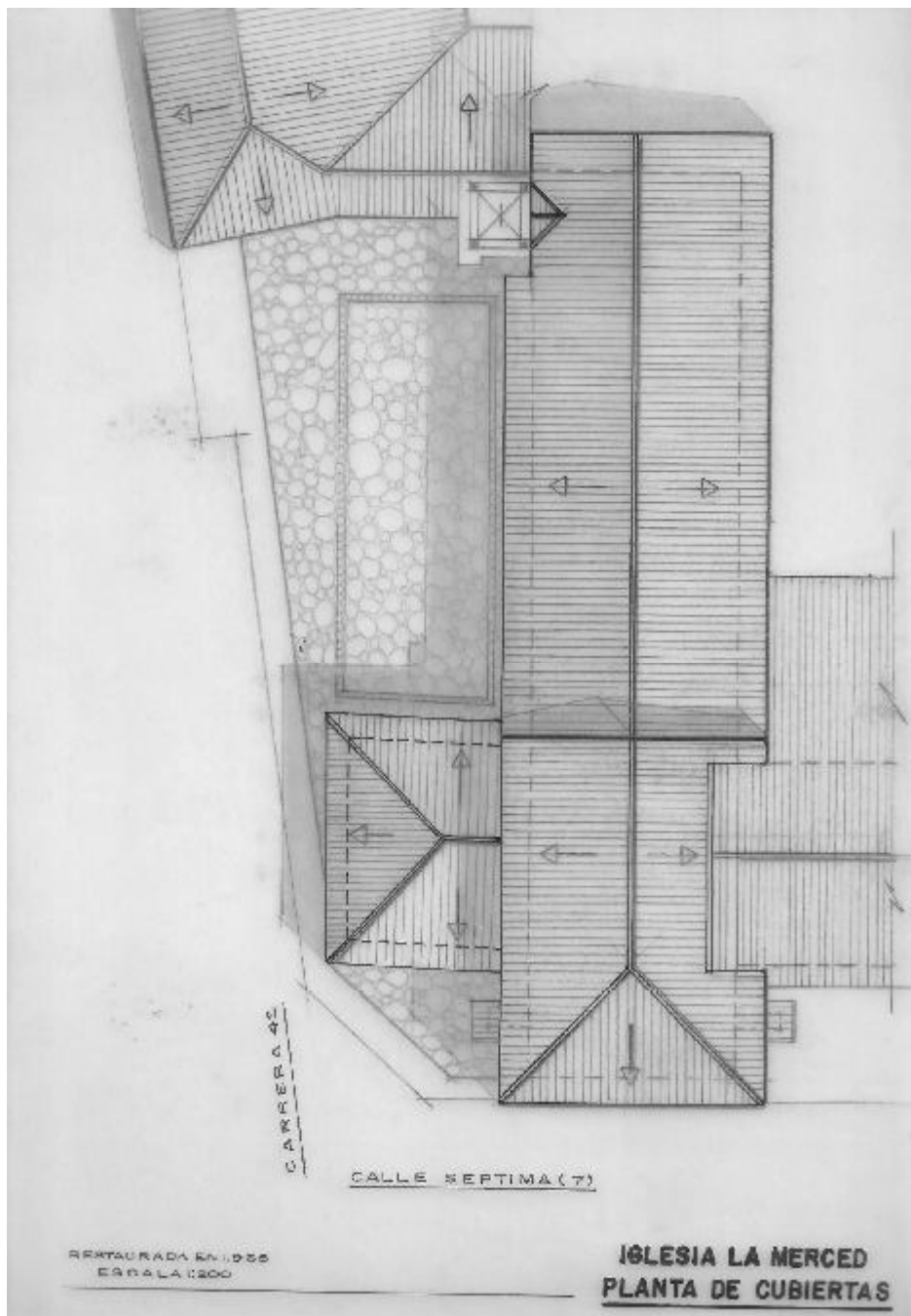


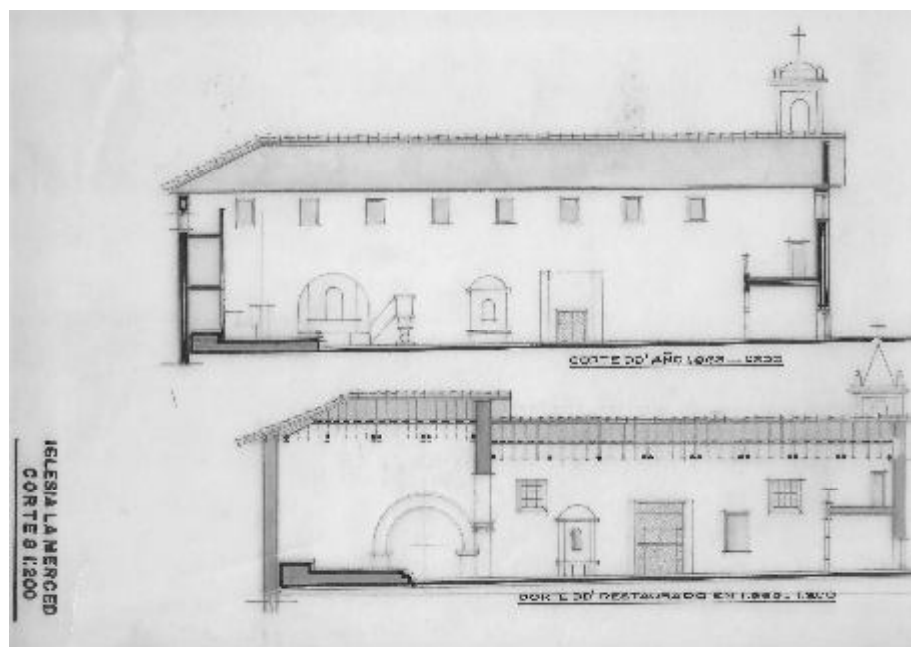
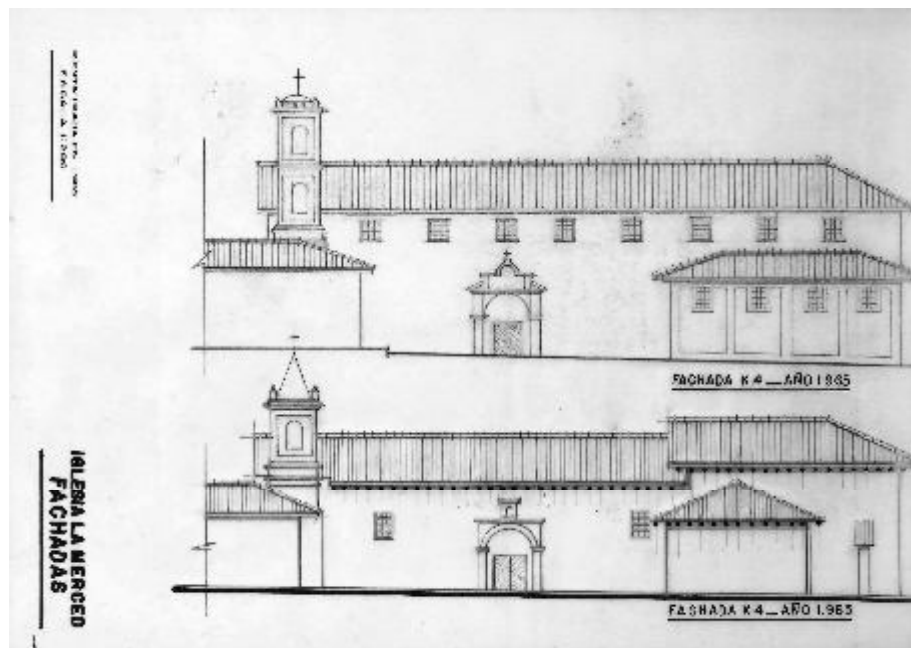


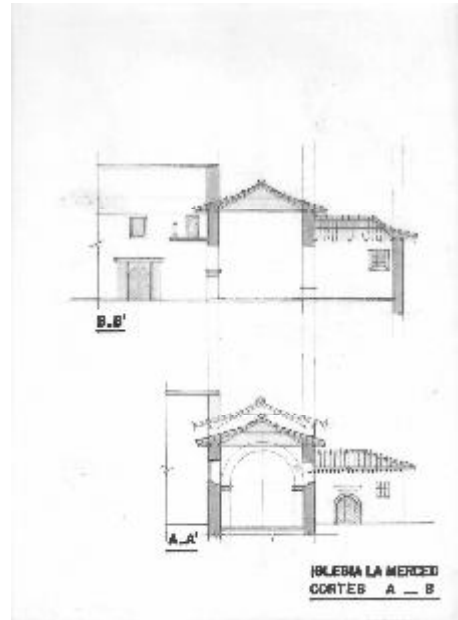
Después de la Restauración: año 1965











7. Alegato y nota fotografica del autor

En los años en que escribí el anterior documento (1964 – 1966) no disponía de los medios de impresión que ahora existen: computadoras, scanner, fotocopadoras, etc., razón por la cual no era posible reproducir en forma económica las fotografías de las restauración.

Ello fue lo que motivó que sobre las fotografías tomadas hiciera dibujos a plumilla y tinta china sobre el papel mantequilla para que pudiera reproducirlas con base a copias heliográficas que era entonces el único medio a mi disposición.

Ahora que puedo hacer fotocopias de relativa buena calidad, agrego al documento anterior todo el material fotográfico que entonces me sirvió de base para el trabajo anterior.



Estado de la iglesia antes de iniciarse la obra
Obsérvese que la base de la torre no es visible desde la plazoleta.



Esquina de la Carrera Cuarta, con Calle Séptima, antes de iniciarse los trabajos



Vista desde la Calle Séptima, junto a la entrada de la Capilla de Los Remedios. Nótese el "apéndice" en dos pisos que se le había adosado



Interior de la Capilla con anterioridad a la restauración. Obsérvese el cielo raso plano



Interior mirando hacia el coro, antes de iniciarse los trabajos de restauración. En esta foto puede apreciarse el cielo raso plano que fue abolido posteriormente.



En esta foto puede apreciarse como era el púlpito y comulgatorio antes de ser retirados. Obsérvese también la pintura “imitación bloque piedra” que se había aplicado sobre los muros de tapia pisada.



Esta fotografía fue tomada en 1895. En ella se ven: a la izquierda, la pared de la antigua Iglesia, y a continuación la histórica casa, de la familia Barona, donde se alojó Bolívar cuando estuvo en Cali, en 1822. En los primeros años de este siglo, fue la residencia del primer Obispo de Cali, Monsiñor Hilario P. Perlaza. - Obsérvese la acequia por donde corrían las aguas negras en toda su extensión.

Fotografía que muestra un costado de la Capilla de “San Juan de Letrán”



Interior de la sacristía adaptada.
Obsérvese el contrafuerte.



Vista del contrafuerte una vez demolida la
sacristía adaptada.



Localización de las “hojadas” que determinan on la altura del techo



Vista del juego de niveles en el techo. Puede apreciarse la reconstrucción de la Capilla de “San Juan de Letrán”



Tensor diagonal. Localizados detrás del altar y que ayudaron a determinar el nivel y sistema constructivo del antiguo techo.



La foto muestra las “hojadas” que determinaron la altura del techo. También puede verse la Torre ya con su base visible desde la Plazoleta; esta base tenía inclusive una ventana como puede apreciarse. Otro aspecto que podemos observar en esta foto, es el vano tapiado de una de las ventanas originales.



Fotografía tomada en el interior de la iglesia y que muestra uno de los vanos correspondiente a las ventanas que había sido tapiado.



Vano tapiado de la ventana original que estaba junto a la Torre.



Este corresponde a la ventana junto a la Capilla de “San Juan de Letrán” y que ilumina la nave de la iglesia. Puede apreciarse el doble muro con que había sido tapiado.



Entrada lateral de la Capilla de “San Juan de Letrán” Puede apreciarse la iniciación del arco y parte del dintel de madera



Pequeño vano en arco localizado en la Capilla de “San Juan de Letrán”, Posiblemente con el objetivo de recibir niños expósitos.



Restauración de la torre. Estudio para determinar la altura del cono.



Base de la Torre



Una de las bases del arco toral encontradas bajo el piso de baldosín
Esta corresponde al lado de la Capilla de "San Juan de Letrán"



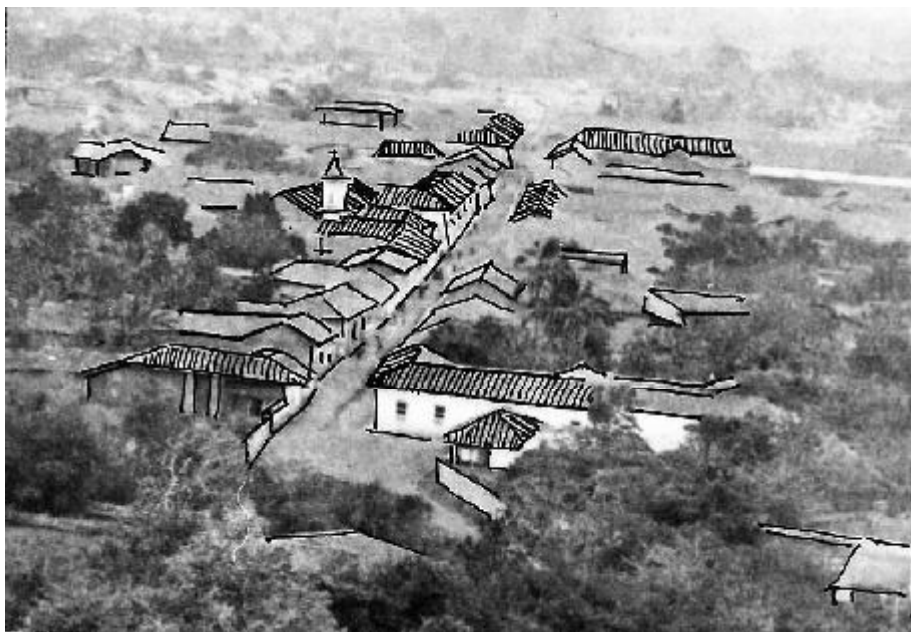
Base del arco toral correspondiente al lado de la Capilla de Los Remedios.



Iniciación del antiguo cimiento correspondiente a la Capilla de "San Juan de Letrán"



Antiguo cimiento de la Capilla de "San Juan de Letrán". Este corresponde al muro paralelo a la Carrera Cuarta.



Ampliación de panorámica desde "San Antonio", puede apreciarse el cono de la torre, el juego de techos de la nave central de la iglesia, parte de los techos de la histórica casa de la Familia Barona.

Bibliografía

ARCHIVOS

Archivos del convento de La Merced de Santiago de Cali

Archivo fotográfico, Museo Manuel María Buenaventura de Cali

ARBOLEDA G. (1928), *Historia de Cali*, Cali.

GARCÍA VÁSQUEZ D. (1951). *Revaluaciones Historicas Para la Ciudad de Santiago de Cali*, Tomo II. Cali, Colombia: Editorial América.

BUENAVENTURA M. M. (1957), *Del Cali que se fue*, Imprenta Departamental, Cali.

ARBOLEDA G. (1962), *Diccionario geografico y genealogico de las antiguas familias del Cauca*, Bogotá: Editorial Guadalupe Ltda.

SEBASTIÁN S. (1964), *Album de arte colonial de Santiago de Cali*, Cali.

La Restauración de la Casa Cural de Guacarí

Enrique Sinisterra O'Byrne
Arquitecto Universidad del Valle, Cali

Resumen

La casa Cural de Guacarí Valle, fundada hacia el año 1779 por el párroco Sr. D. Francisco Javier Holguín fue restaurada hacia los años de 1967, después de un intento fallido años antes. Esta restauración se hizo bajo el concepto del arquitecto Enrique Sinisterra O'Byrne quien expresa que la restauración “no solamente será la conservación del monumento o de sus partes, sino que éste también trasmite a nosotros y a los que nos sigan, el mismo auténtico placer estético que su contemplación produjo a nuestros antepasados.”

Palabras clave

Guacarí, restauración, conservación, demolición, limpieza, reconstrucciones, cambiar, devolver, armonizar, mimetizándose.

1. La restauración arquitectónica

La Restauración Arquitectónica es la actividad que por excelencia interpreta el concepto de Artes Integradas porque relaciona armónicamente los actores de una época.

- Historiadores (que conservan los antecedentes para el presente y futuro)
- Ingenieros (los métodos constructivos, comunicaciones)
- Arquitectos (los ambientes, hogar, religión, trabajo, esparcimiento)

- Artesanos (la decoración y el amoblamiento)
- Escultores (los monumentos, la imaginería)
- Pintores (retratistas, paisajistas, costumbristas)
- Escritores (historia, cuentos, costumbres)
- Músicos (composiciones, melodías, clásicas, populares)
- Poetas (líricos – clásicos – populares)
- Actores (teatro, representaciones, costumbres, historia)

Complementándose con muchas otras actividades del ser humano: médicos, abogados, políticos, trabajadores, empleados, empresarios (los recintos en que ellos al unísono desarrollan sus actividades u oficios profesionales).

Todos ellos, en su momento, nunca actuaron como “instrumentos aislados”, sino como una verdadera “orquesta sinfónica” lo que determinó el acontecer y las características propias de su época histórica.



Fachada principal, Casa Cural

2. La Población

Guacarí es una pequeña población del centro del Valle del Cauca de cuya antigüedad comprobada nadie duda y de cuya importancia como centro doctrinero de indígenas habla el mismo monumento del que hoy nos ocupamos.

En cuanto a su fundación dejemos que nos hable nuestro autorizado historiador Tulio Enrique Tascón que en su “Historia de la Conquista de Buga”

Nos dice textualmente:

Abro comillas “FUNDACION DE GUACARI” Ya dejamos expresado que tribus habitaban en el territorio que forma los actuales distritos de Guacarí y el Cerrito. Los indios Guacaríes fueron dados en encomienda al Capitán Juan López de Ayala, y fue este encomendero el que constituyó la primera Iglesia de dicho pueblo, que fue puesta bajo el patronato de San Juan Bautista, Santo de su nombre, y fundó el pueblo que se llamó San Juan Bautista de Guacarí hacia el año 1570.

El 8 de agosto de 1598 este conquistador les hizo donación a los Caciques Diego Guacarí, Domingo Sonso y Luis Igiari, de las tierras comprendidas entre el río de las Guabas y la quebrada de Paporrina. Al año siguiente, Francisco de Ayala, Cacique principal de Guacarí y Francisco Sonso, Gobernador del mismo pueblo, vendieron dichas tierras a Jacinto de Silva, Cura doctrinero del pueblo de San Juan Bautista de Guacarí y del pueblo San Jerónimo de los Ingenios, fue el beneficiado don Francisco de Gamboa Vildósola en los primeros años del siglo XVII, y por haber pasado éste al Curato de Cali fue nombrado en su lugar el beneficiado Alonso de Villalobos.

En los últimos años de este siglo levantóse una información sobre los indios de Guacarí, y en ella aparece que doña Feliciano descendiente de los caciques de este pueblo, estaba casada con un Blas Sillero y que de este matrimonio nació María Sillero, mujer del indio Lorenzo Montini.

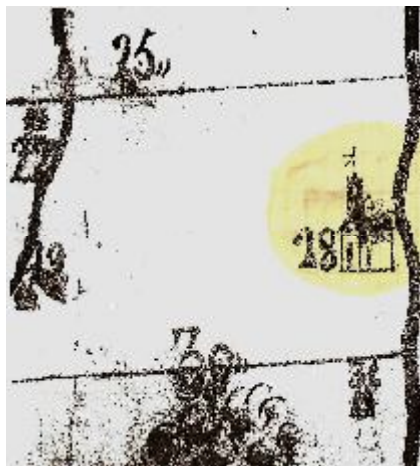
Como una curiosidad insertamos los nombre de algunos indios Guacaríes que figuran en la información: Juan Curaca, María Conga, Domingo Panza, Bernabé Pescador, Domingo Cuello, Francisco Taquilama, Fernando Chápala, Andrés Largo, Domingo Platanar,

Fernando Tabala, Domingo Repollo, Lázaro Sonso, Sebastián Pacho, Inés Loango, Santiago Baquero, Micaela Melero, Catalina Punzón, Cristóbal Guauque, Juana Changa, Marcos Motilón, Sebastián Guamoco, Isabel Guacarí, Bartolomé Tocolí, Mateo Motato, Juana Contadora, Marcos Usa, etc.,¹ El cabildo de Buga creó en 1791 el partido de Guacarí cuyos primeros alcaldes pedáneos fueron Cristóbal Domínguez(1791), Manuel López Garrido (1792), Ignacio Holguín (1793) y Domingo Sanclemente (1794).

Es sabido que don Tulio Enrique Tascón, como Historiador siempre dio gran importancia en sus publicaciones al aspecto civil y muy poca o casi ninguna al aspecto religioso. Su filosofía partidista así se lo dictaba, pues en ese entonces las tendencias políticas tomaban partido hacia un clericalismo o anticlericalismo en ambos casos excesivos. A pesar de lo anterior vemos que la primera referencia importante que nos hace don Tulio Enrique Tascón es la construcción de la Iglesia y nos completa que el pueblo fundado en 1570 se llamó San Juan Bautista de Guacarí; este nombre de Juan Bautista creo que nos puede insinuar la intención doctrinera que motivó su fundación.

Otra consideración que podríamos hacer para corroborar el fin doctrinero de “San Juan Bautista de Guacarí” es la localización misma del pueblo. En un antiguo mapa que data del año? ? ? elaborado por don Diego Salcedo Holguín, abogado, según parece para documentar un litigio de tierras, cuyo original se encuentra en la casa de la Cultura de la ciudad de Buga, muestra al pueblo simbolizado por un pequeño dibujo de su Iglesia y localizado a bastante distancia del “camino real” que conducía a Popayán. Esto nos indica que su existencia por lo menos no tenía como razón servir de “posada” o punto intermedio en el camino. Descartada esta función, toma mayor importancia la de centro doctrinero, teniendo como área de influencia fincas y caseríos que lo rodeaban.

¹ Documentos originales del Archivo del Juzgado 1° del Circuito de Buga. TASCÓN T. E. (1938), *Historia de la Conquista de Buga*, Editorial Minerva, SA – Bogotá.



Localización del pueblo.

3. La Casa Cural

¿Quién la construyó y en qué año?

Para contestar esta pregunta transcribimos un apunte encontrado en el breviario romano perteneciente al reverendo Padre Víctor Saavedra, V.F., respaldado por una rúbrica y que dice así:

Datos históricos

En el año de 1779 – el 10 de abril tomó posesión de la parroquia de San Juan de Guacarí, el Pbro. Sr. D. Francisco Javier Holguín (sucesor del Padre Olave), y murió en ella en el año 1813. Sus restos fueron conducidos a la Ermita de Buga. Dicho P. Holguín fue el fundador de la Casa Cural de Guacarí, y la construcción de ella fue ejecutada por los criados del mismo P. Holguín, entre los cuales tenía albañiles o maestros de obra. Estos datos han sido tomados del archivo parroquial de la misma feligresía.

Conste Víctor Saavedra, Pbro. M. A., Guacarí, Nov. 30 de 1904

El Primer Párroco del cual hay constancia se anota desde el año de 1743 y éste fue el español Primo Feliciano de Porras.

4. La restauración. Un criterio sobre restauraciones

Sin pretender sentar cátedra, no quiero seguir adelante sin plantear un criterio, por demás muy personal, sobre restauraciones y con el cual pueden no estar de acuerdo muchos entendidos en la materia.

Una restauración puede comprender las siguientes especialidades, (sin hablar de las etapas).

- A. Simple conservación del monumento.
- B. Demolición y limpieza de agregados o elementos extraños.
- C. Reconstrucciones.

¿Cuándo se justifica y como se deben hacer todas o partes de estas especialidades?

Es muy difícil responderlo. Cada monumento como cada enfermo es un caso individual, digno de un estudio muy personalizado. De todas maneras no olvidemos que el principio básico de una restauración es que ésta termina cuando se entra en el campo de las conjeturas. En otras palabras cuando pasamos de la certeza a lo probable, si seguimos adelante dejamos de ser restauradores para convertirnos en arquitectos de nuestra propia obra. Ese es el límite que como restauradores nunca debemos pasar.

En forma por demás muy personal considero una restauración como aquella cirugía que se realiza no para cambiar la cara, que por considerar antiestética queremos suprimir, sino para devolver las facciones propias a aquel pobre individuo que por cualquier motivo ha sufrido un accidente a consecuencia del cual ha quedado desfigurado.

Basándome en lo anterior, cualquier restauración o reconstrucción que se haga y según mi criterio, debe armonizar en olor, color y sabor, con la obra tratada mimetizándose totalmente con el conjunto. Más aún, lo creo así después de hacerme la siguiente pregunta:

¿Qué buscamos con una restauración?

Entiendo que no solamente será la conservación del monumento o de sus partes, sino que éste también transmita a nosotros y a los que nos sigan, el mismo auténtico placer estético que su contemplación produjo a nuestros antepasados. Al igual que una orquesta reproduce exactamente una antigua sinfonía al interpretarla, con absoluta fidelidad para nuestro goce aunque los escenarios, músicos, instrumentos y tiempo no sean los mismos que rodearon a su autor. Claro está que la música, como sí la arquitectura, no exige un punto definido y exclusivo en el espacio.

En consecuencia no aconsejaría que al restaurar y argumentando un excesivo respeto, diferenciemos en forma radical lo auténticamente antiguo de lo restaurado, hasta el punto que nuestro esfuerzo produzca un pequeño monstruo que no representa ni el pasado ni el presente. De no ser así es preferible dejar las cosas como están y seguir contemplando los restos o la venerable ruina. Que yo sepa, nadie ha propuesto (hasta ahora) restaurar la Venus de Milo o la Victoria de

Samotracia, El Partenón o el Coliseo romano, pero recordemos estas obras están incompletas, no desfiguradas.

5. Los Promotores

Muchos han sido los promotores de esta restauración.

Aún a riesgo de las omisiones involuntarias que en estos casos siempre ocurren, me he aventurado a mencionar aquí el mayor número de personas que en una u otra forma han estado vinculadas a esta iniciativa.

Cuando la ciudad de Buga aún pertenecía a la diócesis de Palmira, siendo su obispo Monseñor Jesús Antonio Castro Becerra, el entonces Gobernador del departamento del Valle, Dr. Humberto González Narváez llamó al Dr. Diego Salcedo Salcedo, Gerente de las EE. MM. De Buga y le encomendó adelantará los trabajos de restauración de la Casa Cural de Guacarí. Por impedimento del Arquitecto Salcedo el contrato se adelantó con el arquitecto Fernando Rivera Concha. Esto fue en el año 1965 cuando acababa de nombrarse como párroco al Reverendo Padre Jesús S. Villegas Palacio quién entro a ocupar la casa con su familia. Este hecho entorpeció en principio que se adelantara la restauración la cual se convino aplazar a pesar de que la Gobernación ya había enviado una partida de \$40.000.00 para este fin. A dicha partida se le cambió la destinación y se pavimentó la plaza; también en esta época se alcanzó a hacer el levantamiento topográfico de la casa.

En el año de 1967 se estableció la Diócesis de Buga, siendo su primero Obispo Monseñor Julián Mendoza Guerrero.

Estando como gobernador del Departamento el Dr. Rodrigo Lloreda Caicedo, este volvió a encargar al arquitecto Diego Salcedo Salcedo la realización de la obra. Para tal fin se instaló una junta teniendo como presidente honorario a Monseñor Julián Mendoza y presidente ejecutivo al Arquitecto Salcedo. Para solucionar la dificultad habitacional que representaba el Párroco Reverendo Padre Jesús Villegas, fue reemplazado primero por el Reverendo Padre Jorge León Navia Barona y posteriormente el Reverendo Padre Fabio

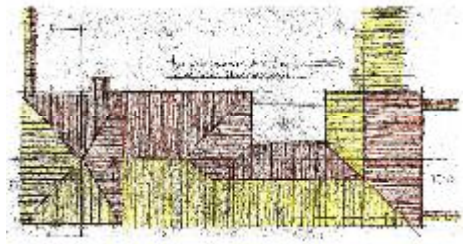
Gabriel Villalobos, quienes no requerían ocupar las dependencias de la casa, dejándola libre y haciendo posible acometer los trabajos.

Paralelamente al interés del señor Gobernador por la restauración se presentó el del señor Ministro de Obra Públicas, Dr. Bernardo Garcés Córdoba, quien puesto en contacto con el Arquitecto Diego Salcedo y a través del Arquitecto Jefe de la división de inmuebles nacionales, Dr. Rodrigo Bonilla, adelantaron planes preliminares y presupuesto. Posteriormente para la elaboración de los planos definitivos de restauración y revitalización se pidieron propuesta a la Universidad Javeriana, Universidad de los Andes y los arquitectos asociados Doctores José Luis Giraldo y Daniel Viáfara. Estudiadas las propuestas, se encomendó los trabajos a los doctores Giraldo y Viáfara. La restauración de las decoraciones murales se encargaron al Centro de Investigación estéticas de la Universidad de los Andes, representada en la labor efectuada por la Dra. Carmen Sofía Reyes.

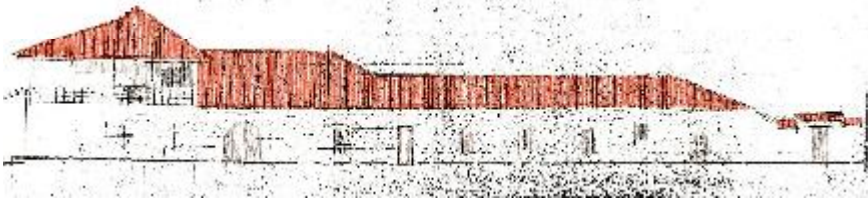
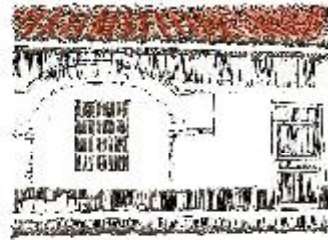
Para el estudio de jardinería presentó propuesta la arquitecta paisajista Lida Caldas de Borrero. La construcción se puso en manos del suscrito Enrique Sinisterra O'Byrne en asociación con los arquitectos Diego Salcedo Salcedo y su hermano Jaime Salcedo Salcedo. Para complementar lo anterior, me permito recordar el decreto N° 0623 mediante el cual ordena la restauración de la Casa Cural.



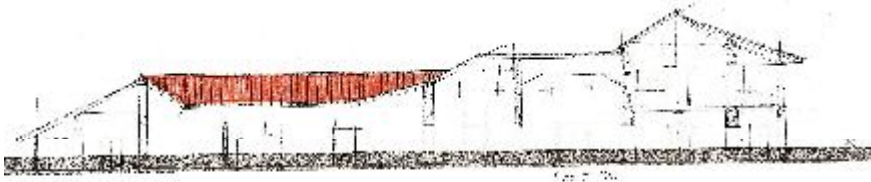
Plano 1
Localización de la Casa Cural

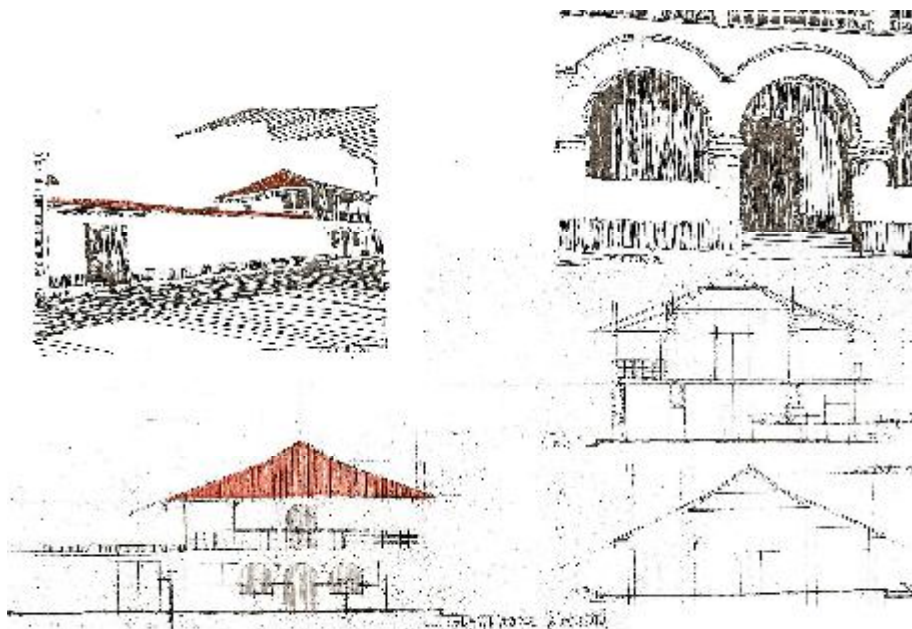


Planta y Planta de Cubiertas.



Fachadas y Cortes





Cortes y detalles de fachada de la Casa Cural

Restauración de las decoraciones



Detalles del pilar



Estado del Capitel antes y después de la intervención.



Estado del listón antes y durante el proceso de restauración.





Estado del listón después de la restauración



Composición Fotográfica de la casa Cural de Guacari en su entorno

La estampilla conmemorativa

Al cumplir Guacarí Cuatrocientos años de su fundación, el Ministerio de Comunicaciones y la Administración Postal Nacional rindieron homenaje a esa fecha con la expedición de una estampilla postal conmemorativa al municipio en general y su Casa Cural en particular. Adjunto copia del sobre y la estampilla del primer día de servicio donde podemos apreciar el arte del sobre y su estampilla así

como las características técnicas de la emisión y la síntesis histórica que la acompaña.

- El sobre
- Características técnicas
- Síntesis histórica



Sobre y estampilla de conmemoración por los 400 años de la fundación de Guacarí.

6. La moneda de quinientos pesos. Reseña



Cara e sello de la moneda de 500 pesos

A partir del 26 de diciembre de 1993, se pusieron en circulación las monedas de \$500, acuñadas por la Casa de la Moneda con sede en Ibagué, de acuerdo con lo dispuesto en la Resolución Externa 20 de agosto 6 de 1993 de la Junta

Directiva del Banco de la República.

El motivo del anverso de la moneda está orientado a reconocer los esfuerzos del municipio de Guacarí, Valle del Cauca, para conservar el árbol de Samán, a través del cual el maestro Manzur resalta la importancia de los aspectos relacionados con la ecología y la preservación del medio ambiente.



Casa Cural después la restauración. Fachada y arquería interior

Bibliografía

Archivos del despacho parroquial de Guacarí; Archivo Juzgado 1° del Circuito de Buga; Archivo Sinisterra Asociados Arquitectos; Casa de la Cultura de Buga; Departamento del Valle del Cauca; Ministerio de Obras Públicas; Centro de Investigación de Estética Universidad de los Andes

Periódico EL PAIS de Cali 1970

Breviario Romano R. Víctor Saavedra V.F.

TASCON T. E. (1938), *Historia de la Conquista de Buga*, Editorial Minerva, SA, Bogotá.

Restauración de la Casa Pombo en Cartagena

Álvaro Barrera Herrera

Arquitecto Universidad de América, Bogotá

Resumen

Unos Franceses enamorados tanto de la Arquitectura de Cartagena como de La Casa Pombo, generan la posibilidad de comenzar la reforma de dicha casa, reforma que gracias a una exhaustiva investigación tanto arqueológica como arquitectónica nos permite encontrar una casa con una tipología poco común para el lugar en que se encuentra.

Palabras clave

Tipología, piedra labrada, pintura mural, historia, vestigios, intervenciones, apartamentos, restauración monumental, restauración tipológica, obras de acondicionamiento.

1. La Casa Pombo

La Casa Pombo, localizada en la Calle Román con Calle del Arzobispado, en el antiguo Barrio de la Catedral, frente a la Plaza de la Proclamación en Cartagena, cuenta con unas características poco comunes dentro del contexto en el que se encuentra localizada, características que se hicieron evidentes a la hora de hacer la restauración de la misma.



Fachada Casa Pombo

Para poder dar inicio a su restauración, fue necesario determinar las épocas de intervención, etapas constructivas, muros, niveles, pinturas murales y trabajos en piedra originales, para lo cual fue necesario una exploración arqueológica-arquitectónica de ésta, descubriendo así su verdadera historia donde se evidencia que la tipología de la Casa se sale del contexto histórico del Centro Histórico de Cartagena, ya que se encuentran trabajos en piedra labrada (Sillería) trabajo poco común en este lugar y que por lo general se hace para ser dejado a la vista. Característica más común de las casas y construcciones de la Habana.

Además de esto se encontró gran cantidad de pintura mural de los siglos XVI, XVII, XVIII, XIX, las cuales se mantuvieron cubiertas con capas de cal a través de los años.

Sobre la arcada del vestíbulo se encontraron dovelas talladas en piedra para permanecer a la vista, lo mismo que columnas en el mismo material; también se encontró el piso original del zaguán y el vestíbulo en laja volcánica al parecer de las islas canarias. Debajo del segundo tramo de la caja de la escalera en piedra tallada se encontró la

carbonera con las mismas características aun con 20 centímetros de restos de carbón.



Exploraciones elaboradas en la casa



Reforma de algunas partes de la casa antes mencionadas, ya con sus materiales a la vista

Dentro de este proceso de hallazgos, aparece una escalera de corte medieval con columna central en madera y pasos en piedra, esta había sido tapiada en el siglo XIX.



Escalera con columna central en madera y pasos en piedra

Debido a los dos muros en piedra, paralelos a la calle del Arzobispado, que atraviesan la casa de lado a lado, y la portada en piedra de la Calle Román cuya importancia estructural y dimensional supera a las dos que hay en la Calle del Arzobispado (Planos levantamiento), se crea una incógnita sobre cuál fue la primera fachada de la casa y si esta corresponde al inicio de la misma cuando aparece en los planos que hizo elaborar Drake hacia 1584 donde se evidencia que la casa fue primero en madera y palma, y que fue después del incendio en 1552 que se levanta un muro

de piedra que la divide haciendo de esta dos pequeñas casas; una de las que pudo haber sido la primera casa del arzobispado y que más tarde paso a ser de Manuel Anguiano. Es muy probable que la otra fuera de Don Blas León y su esposa Rosa Sotomayor. Éste sería el primero de muchos cambios que iría a sufrir la casa a través de los años hasta el siglo actual.

Todos los cambios que sufrió la casa, desde su proyecto inicial de un piso, pasando por sus diferentes evoluciones en dos y tres plantas, con su mirador de esquina, posteriormente adicionándole dos más que conserva hoy en día, han sido cambios muy importantes en la historia de ésta, en lo que muy seguramente muchos de sus dueños entre otros el Ingeniero Militar Manuel de Aguiano Ruiz tuvieron que ver. Es por eso que después de analizar toda la investigación, decidimos dejar todas estas intervenciones a la vista para que sea la propia casa la que cuente su historia; de igual manera se rescató la pintura mural de la casa, consolidando los vestigios de cada una de las etapas de ésta, ya que todas poseen el mismo valor artístico y lo predominante es su valor como testigo de las etapas y las intervenciones de las diferentes épocas.



Pintura Mural de la casa que fue rescatada

Con la anuencia de los propietarios, dentro de un concepto estricto de restauración, se fue descubriendo la historia de la casa, la cual una vez que estuvo clara, dio pie para producir el proyecto final (ver planos propuesta) que obedece a los requerimientos del propietario, unos franceses, enamorados de Cartagena y de su arquitectura, que veinte años antes habían llegado, y leyendo "El Amor en los Tiempos del Cólera" por Gabriel García Márquez descubren que la denominada Casa Pombo es la que aparece en la novela; esto gracias a la descripción del entorno de la misma. Es en ese momento cuando se hacen la promesa que algún día esa casa será suya, promesa que cumplen veinte años más tarde a su regreso a Colombia, cuando buscan hacer de ésta unos apartamentos independientes, para ellos, su familia y algunos amigos.

Gracias a la exhaustiva investigación Arqueológica y Arquitectónica, en donde se hizo una breve recopilación de la historia de La Casa, se llegó a la conclusión que para no perder la espacialidad ni la volumetría original de ésta, tratando así que la lectura de sus etapas constructivas iniciales se plasmarán en el nuevo proyecto, lo más conveniente y consecuente con dicha investigación era plantear un máximo de cinco unidades habitacionales. Dejando plasmada en ésta su historia y adicionándole además lo nuevo con un lenguaje del siglo XXI, en donde se utilizó principalmente el acero, el vidrio y el agua, sin monumentalismo y sin competir con la historia.

El acero y el vidrio buscan integrar de la forma más sobria posible las dos arquitecturas; el agua a manera de espejo deja ver los niveles

originales de las casas, perdidos por el relleno de las calles para dar cabida a las instalaciones sanitarias y pluviales de la ciudad. En las fachadas aparecen todas las intervenciones, la Colonial, con sus etapas del XVII y XVIII, y la Republicana con su balcón afrancesado.



Intervenciones con acero, vidrio y agua

Para la intervención de dicha casa se hizo referencia a los artículos del Plan de Ordenamiento Territorial –POT de la ciudad de Cartagena, casa compuesta por dos predios: uno por la calle del Arzobispado de intervención monumental donde se aplicaron los criterios de restauración y para el otro predio que es de intervención tipológica se aplicaron los criterios de adecuación, siendo que aun no está terminado el Plan Especial de Manejo y Protección del casco histórico.

POT Artículo 491. Restauración Monumental.

Implica *Restauración y Puesta en Valor* del edificio; conservación espacial, fachada y todos los elementos de interés arquitectónico y artístico, de cualquiera de sus periodos.

POT Artículo 493. Restauración Tipológica

Está orientada a preservar la edificación original, respetando estructuras, espacios y elementos formales característicos de cada uno de los periodos, y como tenía zonas donde no quedaba nada de lo original, se combinó con adecuación.

POT Artículo 500. Obras de Acondicionamiento.

Son las necesarias para la adecuación del edificio a los usos que se destine, mejorando sus condiciones de habitabilidad.



Proyecto Arquitectónico - Planta Primer Piso

Los criterios particulares y/o la interpretación de la norma de cada arquitecto siempre serán cuestionados a pesar que las normas de Quito, Carta de Venecia, Etc. (algo pasadas de la realidad) den unos principios básicos: la no imitación y la clara diferencia de la intervención del periodo en que se hace.



Resultado Final de la Casa



Créditos

Diseño y Restauración

Barrera y Barrera Arquitectura y Restauración S.A.

Arquitectos

Álvaro Barrera Herrera

Álvaro Andrés Barrera Tamayo

Palacio Echeverry

Ministerio de Cultura

Gustavo Murillo Saldaña
Arquitecto Universidad de América, Bogotá

Resumen

La reconstrucción del El Palacio Echeverry, localizado en la Candelaria, centro histórico de Bogotá, pretende Rescatar y poner en valor uno de los inmuebles más interesantes y representativos de nuestra arquitectura por todo lo que este significa. Este proyecto Encargado al Arquitecto Gasto Lelarge son cuatro casas que constituyen un solo edificio que cuenta con dos patios en torno a los cuales se desarrollan las casas.

Palabras clave

Palacio, patios, yeso, restauración, recuperación, conservación, intervención, rescatar, identidad.

1. Arquitectura

Localizado en La Candelaria, Centro Histórico de Bogotá en la esquina de las hoy carrera 8ª con calle 8ª, antes calle de santa clara y calle de la sal, respectivamente. Vecino inmediato de la iglesia y claustro de Santa Clara, casas de vivienda y solares, los jardines y patios del Palacio de Nariño, así como el observatorio astronómico y la Casa del Museo del siglo XIX.

Época: Principios del siglo XX

Uso original: Vivienda

Uso actual: Casa D junto con las casas A, B y C sede Ministerio de Cultura

Propiedad: Ministerio de Cultura



Bogotá, Palacio Echeverry, Ministerio de Cultura (Foto: Gustavo Murillo Saldaña)



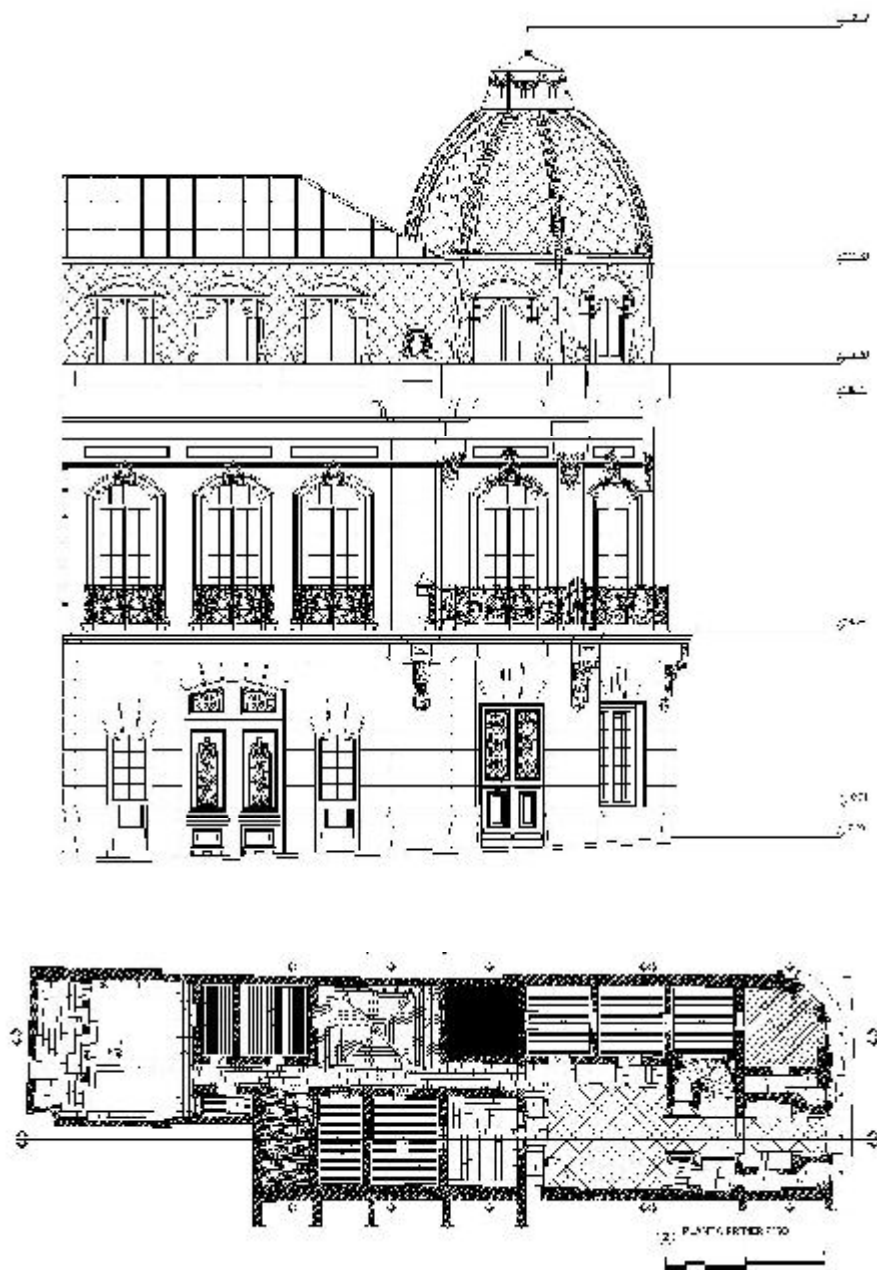
Detalles de la fachada, Palacio Echeverry (Foto: Gustavo Murillo Saldaña)

2. Breve reseña histórica

Arquitectura neoclásica francesa de principios del siglo XX. Edificio perteneciente a Gabriel Echeverri, encargado al arquitecto francés Gastón Lelarge. Los vitrales fueron traídos por el arquitecto Lelarge de la Casa G.P. Dragant de Burdeos. Los trabajos de ornamentación fueron ejecutados por el ornatista Luigi Ramelli en 1904. La construcción del palacio fue terminada en 1906.

3. Descripción

El palacio en su origen se dividió en cuatro casas que constituyen un solo edificio, lo que nos muestra el primer ejemplo en Bogotá de casas en conjunto. La fachada muy elaborada con rasgos muy característicos de la arquitectura francesa, con una cantería en primer piso, portadas y balcones en segundo de gran riqueza ornamental.



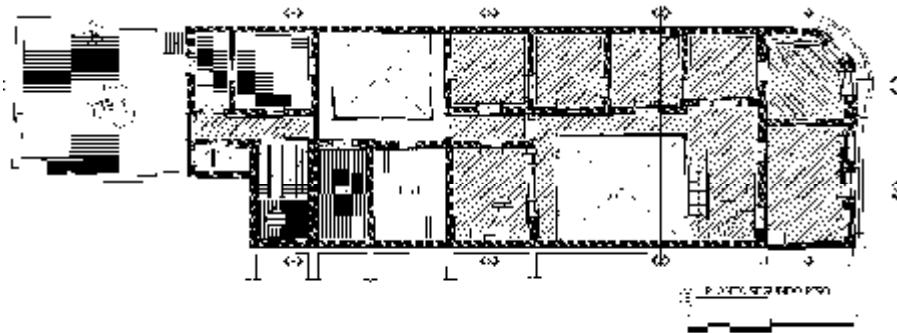
Palacio Echeverry. Fachada y planta del primer piso

En el segundo piso la cantería fue remplazada, por mampostería en ladrillo tolete, pañetado con acabado final en pintura imitando la cantería del primer piso; se destacan su cúpula en las esquinas del edificio. Nuestro inmueble esta en el extremo norte de este conjunto.

En la Casa D la tercera planta es buhardilla muy típica de las casas francesas del siglo XVIII, su tipología en S con accesos principales sobre la carrera 8ª. La organización de la casa se desarrolla en torno a dos patios, alrededor del principal se ubican por espacios de mayor jerarquía y un segundo patio donde dispone la zonas de servicios. La casa que nos ocupa se presenta un solar.

Al interior, la casa se encontró parcialmente desmantelada y prácticamente en ruina por abandono y falta de mantenimiento.

En el segundo piso se llega a un vestíbulo amplio que presentaba un entrepiso en vigas de madera sin acabado de piso, este espacio comunica a su vez a una sala de recibo por la cual llegamos a través de una mampara de madera constituida por un arco central de medio punto, conformando una especie de pórtico flanqueado por dos pilastras de madera pareadas muy decoradas que forman el acceso muy rico en su decorado al recibo.



Palacio Echeverry. Fachada y planta del segundo piso

Estos espacios que conformaban la parte social donde aparece el salón principal, una sala de música y algunas de las habitaciones aledañas, estos espacios presentan una gran riqueza en sus cielorrasos consistente en plafones de rica yesería, consistente en una decoración

basada en flores y cintas resaltadas en algunas de sus molduras con hojilla de oro, este presentaba un desprendimiento y *faltante total* de aproximadamente un 40%. En los muros de estos espacios aparecen complementado la decoración de los cielorrasos, marcos, decoraciones de yeso, molduras de zócalo así como hornacinas (sala de música). Aparecieron además vestigios de papeles de colgadura en los muros de gran riqueza estética. Las carpinterías elaboradas todas de finas maderas estaban pintadas en color crema y las de los salones principales con tallas sobresaltadas con laminilla de oro. El comedor principal de la casa otro espacio que presenta una gran riqueza decorativa en cielorrasos, muros y zócalo además aparece una mampara con vitral en madera muy rica en su decoración.



Palacio Echeverry. Corte Longitudinal

4. Metodología de calificación y diagnóstico

Después de haber realizado el levantamiento arquitectónico por el método de diagonales con cinta corrida, debidamente amarrado a puntos específicos en cada nivel del levantamiento topográfico; además del registro fotográfico, todo lo anterior registrado en fichas; se procedió a implementar la metodología de calificación y diagnóstico de la casa D, partiendo de un “análisis científico tramite

identificación de lesiones” según el caso físicas, químicas, arquitectónicas, estructurales, estéticas, estilísticas entre otras para lo cual se conformo un equipo multi e interdisciplinario para realizar los siguientes trabajos: Inventario por espacios del estado de conservación, mapeo – levantamiento de lesiones, de estos dos puntos se derivan la cartera y los planos de calificación; también se adelantaron los estudios de suelos, vulnerabilidad sísmica, prospección mural, estudio histórico, sanidad de maderas, monitoreo de condiciones ambientales – humedad de los muros, análisis químicos de materiales e instalaciones.

5. Proyecto de restauración

Nuestro proyecto partió de la premisa de intervenir un edificio, que con el transcurrir de los años se ha vuelto a pesar de su deterioro y descontextualización, como el hito e identidad de este importante espacio de la ciudad a pesar de su grave deterioro; afortunadamente el Ministerio de Cultura consciente de la importancia que representa este edificio, se dio a la labor de recuperarlo empezando por la realización y ejecución de todos los estudios correspondientes, para así poder llevar a cabo una intervención clara y ordenada para la restauración y recuperación del edificio.

Rescatar y poner en valor uno de los inmuebles más interesantes y representativos, de nuestra la arquitectura por todo lo que este significa y al devolverle a este monumento todo su valor como pieza arquitectónica única y original, hará un aporte invaluable para nuestra historia de la arquitectura; que *representa el máximo ejemplo de los idearios franceses de libertad y republica, con una de las primeras arquitecturas de autor, muy elaborada y clásica a su vez, pero original, inserto dentro de un entorno y paisaje muy especial y podríamos decir que pertenece tanto a los usuarios permanentes como a todos los colombianos.*

Este inmueble es un gran edificio muy representativo de una época arquitectónica, con su proceso de conservación y restauración, se devolverá parte del patrimonio que el país ha ido perdiendo por falta de conciencia a través de diversas épocas por conceptos tergiversados

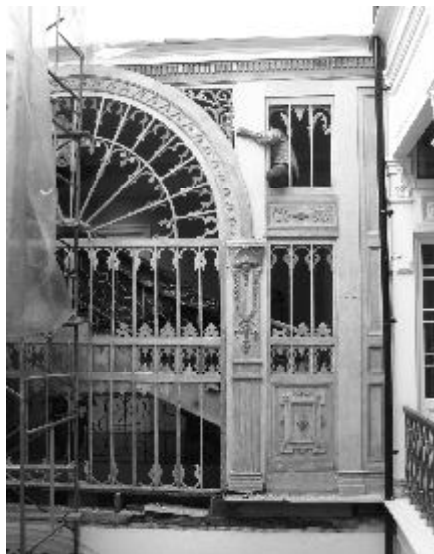
y erróneos; por falta de conocimiento de la arquitectura y su contexto urbano. Ante todo se busco realizar una intervención cuidadosa, respetuosa y ceñida a las normas que la rigen, especialmente las enunciadas en las cartas de Venecia y Atenas, teniendo como premisa principal, la reversibilidad de nuestra intervención y a su vez *rescatar el monumento para que sea un ente vivo que comunique y dialogue con el usuario inspirándole respeto y emoción buscando de esta manera que las generaciones futuras puedan heredar un pasado y una historia que les devuelva esa identidad y seguridad necesarias para poder forjar así un futuro mejor*

Además de lo anterior se plantearon los siguientes propósitos de orden técnico:

Mejorar y recuperar las condiciones físicas de la fábrica, aplicando en caso de ser necesario el aporte de la tecnología actual, no debemos olvidar que estamos restaurando para proyectar estos inmuebles casi únicos al siglo XXI (cubierta, pisos, estructura espacial).

Recuperación parte del ambiente arquitectónico espacial y carácter del edificio.

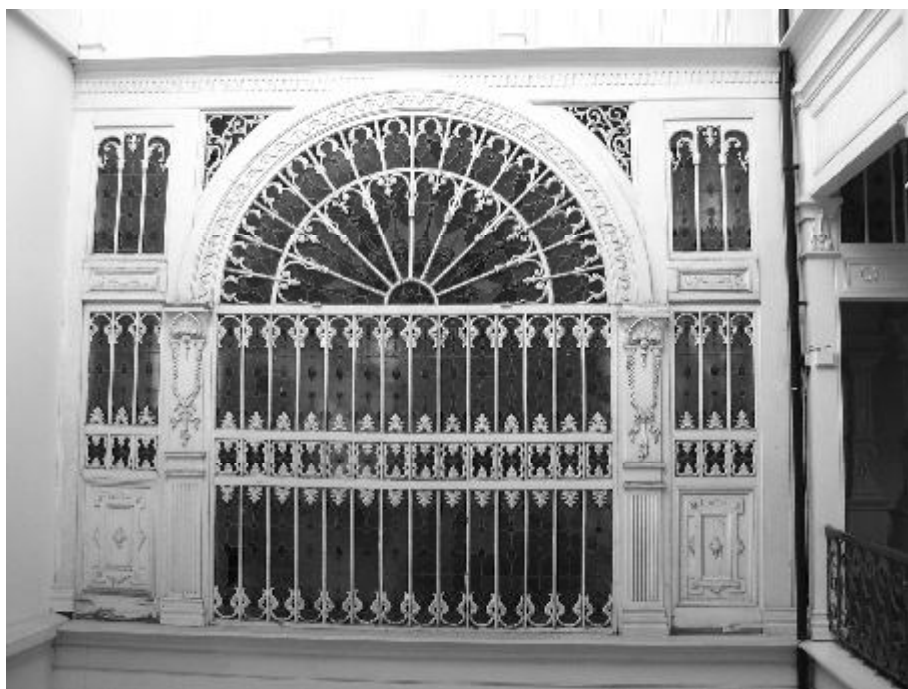
En sus tres pisos se intervinieron: pisos, mamposterías, pañetes, cielorosos planos, yeserías, cantería, pintura, carpintería de madera, entrepisos, cielorosos moldurados y yeserías. Además la escalera principal, la escalera de servicio puertas especiales, los vitrales, papeles de colgadura, los patios principal y de servicio, la carpintería metálica, las fachadas, instalaciones eléctricas, instalaciones hidráulicas, sanitarias y de drenajes.



Durante la restauración



Detalle durante la restauración



Después la restauración (Foto: Gustavo Murillo Saldaña)

Créditos

Grupo de infraestructura Cultural

Coordinador: Arq. Rodolfo Meline

Supervisor: Arq. Restaurador María Paola Torres

Contratistas: Consorcio R.S

Arq. German Sandoval

Ing. Ordenamiento Rojas

Proyecto de Restauración: Arq. Restaurador Gustavo Murillo Saldaña

Grupo de Infraestructura Cultural Colaborador: Arq. German Ayarza

Equipo de Trabajo

Director: Arq. Restaurador Gustavo Murillo

Coordinador y Residente: Arq. Restaurador German E. Ayarza

Administración: Arq. Carolina López

Administradora de Empresas. Sandra Martinez

Grupo de Apoyo:

Arq. Kerwing Bermudez

Camilo Forero

Milton Gómez

Edgar Anzola

Ana Maria Numa

Restauración Bienes Raíces: Arq. Restaurador Gilberto Bermúdez

Interventoría:

Arq. Restaurador Néstor Vargas (Director)

Arq. Restaurador Carlos Hugo Garzón (Residente)

Arq. Paula Salamanca

Antigua estación del tren de Zipaquirá

Gustavo Murillo Saldaña

Arquitecto Universidad de América, Bogotá

Resumen

La estación del tren de Zipaquirá es uno de los hitos y monumentos de referencia más importantes de la ciudad y la región, el cual había caído en el abandono total, por esto es que los dos objetivos claros para su restauración puesta en valor fueron, el primero la recuperación y restauración de todos sus elementos y valores arquitectónicos destacados como fueron fachadas, espacios interiores, carpinterías metálicas y de madera, pisos, todo esto complementado por el rescate y restauración de los cielorasos en yesería destacándose el plafón del hall central, además se rescataron los colores y texturas originales del inmueble y el segundo el reforzamiento estructural del inmueble con estructura metálica, para que cumpliera lo exigido en la norma sísmo resistente NSR-98. Actualmente funciona como centro de cultura y gestión

Palabras clave

Rescatar, intervención, reforzamiento, restauración.

1. Objetivo

El objetivo principal era rescatar del abandono la estación del tren de Zipaquirá uno de los edificios más representativos para la ciudad y la región, además su importancia dentro de un centro histórico tan maltratado, además se volvió complemento esencial para la actual recuperación del espacio público del espacio público de la ciudad.



La estación de Zipaquirá después la restauración (Foto: Gustavo Murillo Saldaña)

2. Breve historia

Estación de principios del siglo XX, diseñada por el arquitecto belga Joseph Martens que hizo parte de una migración hacia el país de arquitectos europeos para las estaciones una compañía Belga, que trajeron estos modelos que dejaron un gran legado en la historia de la arquitectura ferroviaria del país. Estación de marcada importancia por la comunicación de Zipaquirá con Bogotá. De marcado acento neoclásico con una gran combinación de elementos que la tornan una arquitectura ecléctica.

3. Descripción

Edificio construido en ladrillo tolete con mortero de pañetes de cemento, cubierta en estructura de madera rematada con teja de barro entrepisos en viga madera con piso en listón, en el primer piso pisos en baldosín de cemento y escalones en granito pulido. Carpinterías de madera y metálicas

Edificio de dos plantas y tres cuerpos, en la primera planta se encuentra el hall central de la estación que era punto de encuentro y repartición hacia los demás espacios de la estación, sobre este hall aparece una mampara de madera moldurada que enmarca la zona de las taquillas de la estación, el hall reparte también a los espacios laterales donde aparecen las que fueron las bodegas y oficinas de apoyo, sobre el costado sur del hall aparece el acceso a la escalera principal que da acceso al segundo piso donde están ubicados todos los espacios de oficinas y las dos terrazas laterales. Las fachadas con elementos neoclásicos tiene un marcado estilo ecléctico, donde se mezclan variados elementos arquitectónicos sobre las fachadas principales aparecen dos marquesinas metálicas con algo de influencia del art deco y un frontón curvo en uno de los remates.



La estación de Zipaquirá. Detalle de la fachada principal (Foto: Gustavo Murillo Saldaña)

4. Estado de conservación

El edificio se encontraba en estado total de degradación por el abandono al que fue sometido pues a partir de pérdida de la importancia de los ferrocarriles como vehículo de transporte de pasajeros. Cubiertas deterioradas por la humedad, por problemas en las canales y las bajantes por acumulación de basura y hojas, a causa de este problema las filtraciones de agua se empezaron a deteriorar los cielorasos de yesería con molduras cornisas y rosetones existentes de gran valor estético, algunos en muy mal estado. Los entrepisos con deterioro debido a al mal estado que presentaba el listón machihembrado por ataque de xilófagos y humedades por filtración. Las terrazas del segundo pisos con su capa de impermeabilización totalmente deteriorada. Los pisos del primer piso en baldosín deteriorados por desportilladuras, alabeos del piso, los escalones en granito pulido con desportilladuras y un serio desgaste por abrasión. Las carpinterías de madera y la metálica esta con presencia de oxidación, por falta de mantenimiento, las capas de pintura deterioradas por el sol y la lluvia que les caía continuamente. Las fachadas con la pintura craquelada, además presentaba muchas capas una sobre otras.

5. Intervención de reforzamiento estructural

Se propusieron dos alternativas. Una en concreto reforzado y otra en metal se decidió por la segunda, con el fin de evitar intervenir los muros en mampostería de ladrillo. La estructura está conformada por ipes metálicas que van soldadas con soldadura de penetración. Esta estructura se amarra en cubierta entrepisos conectándose a la cimentación que fue reforzada con zapatas aisladas. La ipes en fona de I son elementos de columnas y diagonales se instalaron simplemente adosados a los muros a los cuales se adhiere con platinas y pernos de 1/22 long .20cm y epóxico. Para minimizar el impacto de la estructura de reforzamiento dentro del monumento esta se pinto del mismo color de los muros. La intención clara de la estructura de

reforzamiento es su reversibilidad como lo solicitan las normas vigentes.



La estación de Zipaquirá durante la obra de restauración (Foto: Gustavo Murillo Saldaña)



La estación de Zipaquirá después la obra de restauración (Foto: archivo privado)

6. Proyecto de intervención y restauración

Se intervinieron las cubiertas donde hubo la necesidad de reemplazara gran parte de las maderas de las cerchas, protegiendo los cielorasos originales. Para impermeabilizar se instaló teja de fibrocemento sobre la cual se instalaron las tejas de barro.

Al ejecutar la estructura de reforzamiento hubo necesidad de intervenir los cielorasos en su estructura de soporte que estaba en mal estado, lo que ocasionó que se hiciera su retiro, conservando únicamente las cornisas. El cieloraso que si se conservó original fue el del plafón central que da sobre el hall principal, aunque su estado de conservación era de deterioro avanzado, se recuperó, la intervención se hizo con materiales contemporáneos como mallas plásticas con el fin de evidenciarla. Los cielorasos segundo piso se volvieron a formar conservando la cornisas y tomando como guía las fotografías anteriores a la intervención. También se restauraron cielorasos de primer piso, cornisas molduras, rosetones, balaustres y barandas.



Interior de la estación de Zipaquirá durante la obra y después la restauración
(Foto: Gustavo Murillo Saldaña)

Se recuperaron los pañetes y los colores de acabado de pintura originales tanto en el interior como en el exterior del inmueble.

Se intervinieron y restauraron carpinterías de madera, destacando la intervención de la escalera de madera que se desarmó en su totalidad, se restauró y se volvió a armar en su sitio original pieza por pieza. Se restauraron las rejas metálicas y se fabricaron las faltantes para el cerramiento de los accesos principales de la estación, igualmente se restauraron las dos marquesinas originales de la entrada principal y la que estaba sobre la plataforma de ascenso y descenso.

Los pisos de los entresijos se reconstruyeron en listón de madera de 12 cm pulido y en las terrazas del segundo piso se les instaló baldosín de cemento similar al del hall central, para que cumpliera adecuadamente su función. En el primer piso se restauraron los pisos en baldosín de cemento en colores blanco y negro del hall central y algunos espacios aledaños de los que se hizo un levantamiento planimétrico pieza por pieza marcando los que estaban en buen estado para retirarlos (había algunos completamente fisurados o quebrados), volver a nivelar la base y volver a sentar cada baldosín en su sitio original. En las zonas destinadas a auditorio y sala de exposición donde se encontró el piso el ladrillo tolete puesto de canto conformando una trama en espina de pescado, fue conservada con sus piezas originales y complementadas con piezas nuevas.

Se construyeron y diseñaron baños nuevos tanto en primer como en segundo piso. Se renovaron en su totalidad las instalaciones eléctricas así como las instalaciones hidráulicas y sanitarias.

El uso al que se adecuó el inmueble es esencialmente turístico y cultural, buscando devolverle su vitalidad.

Es importante resaltar el aporte tanto del Municipio y el Ministerio de cultura al rescatar este valioso inmueble de conservación referente obligado a nivel urbano y regional.

Créditos

Propietario y Promotor:

Alcaldía del Municipio de Zipaquirá

Levantamiento y Proyecto Inicial de Restauración:

Arq. German Tellez Garcia

Arq. German Franco Salamanca

Arq. Camilo Sanchez

Modificación Proyecto:

Arq. Gustavo Murillo Saldaña

Colaboradores Obra:

Director: Arq. Gustavo Murillo Saldaña

Presidentes: Arq. Enrique Daza Cogollo, Arq. Luis Gabriel Donado

Arq. Luisa Ramos, Arq. Jhon Silva

Construcción:

Coopemun

1ra Etapa

Unión Temporal Estación del Tren

2da Etapa

Unión Temporal Restauración

3ra Etapa

Unión Temporal el Tren

4ta Etapa

Supervisión:

Alcaldía del Municipio de Zipaquirá

Teatro Imperial de Pasto

Un patrimonio vivo

William Pasuy Arciniegas

Arquitecto Universidad de la Salle, Bogotá

Resumen

¿Es vigente la arquitectura en tierra en la actualidad? Obviamente sí, tanto en nuevos procesos proyectuales como en la conservación del patrimonio construido, donde es vital la participación de la comunidad como hacedores de la cultura, saberes y técnicas que caracterizan su territorio. Un ejemplo es el Teatro Imperial de Pasto - Colombia, recuperado (material e inmaterialmente) por la Universidad de Nariño, donde el espacio escénico, los artistas y el público comparten sus experiencias dentro de un recinto edificado en tapia y madera. El trabajo documental, de campo, mano de obra calificada en técnicas tradicionales, gestión e inclusión socio-cultural, abrió espacios para la conservación de edificaciones en tierra, aportando al paisaje urbano-arquitectónico al servicio de la comunidad.

Palabras clave

Cultura, patrimonio, arquitectura, restauración, recuperación, gestión, técnicas tradicionales, inclusión y proyección socio-cultural.

1. Introducción

Algunos proyectos parecen inalcanzables, fugándose al mundo de los sueños; sin embargo, desde ellos se fundamentan los anhelos y aspiraciones individuales y colectivas para lograr un propósito común, pese a todas las adversidades presentes y futuras. Precisamente ésta experiencia es un ejemplo de ello, donde sueños y realidades encontraron un escenario para retomar historias lejanas, y otras, con el empeño de ser expresadas por el ser humano en calidad de gestor, actor o público de sus manifestaciones culturales... éste es un relato

vivencial del Teatro Imperial de Pasto y su proceso por reivindicarse con la historia del sur-occidente de Colombia, por retomar los oficios de las artes y la cultura desde un recinto, que a su vez, requería de una intervención fisco-arquitectónica para conservar sus particularidades espaciales, logrando aportar al patrimonio cultural de los pastusos como una expresión viva a través de un bien material.



Fachada principal Teatro Imperial (Foto Leonardo Castro)

El Teatro Imperial o “*Decano de los Teatros del Sur*” (Bolaños, 1979), es una de las joyas arquitectónicas más importantes de inicios del siglo XX, donde se llevaron a cabo un sin número de actividades artísticas y culturales; el recinto, imponente y decisivamente implantado en el Centro Histórico de Pasto, fue el resultado de un trabajo íntegro donde los patrimonios material e inmaterial fueron recursos culturales de simultáneo reconocimiento y trabajo para lograr un objetivo común, que otrora se proyectaba como una meta inalcanzable, utópica y perdida. Desde su proyección inicial hasta su conservación definitiva como bien patrimonial, fue de vital

importancia la participación de la comunidad como hacedores de cultura, poseedores de saberes y técnicas que caracterizan este territorio. Es así como después de casi 9 décadas de existencia, la vigencia del Teatro Imperial trasciende su importancia temporal y se convierte en un lugar de múltiples encuentros, donde el espacio escénico, los artistas y el público comparten sus experiencias dentro de un recinto edificado principalmente en tapia y madera.

El trabajo documental, de campo, los procesos socio-culturales, la mano de obra calificada en técnicas tradicionales y la gestión e inclusión social en este recinto, abrieron espacios para la reflexión y conservación de edificaciones en tierra en su contexto, aportando al paisaje urbano-arquitectónico y de sensibilización por estos bienes al servicio de la comunidad.

2. Las semillas del proceso: memorias del recinto, desde el origen hasta la actualidad.

El tiempo otorga la razón a los intereses que muchos persiguen para cumplir fines específicos, y en el caso de la vida cultural de Pasto a través de su arquitectura escénica, se rompe desde la presencia del Teatro Imperial hacia la segunda década del siglo XX, identificando tres momentos de notable reconocimiento hasta nuestros días: el *origen*, la *decadencia* y el *renacer*. En un largo recorrido por la historia, éste recinto se convierte en el epicentro de la cultura, caminando a la par con el tiempo.

El origen

No hay origen cuando no existen rompimientos o cambios en la historia, y el origen de este recinto se da gracias a la visión de un hombre llamado Rafael Villota Chaves, creador intelectual y propietario del Teatro Imperial, el más brillante empresario de su época, preocupado por la cultura y sobretodo por el cine, quien se propone crear un lugar donde se puedan llevar a cabo todas sus ilusiones e inquietudes para el libre esparcimiento de la gente, entregando a su ciudad la primera edificación exclusiva para el óptimo desarrollo de eventos y actividades que rompan con la cotidianidad,

que estimulen el encuentro con el otro y se trasladen temporalmente a escenarios que sólo la imaginación y la interpretación del público puede lograr a través de diversas representaciones artísticas y culturales en escena; es aquí, el origen de la etapa de oro del Imperial.



Rafael Villota Chávez. Óleo de Isaac Santacruz. Fuente. Rosita Villota

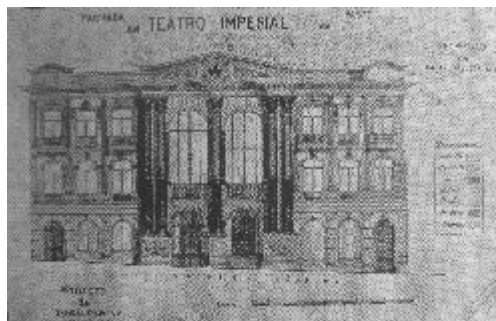
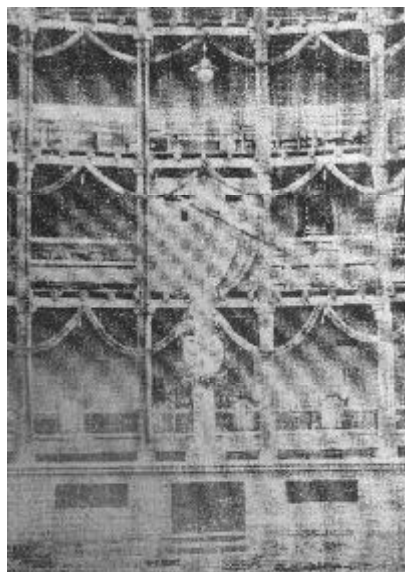
A Villota Chaves lo denominan “...el papá de la criatura...dueño de una visión empresarial exótica para el medio irredento y, que por eso no se sabe si llegó como medio siglo de retardo o una centuria de anticipación, con una fuerza de turbina que no tuvo ni ha tenido hasta ahora su gemelo” (Bolaños, 1979). Inicialmente lleva a lomo de mula el equipo cinematográfico a diferentes pueblos del Departamento de Nariño y del sur-occidente colombiano, con el fin de compartir su

pasión por el cine y de vez en cuando, recaudar fondos para cristalizar su genial propósito. El lugar de proyección era improvisado y generalmente se realizaba con la ayuda de las administraciones públicas y religiosas. Pero el sueño se empieza a materializar.

Proceso constructivo

La obra comienza con la elección de un lote sobre la carrera 7 entre calles 4 y 5 (hoy, carrera 26, calles 14 y 15) iniciando obras civiles en el año de 1.922. La construcción del edificio se llevó a cabo en una secuencia de adentro hacia afuera y en diferentes años. Hasta 1.924, se construyeron los 5 pisos de la edificación en planta con forma de “U” tipo teatro de corral español, al aire libre sin cubierta, con habitaciones localizadas en la parte posterior del mismo. Este proyecto fue encomendado al ilustre Doctor Belisario Ruiz Wilches (1887-1958, ingeniero, astrónomo, geógrafo y cartógrafo). El trabajo en madera (columnas, barandas, pasamanos, etc.) del interior la ejecutó el Maestro Ricardo Forero, alto tallador de la ciudad de Bogotá, muere en Pasto a finales de la década de los años '40. La decoración interna

es muy sobria y carece de ornamentación exuberante su sencillez lo caracteriza.



Proyecto de fachada para el Teatro Imperial.
Fuente: Revista Ilustración Nariñense

Interior del teatro en 1925. Fuente: Revista Ilustración Nariñense

Con el paso del tiempo y por mera necesidad física del Teatro Imperial y su relación con el contexto, Don Rafael Villota contrata al Maestro Juan C. Molina para dotar al recinto de una cubierta. El maestro registra en su diario de trabajo

El 14 de Octubre de 1.932 terminé la cubierta del patio en el Teatro Imperial. Medidas de la tijera reyna el tirante tiene de largo (13m) 20 cm, tiene al corte donde asienta la patilla de la tijera. En alto del pendolón es de (3 m) quedó un poco empinada por no tener corredores abía quedado mejor con 2m 50 de alto el pendolón; la distancia de medio a medio de tijera es de 2m y quedó de lo mas sólido entraron 8 tijeras; el valor de este trabajo es de \$ 80 pesos oro. (Molina, S.F.).

En Noviembre de 1.933 se da a conocer al público la fachada del Teatro Imperial, a través de la revista "Ilustración Nariñense", donde se cita:

Gráfica de la fachada, obra del distinguido Ingeniero doctor Samuel Chaves, que será realizada próximamente... Al registrar complacidos la completa terminación del Teatro imperial de Pasto, que antes de había concluido su bellísima portada y algunos detalles interiores que faltaban, constatamos una vez más, nuestra calurosa felicitación para su propietario e infatigable impulsador Señor don Rafael Villota Chaves. A su patrimonio, a su consagración, a su energía, le debe Pasto la bella realidad de una de las obras que más prestigian su progreso, y que constituye el más fastuoso centro de esparcimiento que tiene la ciudad". (Ilustración Nariñense, 1933)

La fachada del Teatro Imperial, con características neoclásicas y propias del lenguaje republicano, se terminó en 1.934 por el Maestro de Obra Juan C. Molina, el cual menciona en su diario: *"10 de Noviembre 1.934 quedó terminada la construcción del frontis del Imperial. Se principió el trabajo el 1 Junio 1.934, me pagó el Sr. Don Rafael Villota Ch. (\$ 200 Oro) por dirección y trabajo"*. (Molina, S.F.). El enlucido final se llevó a cabo hasta finales de la década de los años '30.

En 1.935 se dotó al Teatro Imperial con telón de boca y silletería para platea. Siempre Don Rafael Villota Chaves estaba al frente de tan digna creación, orgullo para la sociedad nariñense. Pero al paso de 3 cortos años, murió ese infatigable empresario y visionario el 30 de diciembre de 1.938.

Actividades culturales

Rafael Villota Chávez, apasionado por el cine, consolida un recinto de su agrado bajo los parámetros de referencia en este tipo de recinto culturales en los países que visitó, especialmente España, donde quizás fundamentó la idea futura del Imperial para cristalizar sus anhelos de regalar a la ciudad y sus pobladores un teatro digno de su contexto.

Antes de entrar en materia sobre el desarrollo artístico y cultural, es importante citar algunas actividades de tipo comercial anexas al Teatro Imperial, que sin duda alguna patrocinaron y fortalecieron este lugar como un icono local de referencia internacional, además de otorgar un valor adicional por estas particulares circunstancias.

En el mismo predio donde hoy existe el recinto cultural, se desarrollaron actividades alternas que su creador administraba; existió

una imprenta donde se realizaba la publicidad del teatro. En la zona posterior, se alquilaban baños de agua fría y caliente, donde se calentaba la tubería con leña para disfrutar de un baño agradable, y años después, se dotaría con un sistema más sofisticado para el agua caliente. Junto al teatro, también existió la Fábrica de Gaseosas "LA IMPERIAL" con botellas llamativas: la tapa era una esfera de cristal que se presionaba hacia su interior, quedando lista para su consumo. Otra actividad fue la fábrica de caramelos "IMPERIAL" con reconocimiento de calidad a nivel nacional e internacional, tanto en Bogotá, Sevilla y Ecuador. Entre las curiosas actividades comerciales, Villota Chaves implementó una fábrica de sombreros de paja toquilla. Finalmente, en el año 1925, inició labores el Hotel "IMPERIAL" en la parte posterior del teatro con todos los servicios, especialmente para las empresas culturales y artísticas, haciendo un lanzamiento comercial más generoso del teatro, invitando a compañías actorales para su uso. Es particular que en todas las actividades comerciales que Villota Chaves creaba, utilizara el nombre "Imperial", donde no se ha podido establecer el por qué de su afinidad con esta palabra.

Inicialmente y hasta los años '40 aproximadamente, El Teatro Imperial y en general Pasto, no era la plaza de espectáculos que los grupos teatrales internacionales tenían en cuenta para realizar sus presentaciones, como sí ocurría en las ciudad de Bogotá, Cali o Quito; sin embargo, por la ausencia de transporte aéreo, los grupos que viajaban en el continente Americano, incluso de Europa, ya tenían su itinerario definido, convirtiendo a Pasto en un lugar de "paso obligado" e intermedio entre Cali y Quito, pernoctando en esta ciudad y realizando sus actos culturales. Las estadías duraban entre 2 y 8 días para descansar y proseguir su marcha. La sociedad pastusa si que aprovechaba esta actividad cultural... el Imperial quedaba a reventar y algunos dicen que *"medio Pasto estaba en el Teatro"*.

Los espectáculos fueron diversos, desde zarzuelas y discursos políticos, hasta corridas de toros. Entre 1924 y 1925, se iniciaron los espectáculos para el cual fue concebido originalmente: el cine mudo; ésta actividad se realizaba en horas de la noche, ya que el teatro carecía de techo o cubierta, el público en general rogaba para que no llueva y se presente a la mayor brevedad la película. Existía una particular publicidad "parlante" invitando a la ciudadanía al teatro:

Rafael Villota hijo contrataba a niños para que por todas las calles de Pasto se grite a viva voz *"esta noche gran función, Cine Imperial. Acudid. No faltar. Todos al Teatro Imperial"*. También se promocionaba de la misma forma una particular invitación que era la *"entrada de gancho"* es decir, dos personas con una boleta; a cambio de la publicidad, los niños obtenían boletas para cine.

Con el tiempo, las películas fueron dotadas de letra, que fue una novedad, pero en inglés; para ello, un personaje leía y traducía al español para que el público comprendiera su contenido, y junto a ello, en algunas ocasiones, acompañaban los grupos locales a manera de banda sonora, en otras, el pianista Gonzalo Rojas ejecutaba la partitura a luz de vela para ambientar la cinta, convirtiéndolo así en "cine interpretado". Películas como "El Valiente" y "La mano que aprieta" eran muy conocidas; ésta última, un ciclo de películas que duraba 4 horas cada una en 5 sesiones, para un total de 20 horas. Con el tiempo, se implementó el cine doble, concurriendo más personas al teatro. Don Rafael Villota Chaves realizaba funciones gratuitas para los niños menos beneficiados de la ciudad. También existía la publicidad escrita, divulgada por dos medios, uno era el "Periódico de Cine y Variedades", propio del teatro, y otro, los volantes que se entregaban en las calles de la ciudad, elaborados en la imprenta del Imperial.

También el escenario del Imperial se lo utilizó para la primera coronación de la Reina de los Estudiantes en el año de 1.925, la bella "ROMELIA I", elegida como representante de los mismos en los carnavales de Pasto.

Antes que se dotara la platea de silletería, llamada en ese entonces patio o galería, se realizaban corridas y faenas de toros (que realmente atraía al público); la magnitud del ruedo era pequeña, los toros o toretes eran animales relativamente jóvenes, pero a pesar de todo, el espectáculo era único; según Héctor Bolaños Astorquiza, en dicho ruedo se realizó una muy peculiar riña entre toros y tigres pero el duelo no era sangriento por la edad avanzada de las bestias y no permitieron el feroz encuentro que todos esperaban. Sobre este evento, aún se conserva la publicidad original a manera de volantes que se distribuían en las calles.

CINE COLOMBIA

TEATRO IMPERIAL

HOY DOMINGO DE GRAN LUJO HOY
A LAS 8 y 30 p. m.



Monumental y formidable lucha de dos furiosos tigres con dos bravísimos toros

Por fin en este el cine público de Pasto debe presentarse las terribles luchas de la **TIGRE-MELONAS**, tremendas luchas que se celebraron con un grupo y con el mismo **NOCTURNO** el matador **SULTAN**, peleará verdaderamente con una **toro** **PACA**, recién expresamente a él mismo hora para celebrar al valiente campeón **SULTAN**, torero de las sublimas aventuras del Apure.

Toda la sociedad, que oportunamente asistió a este glorioso espectáculo, comprará una vez más el inextinguible poder de las extraordinarias fuerzas, que a costa de grandes sacrificios y enormes esfuerzos, se las consiguieron para satisfacer los deseos del entusiasmo público.

Se garantiza plenamente el más alto éxito del ferocísimo espectáculo de estas terribles combates, que harán temblar a los espectadores emocionados de admiración.

El éxito para el combate, se situará en el patio del Teatro Imperial, muy bien acondicionado, tanto para la satisfacción física de los peñales, como para la cómoda observación de los combates.

Después de la lucha, pasará por la pantalla de Cine Colombia a película general y por última vez se repetirá el intrigante drama de la **Gran Nacional**:

EL NIDO DEL GAVILAN

por el autorizado actor **MILTON SILBER** EN UNA DE SUS MEJORES interpretaciones del **GAVILAN**.

Los que tuvieron la suerte de ver su exhibición sabrán bien a usted la verdad a cerca de este bello drama, pero para su comodidad y gusto. **EL NIDO DEL GAVILAN** es la película más bella que jamás haya contemplado emocionante que se realizó en esta hermosa **Gran Nacional**, cuyo éxito será permanentemente garantizado por Cine Colombia en una noche de gran éxito.

AMOR! MIS PERDÓN! ARTE!

En la grande sesión, **Amor**, es la última vez que se verá esta bella obra de **EL NIDO DEL GAVILAN**.

ASISTA CON TODO ENTUSIASMO A ESTA HERMOSA FUNCION, que va a dejarte muy satisfecho de su pequeño gasto y con gastos e impresiones recuerdos.

PRECIOS:	Palmes reservados del Pasadizo.....	4.00
	Asiento palco reservado.....	2.00
	Entrada suelta Palco de primer piso.....	0.50
	" " " de 2º piso.....	0.25
	" " " de 3º y 4º piso.....	0.10
	Entrada general.....	0.25

DISTRIBUCION DE GRAN LUCHAS COLOMBIA S.A.

Publicidad original del teatro “duelo entre tigres y toros”. Fuente. Juan Muñoz

Semanalmente existía una gran variedad de espectáculos, incluso, se realizaron encuentros boxísticos amateur. Quizás, la más recordada fue el encuentro del Kid Misnaza (Yacuanquer- Nariño) y Soldier Jurado (Quito - Ecuador), pero la experiencia de vecino boxeador

ecuatoriano anuló toda esperanza para nuestro kid nacionalista y toda la ciudad.

Una de las grandes veladas fue las del 17 de Diciembre de 1.930 en conmemoración del Primer Centenario de la muerte del Libertador Simón Bolívar, organizada por la Junta de Señoras, Señoritas y Caballeros, en el cual se realizaron presentaciones de diferentes delegaciones de países suramericanos, tales como Venezuela, Perú, Bolivia, Ecuador y Colombia, con discursos, poesías, premios, cuadros alegóricos y mimográficos, intervenciones musicales en piano, violín y la intervención de la Orquesta Santa Cecilia. También por aquellos días, se presentó la Compañía Dramática Nacional de Uribe Morlan con la obra "*Los Últimos Momentos de Bolívar*". Por otra parte, visitaron las instalaciones del Imperial, circos de fama que usaban el tablado y el patio para sus presentaciones.

Entre añoranzas y tradición oral, nuestros abuelos recuerdan a personajes que visitaron el Teatro Imperial, tales como: Nicanor Zabaleta, Andrés Segovia, Leonid Kigan, Luís Pasquini, Perfecto Alvarado, Jascha Heifetz, Gonzalo Rojas, Olinda Bozan, Luís Felipe de la Rosa, José Vasconcelos, Berta Singerman, la Compañía Elvira Traves, el Conjunto García-Chaves, Juan Manuel Waff, magos como Fakiraquer y Ranmanchu, Paco Miller, Ernesto Alban, Cesar Sánchez y su Compañía Mexicana de Mariachis. En fin, un basto número de presentaciones siguieron caracterizando al Teatro Imperial, como la compañía Esperanza Ortiz de Pinedo, La Compañía de Alta Comedia y Variedades Porta-Rueda, entre otros.

Dos hechos marcaron el fin de una etapa de oro: por una parte, la muerte de Rafael Villota Chávez en 1938, quien planeaba y ejecutaba toda la gestión cultural del recinto, y otra, la llegada del avión al territorio nacional, donde muchos artistas y compañías de teatro obviaron el paso obligado por Pasto, ello significó una pérdida de múltiples eventos culturales, obligando a retomar eventos cinematográficos, especialmente mexicanos, llenando su aforo entre las décadas de los años '40 a '60 del siglo pasado. Pero llegaron otro tipo de eventos al Teatro Imperial, como fueron los actos sociales y políticos, entre otros, las concentraciones y discursos de varios representantes de partidos políticos, la presencia de Laureano Gómez socializando su visión política, así como el discurso de Jorge Eliécer

Gaitán, el cual colmó la totalidad del recinto, donde se registra la asistencia de más de 2000 personas en todos los rincones del teatro.

La Decadencia

Sin embargo, el paso del tiempo y la monotonía de eventos cinematográficos, generó la decadencia a manera de transición en este gigante, por el cambio de visión en el manejo del recinto debido a la muerte de su gestor, los usos alternos programados por sus herederos, las ausencias y cambios de actividades culturales y hasta la falta de eventos que llevaron progresivamente al deterioro del recinto, no sólo físico sino social y culturalmente.

Hacia el año de 1974, los herederos de Rafael Villota Chávez decidieron venderlo. La Administración Municipal y Departamental intentaron comprarlo pero nunca se formalizó una intensión real. Un amigo de la familia Villota Chaves les propuso la compra y se cristalizó dicho propósito; cuenta Josefina Villota Portilla, hija de Don Rafael Villota Chaves, que su madre, Pastora Portilla viuda de Chaves, una ancianita al borde de la eternidad, no estaría tranquila hasta vender el teatro y entregar a sus hijos la herencia, después de ello podía morir, incluso, al día siguiente. El afortunado acreedor fue el Señor Don Alonso Villacís, adquiriendo el inmueble en su totalidad, quien relata una similar y curiosa anécdota en torno a la compra del imponente inmueble: pocos días fueron necesarios para cerrar el negocio y un día viernes se firmó la documentación pertinente y la entrega del dinero. Efectivamente, al siguiente día, Doña Pastora Portilla, esposa del pujante empresario creador del Imperial, distribuyó los recursos a sus hijos, y falleció.

En la década de los '80, cuando ya existían tres salas de cine diseñadas para tal uso en la ciudad, el nuevo propietario lo arrienda a la cadena de cines local, donde el deterioro avanza debido al inadecuado mantenimiento, acceso restringido desde el 2 hasta al 4 piso, no se realizan presentaciones, conciertos o eventos culturales, ya que las alegóricas palabras murieron y sólo quedaron en el recuerdo. Como consecuencia de la escasa concurrencia al teatro, proponen una nueva actividad para convocar a nuevos públicos a través de películas que no eran presentadas en la ciudad, como fue el cine pornográfico. Los salones de la fachada son cerrados y clausurados sin ningún tipo

de uso ni mantenimiento. Esta actividad duró en permanente cine rotativo por 15 años, incrementando día a día el deterioro físico, social y cultural. Dos generaciones desconocían las gratas memorias del Teatro Imperial y sólo la realidad en estas décadas mostraban al recinto como un lugar obscuro y de perdición, donde su reconocimiento socio-cultural era negativo y cada día colmaba su reputación como un “antro” o “lugar de mala muerte”.

El Renacer

Los orígenes tienen una doble opción: pueden ser auténticos, como es caso de nuestro recinto, o fundamentarse en sus antecedentes para renacer después de períodos de transición con nuevas oportunidades en su contexto, circunstancia que también se presentó para el Teatro Imperial, vislumbrada desde la última década del siglo pasado hasta nuestros días, brindando una nueva oportunidad para el encuentro de gestores, actores y público en un espacio cultural icónico.

Guiado por el interés personal para entender este fenómeno socio-cultural presente en el siglo XX, en el año de 1995 emprendo una investigación, apoyado por la Sociedad Colombiana de Arquitectos de Nariño, para compilar documentación histórica y físico-espacial del Teatro Imperial, consolidando un documento que sería remitido al Instituto Colombiano de Cultura -Colcultura- para que sea declarado Monumento Nacional, como primer paso en el proceso de su recuperación y conservación como patrimonio cultural, con el fin de devolverle a Pasto un escenario para las expresiones culturales y reivindicar su legado ancestral, representado en testimonios materiales e inmateriales que hoy hacen parte de la riqueza artística y cultural de la región. Este objetivo se logra en 1996 y se ratifica en 1998 por el Ministerio de Cultura como Bien de Interés Cultural Nacional.

En 1999, se constituye la Fundación Cultural Teatro Imperial, entidad sin ánimo de lucro que propicia la gestión de rescate del Teatro Imperial. Los esfuerzos son grandes por acometer el objetivo de adquirir el inmueble y es una meta bastante dispendiosa; la Fundación continuó con su causa sin mayores resultados inmediatos. Es cuando iniciamos un proceso local, junto con Antonio Navarro Wolff, Fabio Gómez Hoyos y Jenaro Delgado, para sensibilizar a la

ciudadanía y entidades, aunando esfuerzos y proyectando un futuro para el teatro.

Finalmente, el 17 de mayo del año 2000, tras la invitación formulada desde la Fundación, la Universidad de Nariño acoge con gran aceptación la compra del Teatro Imperial, meta propuesta por el Rector de la entidad pública, Doctor Pedro Vicente Obando y el Consejo Superior, otorgando la posibilidad de recuperar el recinto para el amplio universo de la cultura, las artes y la academia.

A partir del mes de junio del 2000, se inician las labores de recuperación socio-culturales e intervención física del Teatro Imperial, actividad asumida con total agrado y pasión. Las obras de mantenimiento se extienden hasta el mes de junio de 2001 y el sábado 23 de junio se realiza la reapertura solemne del Teatro Imperial con una temporada de música y teatro. El Imperial renace con impulso de turbina, como otrora Rafael Villota Chaves impregnaba su personalidad en un recinto solemne. Simultáneamente a estas actividades, se trabajaron aspectos relacionados con la gestión, manejo y divulgación del recinto en el marco de su salvaguardia como patrimonio cultural inmaterial.

A partir del 2002, se implementa el programa “formación de públicos para teatros patrimoniales”, actividad que consolidó los procesos de apropiación del recinto por parte de la comunidad y generó un impulso sin igual en el desarrollo de eventos de calidad, asumidos desde lo local a lo internacional, garantizando la asistencia de público real y potencial para revitalizar este escenario a partir de la comunidad y los artistas.

El año 2004 fue un período lleno de hechos memorables, el primero, la conmemoración de los 100 años de creación de la Universidad de Nariño, magno evento llevado a cabo en el Teatro Imperial. Los reconocimientos no dieron espera, ya que la gestión llevada a cabo en el recinto cultural como un patrimonio arquitectónico, lo llevó a ser seleccionado como uno de los mejores proyectos en la XIX Bienal Colombiana de Arquitectura, organizada por la Sociedad Colombiana de Arquitectos, pero fue en la XIV Bienal Panamericana de Arquitectura donde otorgarían Mención de Honor por la recuperación del Teatro Imperial en la categoría de patrimonio edificado.



Fachada general Teatro Imperial (Foto: Leonardo Castro)

Hasta la fecha, han transcurrido 15 años para que el Teatro Imperial recupere su carácter, para compartir eventos de múltiples complejidades y magnitudes, donde hoy se consolida nuevamente

como el epicentro de la cultura y las artes. Muchos han sido los esfuerzos, compromisos y sacrificios, unos, recompensados por positivos resultados para beneficio de la cultura regional, la comunidad y los artistas, y otros negativos, que han conllevado a situaciones indebidas que esperan una actuación acertada, donde la justicia y el tiempo harán cumplir lo suyo, si mancha ni señalamientos.

El "*decano de los teatros del sur*" germinó y seguirá con nuevas perspectivas y renovada actividad cultural, convirtiéndose en protagonista de la ciudad, de su gente y ante todo, de la cultura.

3. El concepto de lugar: identificación del recinto para su futura conservación

Conceptualmente, un lugar es el espacio que ocupan los cuerpos, pero también, es el espacio que colma nuestras memorias y sentidos perceptibles a través de sensaciones que lo transforman progresivamente, lo identifican y diferencian, no sólo por sus rasgos físicos sino también por las actividades que en él se desarrollan, como un proceso característico de incorporación a la sociedad y la cultura... es el carácter lo que simboliza al lugar.

El Imperial, ese teatro de lugares cambiantes en un mismo espacio, existe no sólo por su materialidad o realidad física, sino por albergar aún actividades artísticas y culturales que permite viajar a creadores y hacedores de cultura por mundos posibles, a través de una ventana imaginaria llena de creatividad y alteridad, como es la boca del escenario, ese límite entre la realidad y la ficción, la cotidianidad y las sensaciones generadas por los eventos, entre platea y palcos enfrentados atentamente al escenario. Éste es un lugar muy particular, atípico y auténtico.

El contexto

Su privilegiada localización en el centro histórico lo convirtió rápidamente en un inmueble de referencia y obligada cita, donde siempre fue pionero: el primer recinto para la cultura y las artes escénicas en la ciudad, el que albergó diversas expresiones culturales en un mismo espacio con pertinencia y continuidad, el espacio de puertas permanentemente abiertas para todos los públicos a pesar de sus cambios de programación, el que otorgó la posibilidad de ser reconocido por la idiosincrasia de sus pobladores... es aquel donde todos tienen albergue



Fachada principal Teatro Imperial (1935)
Fuente: Revista Ilustración Nariñense

La forma y su estética

La materialidad de su lenguaje arquitectónico se enmarca dentro de las expresiones físicas propias del republicano, aquella alternativa adoptada en Pasto casi de manera obligada al desaparecer los lenguajes coloniales por afectaciones principalmente sísmicas que sólo dejaron su huella en la trama fundacional del centro histórico y un par de edificaciones. Sus formas y estéticas revelan lo que el republicano aportó en este contexto, la suntuosidad y jerarquía extrovertida que presentan estos inmuebles como símbolo de su actividad en la ciudad; análogamente, así como los templos religiosos dominan el paisaje urbano en Pasto denominándola “*Ciudad Teológica de Colombia*” (Mejía, 1961: 54), convierte en este caso al

Teatro Imperial en un templo de la cultura regional como icono nacional e internacional.

Su fachada presenta 4 cuerpos horizontales: *1er piso* de acceso con vanos en medio punto, *2 y 3 piso* del foyer con arcos escarzanos y rectangulares, respectivamente, y *4 piso* cuya base es una cornisa donde arranca el tímpano central, pretil que oculta su cubierta y remates en arcos rebajados. Verticalmente, presenta 3 calles, *1 central* y *2 laterales*: la *central* (que genera la simetría) posee un par de puertas y dos ventanas de doble cuerpo que jerarquizan el acceso, donde se destacan 5 columnas eclécticas con capiteles corintios compuestos que se encuentran entre los pisos 1 a 3. En cuanto a los *2 cuerpos laterales*, en el piso 1 se encuentran las puertas de acceso y taquillas; en 2 piso, 3 ventanas con balconería paramentada y balaustres en ferrocemento; en 3 piso, 3 ventanas con iguales características al anterior. Se destaca el profundo y detallado trabajo de relieves y ornamentación alrededor de los vanos



FACHADA PRINCIPAL

Fachada principal. Dibujo: Arq. Ana Matilde Vicuña Jurado

Pero también, lo austero e introvertido está presente; en su interior se revela una sencillez diametralmente diferente con su exterior, donde el espacio se organiza en una planta en forma de “U” muy característico de los teatros de corral español, país que visitaba su creador Villota Chaves por asuntos comerciales. Carente en su origen de cubierta, el patio central y actual platea es el principio organizador o ley de la forma del recinto, distribuyendo en su periferia 4 pisos de palcos y el escenario, jerarquizado por un gran vacío que permite integrar este espacio con la escena a través de la transparencia de su boca escénica, punto de transición y de encuentros. Los palcos de carácter transparente, poseen pasamanos a manera de balconería con balaustres tallados en madera, con lenguajes similares a los presentes en sus fachadas, pero más esbeltos.

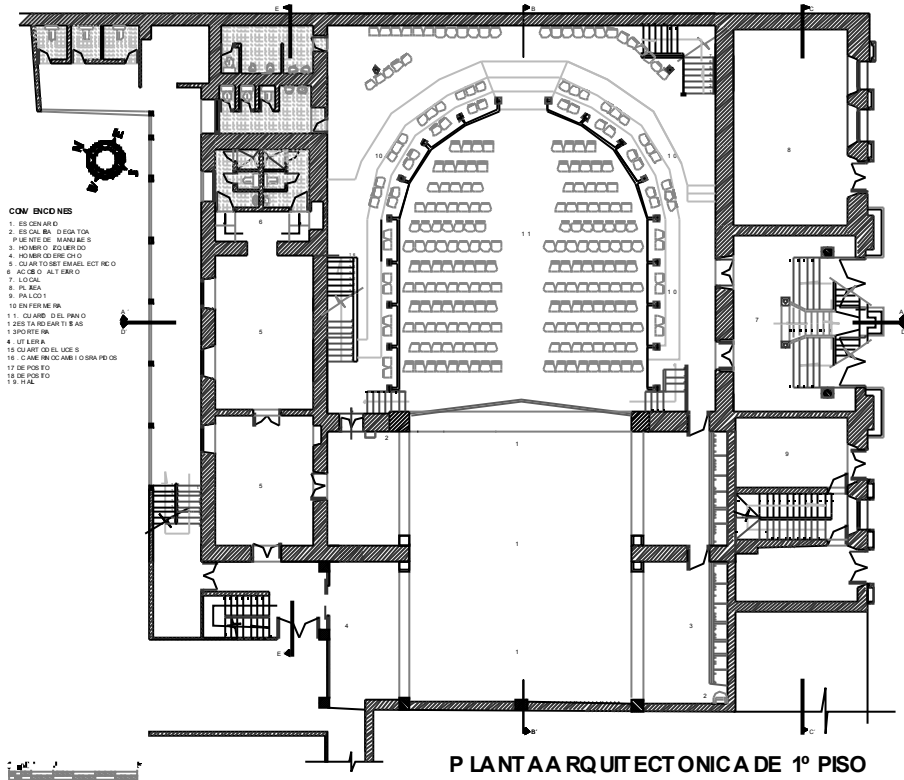
La función

El Teatro Imperial posee 4 zonas organizadas cardinalmente: *acceso y foyer* (volumen sobre la fachada principal, al sur), *sala o auditorio* (volumen centro - oriente), *escenario o caja escénica* (volumen occidente) y *espacios modulares o habitaciones* (volumen al norte).

El volumen sur alberga, en primer piso, el *acceso* de público y artistas, siendo éste muy particular al no estar enfrenteado al escenario sino localizado hacia su hombro o costado derecho orientado al sur, siendo atípica su distribución espacial y funcional con relación a otros recintos. En segundo y tercer piso se encuentra el *foyer*, espacio al que se accede por la entrada principal a través de una escalera ramificada o a la “imperial”, o por escaleras del acceso al escenario; en éste espacio se llevan a cabo actividades sociales y culturales complementarias a la sala principal, donde su 2do piso es una planta libre y el 3er piso posee un vacío que refleja la intensidad de transparencia de su fachada hacia el interior con dos ventanas de doble cuerpo.

En cuanto a la *sala o auditorio*, se distribuye en 5 pisos entre platea y palcos con una capacidad de 515 localidades, donde su planta es libre fusionándose con los recorridos en cada piso, sin palcos cerrados o reservados. La platea alberga 200 sillas en un piso inclinado con recorrido al medio, donde el trabajo de la isóptica fue fundamental para el disfrute de la escena; los palcos contienen 315 sillas y su

organización sigue los aspectos formales de la planta en “U”, dejando en la periferia los recorridos y escaleras.



Planta de primer piso. Dibujo: Arq. Ana Matilde Vicuña Jurado

El *escenario o caja escénica* posee tres cuerpos: el inferior correspondiente al foso donde se puede albergar a 80 músicos; el escenario, con piso horizontal (cuenta con un área de 130 M²), 2 hombros laterales, tras escena y un pequeño proscenio desmontable para conexión con el foso; y finalmente, la trama, que cuenta con 15 calles en su parrilla para el montaje de escenografía e igual número de barras manuales sin contrapeso, área que debe ser complementada tanto en altura como en equipamiento técnico.

El último volumen en esta descripción funcional son los *espacios modulares o habitaciones*, organizados en 4 pisos a través de una escalera y recorrido lineal, áreas que otrora ocupaba el Hotel Imperial. Actualmente, estos espacios son destinados para bodega y camerinos.

La tectónica

El sistema estructural del recinto es mixto, de acuerdo a las zonas de aproximación y su proceso de construcción. En primera instancia, se construyó hasta el año de 1924, el volumen centro – oriente



Sistema estructural en tapia y madera
(Foto: Leonardo Castro)

correspondiente a la sala o auditorio, con muros en tapia pisada y conjunto de pórticos en madera (motilón y encino), que soportan 5 pisos en total, convirtiendo al Imperial en el inmueble más alto construido en esta técnica en la ciudad de Pasto; simultáneamente, se consolida el volumen occidente correspondiente al escenario cuyos muros son en tapia pisada; la boca del escenario está construido en concreto, elaborado quizás hacia finales de los '20 o inicios de la década de los años '30, fecha en que llega el cemento a la ciudad. Posteriormente, hacia el año de 1932, se presenta su tercera intervención que

fue la cubierta, con estructuras en madera y manto en teja de barro. En 1933 y como cuarta etapa, se inicia la construcción del volumen sur correspondiente a la fachada y foyer, organizado en tres pisos,

donde se destaca el zócalo elaborado en piedra volcánica y el resto de su volumetría en mampostería de ladrillo, morteros de cal y arena, entresijos en madera y acabados en la fachada con cemento. El volumen norte, que corresponde a los espacios modulares o habitaciones, posee un similar sistema constructivo del volumen central, es decir mixto, en tapia y madera.

4. La inmaterialidad presente: el teatro y la gente

El Teatro Imperial no sólo es una edificación patrimonial llena de atributos formales, funcionales o tectónicos, es una edificación donde imaginarios colectivos, oficios constructivos, saberes artísticos y representaciones culturales, hacen gala de su valor patrimonial inmaterial como fundamento de su presencia física, situación que le otorga al recinto el carácter o *espíritu del lugar* y lo mantiene vivo. Esta experiencia, desde sus orígenes hasta los procesos de salvaguardia y conservación, han permitido el reconocimiento de múltiples actividades, y a la vez, el rescate de oficios que estaban a punto de desaparecer, desde lo técnico hasta lo artístico, redundando en brindar un espacio para el deleite y ocio de sus pobladores a través de la cultura.

Los oficios constructivos y de acabados

Los pobladores de la ciudad de Pasto y de sus entornos rurales, siempre han tenido un sello de autenticidad y laboriosidad artesanal. Sin embargo, los oficios relacionados con la construcción y el arte de construir, progresivamente han venido perdiendo vigencia, y por ende, la mano de obra calificada en oficios específicos también ha decrecido.

Es por eso que el proceso de intervención física del Teatro Imperial, permitió retomar la técnica que sólo la tradición la mantuvo viva, a través del conocimiento de experimentados maestros dedicados por años a oficios específicos, relacionados con los trabajos de elaboración y enlucido del recinto cultural, aplicados como un proceso de formación a nuevos albañiles y obreros a manera de una escuela-taller, donde la enseñanza y la práctica se dieron de manera simultánea

y aplicada. Se destacan 3 oficios principales de rescate para su aplicación: el trabajo de la tierra, la talla en madera y los acabados en charol.

El trabajo de la tierra, hoy comúnmente reconocida como arquitectura en tierra, fue de obligatorio reconocimiento y de formación para la intervención del teatro, teniendo en cuenta su tectónica como sistema estructural y material utilizado. Esta labor fue trabajada por el maestro y tecnólogo en construcción Eduardo Campo Pantoja, quien posterior a este proyecto publicó sus experiencias en el libro “Pasto: arquitectura – procesos constructivos en tierra”.



Artes y oficios recuperados en obra (Foto: William Pasuy)

En cuanto a acabados de madera, se logró determinar que originalmente los pilares, puertas y elementos elaborados en este material, eran enlucidos y terminados en charol, una técnica popularmente conocida en el sur-occidente de Colombia y países andinos como Ecuador, Perú y Bolivia. Este oficio conocido ampliamente por el maestro Jesús Luna, fue transmitido de generación en generación en su familia, donde se capacitó a un grupo de obreros para atender los múltiples elementos que requerían de este

tratamiento, conocido popularmente como “aplicación de charol a muñeca”, que consistía en aplicar el líquido con un pedazo de tela o trapo en movimientos circulares logrados por el giro de la muñeca y la mano. Para los elementos originales, se aplicó esta técnica, para los nuevos, se trabajó con laca, diferenciando lo antiguo y las nuevas intervenciones.

En cuanto a la talla en madera, se llevaron a cabo mantenimientos en



Lámpara o “araña” en talla nariñense
(Foto: Leonardo Castro)

pilares y vigas del recinto por parte de varios maestros expertos en el tema, y desde lo estético, como nuevo aporte, a través de la talla nariñense, reconocida en el ámbito mundial, como complemento al lenguaje arquitectónico en su interior, especialmente en las balaustradas como en lámparas. Este oficio fue desarrollado también como proceso de formación y de trabajo *in situ* por parte del maestro Guillermo Jurado, experimentado ebanista, tallador y carpintero con amplio reconocimiento nacional e internacional, y un equipo de 3 hombres y 27 mujeres.

Los oficios en el arte y la cultura

Las expresiones artísticas y culturales permiten evidenciar las manifestaciones de comunidades o grupos sociales como parte de su patrimonio cultural, sea identitario o recreado, estableciendo vínculos entre la puesta en escena como oficio y el público asistente como receptor.

El Teatro Imperial fue escenario que permitió en los inicios de la década del siglo XX, fortalecer procesos de la incipiente gestión social y cultural en la región, a través de los eventos desarrollados en su interior, desde lo local a lo global; ya para esta época existían agrupaciones de diversa índole que aprovecharon su escenario para su uso y divulgación, fomentando la promoción de dichas expresiones y manifestaciones culturales.

En el proceso de planear e intervenir el Imperial, se trabajó simultáneamente en aspectos de gestión artística y cultural, estableciendo el carácter que debería tener en el momento de su reapertura, que fue, sin lugar a dudas, en generar un teatro de variedades para dar cabida a múltiples expresiones individuales o colectivos culturales, planteando con pertinencia e integralidad la salvaguardia y conservación del recinto como bien cultural material sustentado desde lo inmaterial, abordando temas de inclusión social, formación de públicos y divulgación del recinto con programas que estimulen la ocupación del teatro como centro de formación, desarrollo y ejecución de saberes a través de eventos culturales.

Para este aspecto, fue importante contar con la experiencia de la Universidad de Nariño, su propietaria, y los grupos de música, teatro, danza, etc., que llegaron a desarrollar procesos de formación en el nuevo escenario para los públicos. El listado de participantes, expertos y novatos, es excesivamente extenso, pero lo válido del proceso es que el oficio de los artistas y cultores se logró consolidar desde el renacimiento del Teatro Imperial.

El ocio y las manifestaciones culturales

Al ser proyectado como un espacio de variedades, los eventos artísticos y culturales se convirtieron rápidamente en una opción diferente para el público de Pasto en cuanto a la ocupación del tiempo libre destinado al ocio... el Teatro Imperial se posicionó como una alternativa que empezaría a colmar los imaginarios colectivos, tal y como pasó en sus años de oro.

En tiempos actuales, la competencia frente a la utilización del tiempo libre es amplia: la reproducción en casa de entretenimientos mediante medios audiovisuales, la Internet, el cine y diversas actividades de carácter social. Sin embargo, el teatro como lugar de

encuentro brindó una nueva alternativa de disfrutar eventos en vivo, situación que no era vivificada en la ciudad a través de un par de eventos públicos que conglomeraban asistentes en sitios no aptos espacialmente para su óptimo disfrute.

En su actividad cultural, se ha logrado generar una programación continua, tomando como oportunidad la producción local como parte de la valoración de los oficios artísticos y culturales de la región, y proyectando más tarde, eventos nacionales e internacionales.

Entre los múltiples eventos culturales desarrollados en el Teatro Imperial, se citan las artes escénicas (comedia, clásico, stand up comedy, humor, monólogos, klaun, infantil, conceptual), danza (folclórica, contemporánea, popular), ballet (clásico, sobre hielo), música (orquestas sinfónicas, de cámara, Big Band, clásicos, instrumentales, folclóricos, tríos, son, salsa, tango, populares, campesinos), circo teatro, poesía, literatura, cine, grabación de programas (local, nacional e internacional), eventos presidenciales, conferencias, congresos, homenajes, lanzamientos, premiaciones, ceremonias de grado, alquiler de la sala principal y del foyer para múltiples géneros, programa de visitas guiadas, pensamiento y política, entre otros, destacando el compromiso educativo y de formación que cada día debe consolidarse en la ciudad.

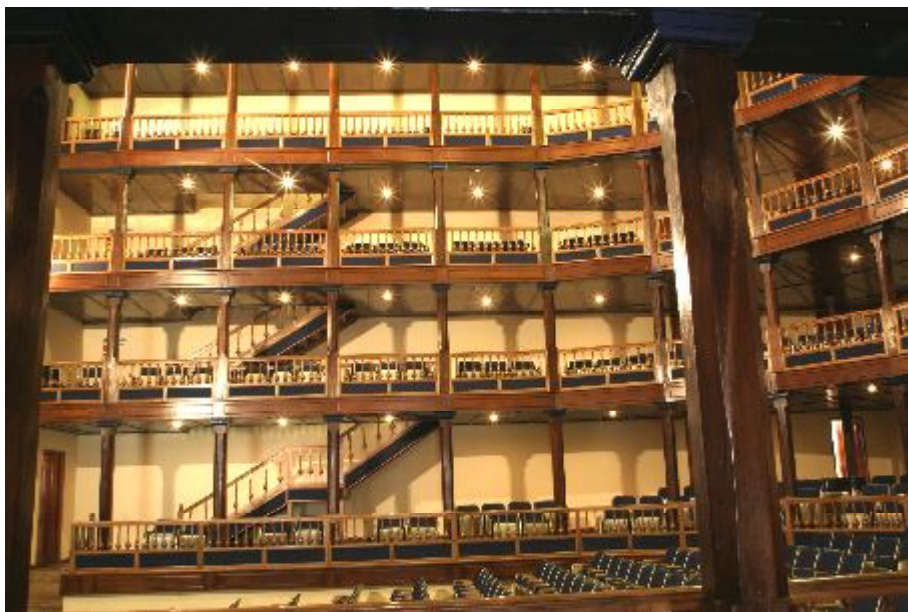
5. La materialidad ausente: estado de conservación e intervención física

El Teatro Imperial, con el paso del tiempo y sus procesos de deterioro físico y cultural, se convirtió en una edificación que prácticamente no existía en el medio urbano, incluso, muchos no sabían de su existencia o simplemente lo reconocían por su exterior ornamentado sin conocer su interior y trayectoria en la historia del sur. Quizás, era un magnífico teatro, pero socialmente invisible para un colectivo que requería de su presencia.

Iniciando el nuevo siglo y milenio, la Universidad de Nariño emprende acciones por el reconocimiento, identificación y valoración del nuevo bien cultural, donde se destaca el buen estado de conservación de la edificación, excepto por sus acabados, elementos

que no habían tenido un proceso de mantenimiento adecuado, continuo o de intervenciones indebidas.

Por lo tanto y después de adelantar estudios que permitieron establecer su diagnóstico, se concluyó que el Teatro Imperial no requería ser intervenido desde métodos estrictos de restauración, sino pensar dualmente, es decir, desde su recuperación físico-espacial y socio-cultural (ésta última descrita anteriormente como fundamento de su origen), proyectando un mantenimiento permanente para lograr una conservación definitiva y sostenible, bajo un principio de respeto por el inmueble: conservar antes que restaurar.



Platea y palcos en madera (Foto: Leonardo Castro)

Las acciones que fundamentarían la recuperación física del Teatro Imperial fueron esencialmente el mantenimiento, la liberación de elementos ajenos a su originalidad y la puesta en valor de sus espacialidades retomando su uso original como teatro de variedades.

Los primeros recursos para su intervención fueron donados por la Fundación Cultural Teatro Imperial, entidad que a finales del siglo XX emprendió una titánica labor donde logró consolidar un pequeño

capital para su adquisición, que se convertiría en la semilla económica de su renacer. Los recursos invertidos posteriormente en este bien cultural fueron apropiados por la Universidad de Nariño, institución que con muchos esfuerzos logró culminar y entregar el teatro a la ciudad.

Las acciones iniciales realizadas a partir del 1 de junio de 2000, fueron de primeros auxilios en cubiertas, las cuales presentaban deficiencias en su manto de recubrimiento en teja de barro y canales, verificando las estructuras de cubierta que requirió limpieza e inmunización.

El acceso, la sala o auditorio, el foyer, la fachada y el escenario siguieron en la intervención a través de mantenimiento y algunas obras de conservación preventiva. En el acceso de público, se conservó un pequeño atrio con escaleras elaborado en piedra sillar, se consolidó el piso en madera y recuperado el color original de sus superficies; de igual manera, se devolvió no sólo el lenguaje arquitectónico, sino la técnica de algunos elementos ornamentales realizados con morteros de tierra, puntualmente en el pórtico de acceso al foyer. En el cielo raso, se cambió la madera y dotó de dos lámparas talladas con técnica nariñense.

La sala presentaba un excelente estado de conservación en su estructura portante (tapia y madera), requiriendo el reemplazo de pisos y cielos en madera, los cuales se encontraban en mal estado, instalando nuevamente madera con las mismas características y dimensiones. La madera de puertas y pilares fue limpiada, inmunizada y dado su acabado final con charol a muñeca. La silletería se recuperó con sus colores y materiales originales y fueron dispuestos en los palcos del 2 al 4 piso; las sillas en platea y palco de 1er piso, se elaboraron con nuevas dimensiones y formas, conservando su color azul. Ésta área fue dotada de lámparas, ya que sólo poseía los puntos eléctricos con bombillas; para tal fin, fue diseñada una lámpara tallada en madera (cedro caquetá) tipo araña, de doble cuerpo con 8 brazos cada una, haciendo gala de la talla nariñense, propia del patrimonio cultural de la región. Por otra parte, se plantearon los pasamanos torneados en madera, sin perder su característica de transparencia.



Vista interior del Teatro Imperial (Foto: Leoanrdo Castro)

En el foyer, la estructura portante es en ladrillo cocido, la cual no presentó ningún tipo de afectación estructural. Se conservaron los entresijos y pisos en pino, limitándose a resanes, limpieza, inmunización y acabado mate, como fueron encontrados. Se reintegró el color de sus muros previo tratamiento de humedades superficiales, el trabajo de madera en puertas y ventanas con la misma técnica de la sala y la dotación de seis lámparas medianas y una grande para el vacío de doble altura, también, en talla nariñense con cedro caquetá.

La fachada principal, elaborada en ladrillo cocido, zócalo en piedra y acabados en cemento, no tenía graves afectaciones, excepto por su acabado, donde tenía varias capas de pintura, donde se requirió adoptar una reintegración del color original a los planos base y los relieves.

Finalmente, el escenario, el cual requirió recuperar desde el foso hasta la tramoya, incluyendo la boca del mismo. El foso estaba plagado de basura y rellenos de materiales que no permitían su uso; después de una rigurosa limpieza, fue adecuado para albergar a

músicos. El nivel del escenario se conservó totalmente horizontal



Boca y escenario (Foto: Leonardo Castro)

cumpliendo con una isóptica adecuada desde platea a palcos de 4 piso. El trabajo de la técnica escénica en tramoya, aún está por ejecutarse, donde se instalaron poleas, calles y rieles metálicos para efectos de funcionamiento básico. Un trabajo complejo, de compromiso proyectual y obra nunca culminada, fue el diseño de la boca de escenario, la cual estaba desnuda sin revestimientos en sus dos columnas y viga. Se planteó retomar lenguajes de su fachada para la ornamentación y rematar el diseño con el escudo de la Universidad de Nariño, acompañado de motivos

vegetales, ambos trabajados en talla nariñense con manejo tridimensional. Como dotación al escenario, la cual nunca tuvo, se incorporó la bambalina principal en terciopelo azul rey, bambalinas de escena y patas en tela negra para aforar el área de escena, dividiendo éste espacio con los hombros para el manejo de visuales.

6. El momento del re-encuentro: el teatro como epicentro cultural

Una vez culminadas las obras, llega la hora de compartir este recinto para los artistas, cultores y público en general en una renovada etapa y nueva oportunidad, para que el Teatro Imperial brille con luz propia.

Reapertura

Junio de 2001, fue el mes de su renacer, donde las últimas obras de pintura e instalación de telones, se confundía con el alistamiento del escenario para el evento de inauguración: entrega simbólica del Teatro Imperial a la sociedad pastusa, evento que sería contemplado en vivo para los 515 invitados al recinto, señal en vivo por el canal de televisión y emisora universitaria para toda la ciudad, así como el cubrimiento de múltiples medios de comunicación local y nacional. El honor correspondió al Rector del Alma Mater, Dr. Obando Ordóñez, con participación de las principales autoridades locales y regionales. La primera presentación cultural de inauguración fue desarrollada por la Orquesta de Instrumentos Andinos de Colombia, única en su género en el ámbito nacional y segunda en Latinoamérica.

A partir de este día y por un lapso de una semana, se dieron cita las diferentes manifestaciones culturales y géneros de las artes escénicas y la música, donde el recinto quedó literalmente pequeño por la amplia asistencia de público, que obligó en días venideros a repetir algunas presentaciones, no sólo por la calidad de los eventos, sino también para conocer y reconocer el estado actual del Decano de los Teatros del Sur: el Imperial empezaría nuevamente a escribir años dorados.

Surgió una inquietud por parte de varios pobladores en cuanto a conocer el teatro desde sus entrañas, es decir, ampliar el conocimiento de su trayectoria histórica y leer el teatro desde su espacialidad y arquitectura, donde ya se tenía lista una actividad de visitas guiadas para diversos públicos en horarios fuera de la programación cultural. Esta iniciativa permitió que niños, jóvenes y adultos mayores se aproximaran al recinto cultural de mayor importancia en el Departamento de Nariño.

Formación de públicos

Anonadados por la afluencia de público en dos años de puesta en valor y de servicios artísticos, culturales y académicos, requirió formular un programa que propendiera por reconocer las personas que asistían al teatro y potenciarlas, no sólo a ellas, sino buscar otros públicos. Mi inquietud fue buscar un espacio académico propicio para dicho propósito, encontrando el mejor pretexto: el proyecto de grado en el marco de la Especialización en Pedagogía de la Creatividad de la

Universidad de Nariño, denominándolo “Formación de Públicos en Teatros Patrimoniales”, donde básicamente se establecieron pautas conceptuales sobre el reconocimiento del teatro, de la comunidad, de la integralidad en la formación de públicos y de las estrategias para conjugar la importancia del teatro en función de los artistas, el público y la gestión de los eventos culturales. Esta experiencia fue implementada en el Teatro Imperial con excelentes resultados; se logró reconocer y consolidar los diferentes tipos de público: imaginario o hipotético ideal, real o efectivo, general o activo, potencial o pasivo, especializado o singular, habitual o usual y esporádico u ocasional. Estos públicos, relacionados con las estrategias para el teatro, el público y los eventos culturales, posicionaron al recinto y garantizaron una asistencia que permitía al Teatro Imperial funcionar de alguna manera con bajos recursos institucionales, con patrocinio de la empresa privada y por auto sostenimiento. Esta experiencia fue socializada en diferentes reuniones de la Red Nacional de Teatros en Colombia, destacando las realizadas en el Teatro Imperial (Pasto), Teatro Colón (Bogotá), Teatro Municipal (Sucre), Teatro la Vorágine (Villavicencio) y en las representaciones internacionales de Colombia en el Palacio de Ferias y Exposiciones de Sevilla (España) y el Taller de Iluminación y Sonido para Teatros en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia). Todo teatro, a partir de la formulación de proyectos que pretenda conservarlo y proyectarlo como un recinto cultural, debe adoptar programas de formación de públicos como garante de asistencia, participación en inclusión social, de lo contrario, es dar pasos sin tener un rumbo o destino en torno a la administración y gestión cultural.

Manejo y divulgación

Inicialmente, se planteó la gestión y manejo del Teatro Imperial adscrito a la unidad académica de mayor afinidad, como fue la Facultad de Artes, integrando un Comité Directivo que funcionó de manera adecuada y pertinente hasta el año 2004, encabezado por el Decano de dicha dependencia y gestor de la iniciativa, Maestro Álvaro Urbano, propendiendo por recuperar integralmente el Teatro Imperial de la Universidad de Nariño; sin embargo, al cambio programático de directivos y re-integración de dicho comité, los objetivos y metas de

los nuevos consiliarios desdibujaban su esencia y trayectoria, creando sentidas diferencias que motivarían difíciles y oscuros tiempos, lo que obligaría a replantear su adscripción y tener mayor eficacia tanto en la toma de decisiones como en la agilidad de trámite para los eventos. La gestión sigue encabezada por la dirección del recinto, donde se ha logrado dar continuidad a los propósitos establecidos en su inicio. En cuanto a la divulgación, la etapa de formación de públicos fue fundamental como principal mecanismo de comunicación entre el teatro, los eventos y sus asistentes.



Plegable de cisitias guiadas
(Foto: William Pasuy)

También, el aprovechamiento de los medios de comunicación (radio y televisión) de la Universidad fue un soporte y estrategia para llegar a toda la comunidad, a través de la presentación de eventos en directo o diferido como servicio social y cultural. Por otra parte, la participación y alianzas estratégicas con entidades privadas, fundamentaron tácticas para atraer nuevos públicos. Sin embargo, surgió una nueva

alternativa propuesta por la productora de eventos del Teatro Imperial, Karen Córdoba, en el año 2006, quien formuló una estrategia bastante particular: dar vida e identidad al Teatro Imperial a través de un personaje que refleje el carácter que por años tuvo el recinto, la experiencia en actividades culturales y la posibilidad del encuentro con nuevas dimensiones y sensibilidades al estar presente en el recinto, para ser establecida como la nueva opción de visitas guiadas al lugar.

Como consecuencia de esta propuesta, nació “*Pasos y repasos de un Gigante*”, aquel personaje donde “... *el corazón... es el escenario que late con la pasión de los artistas y la enorme sala representa sus pulmones que respiran con la emoción de los aplausos... con sus*

pulmones respirando al 100%, su corazón nunca dejará de latir” (Córdoba, 2007). El “Gigante” era la personalización del Imperial, donde sus elementos espaciales fueron interpretados como parte de los rasgos físicos del personaje.

7. A manera de epílogo

Las intervenciones en edificaciones patrimoniales no sólo son experiencias abordadas desde aspectos físico-arquitectónicos, o destacarlas como exitosas acciones en “monumentos” aislados de sus contextos, o ignorar los procesos donde su origen fue gestado por visionarios y comunidades donde interactuaron por un propósito común, o simplemente, como en el peor de los casos, el resultado vano que busca mostrar y elevar los egos de sus autores y gestores, más allá del valor real que tiene el patrimonio cultural en los territorios y sus comunidades.

La experiencia del Teatro Imperial de Pasto se presenta y reconoce con humildad, como un relato vivencial de 12 años de labor permanente y continua, recorrido pletórico e íntegro, fundamentado por la historia, el lugar y los protagonistas de las escenas cotidianas en un sur lleno de sorpresas, donde las diversas connotaciones patrimoniales de gran valor cultural material e inmaterial que interactuaron simultáneamente -como debe ser-, permitieron desarrollar una obra al servicio de la comunidad, convirtiéndose en un referente no sólo por su aspecto físico, sino por lo transversal que siempre está presente: por la vida cultural y artística en este tipo de recintos, donde el corazón y el pensamiento se expresa en el escenario, viaja por la sala y se deposita en el público, quien a su vez reinterpreta los sentimientos y sensibilidades que estas manifestaciones tienen por objeto.

Este fue el principio de un nuevo camino para el Teatro Imperial, donde se han sorteado impensables circunstancias que sólo el tiempo dará la razón. Aún queda metas por cumplir, espacios por intervenir, técnicas y tecnologías por adoptar y adaptar, para seguir actualizando con pertinencia a este gigante de la cultura regional.

Finalmente, como justo reconocimiento a este proceso, se cita el primer lema planteado para este recinto en su senda en pro de su

salvaguardia y conservación, formulado en 1997 por la Doctora Lydia Inés Muñoz Cordero, Presidenta de la Academia Nariñense de Historia: “*La cultura es raíz y memoria: el Teatro Imperial es Patrimonio de Todos*”.

Bibliografía

- MOLINA, J. C. *Diario de Actividades*. Pasto, 1920 - 1943.
Revista "Ilustracion Nariñense". Pasto 1925 - 1950.
MEJÍA y MEJÍA, J.C. Pbro (1961). *Geografía Pastusa de la Fe*. Bogotá (sin datos editoriales).
BOLAÑOS ASTORQUIZA, Héctor (1979), *Los Nombres sin Olvido*. Pasto
ÁLVAREZ, J. SJ (1985), *Qué es qué en Pasto y Nariño*. Pasto
ÁLVAREZ J. SJ (1988), *Este día en San Juan de Pasto y Nariño*. Pasto
Entrevista A Guillermo Molina. Pasto, Septiembre de 1995.
Entrevista A Hector Bolaños Astorquiza. Pasto, Septiembre de 1995.
Entrevista A Josefina Villota Y Jose Miguel CAselblanco. Pasto, Septiembre de 1995.
Entrevista a Luis Pazos Moncayo. Pasto, Septiembre de 1995.
Entrevista a Marta Zarama. Pasto, Septiembre de 1995.
PASUY ARCINIEGAS W. (1995), *El Teatro Imperial de Pasto*. Inédito.
CORDOBA K. (2007), *Pasos y repasos de un Gigante. Visitas guiadas. Teatro Imperial*. Universidad de Nariño.

Restauración del Teatro Faenza

Claudia Patricia Hernández

Arquitecto Universidad La Gran Colombia, Bogotá

Alfredo Montaña Bello

Arquitecto Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Resumen

El centro de Bogotá albergó una muestra representativa de teatros, reflejo de la historia del sector como atractivo comercial y polo cultural. El Teatro Faenza, es un edificio de especial importancia que fue testigo y a la vez protagonista de la construcción de la ciudad y la sociedad. El presente artículo tiene como propósito compartir la experiencia sobre su restauración, proceso adelantado por el equipo de trabajo liderado por la arquitecta Claudia Patricia Hernández, bajo el apoyo y promoción de la Fundación Universidad Central, su actual propietario. El artículo reúne aspectos relacionados con su ubicación e historia, la descripción arquitectónica del edificio, sus valores representativos, la propuesta de intervención y el estado de las obras de restauración a hoy. Se presentan algunas conclusiones derivadas de esta experiencia y de la investigación sobre los teatros del siglo xx en el centro de Bogotá, adelantada por el Programa de Arquitectura de la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Palabras clave

Arquitectura, Bogotá, funcionalización, intervención integral, investigación, memoria urbana, restauración, teatro.

1. Ubicación e Historia del edificio

El Teatro Faenza es una obra excepcional dentro de la arquitectura en Bogotá. Una cualidad especial es su emplazamiento en el centro de la ciudad, ubicado en la calle veintidós con carrera quinta, un sector de

importancia para la cultura y la vida universitaria. Su recuperación contribuye a la revitalización urbana de este sector que desde sus orígenes ha respondido a la expansión y transformación de la ciudad con procesos urbanos complejos y poco planificados.

El teatro Faenza, declarado como bien de interés cultural y monumento nacional de Colombia desde el año 1975, se encuentra catalogado dentro del entorno cultural del sector de las Nieves en el centro de la ciudad de Bogotá, como uno de sus principales escenarios, dada su trayectoria histórica y su localización, razón por la cual, para La Universidad Central, su actual propietaria, se ha convertido en prioridad su recuperación.



Bogotá 1913. La calle 22 y el contexto inmediato como áreas lúdicas de la ciudad. Fuente: Bogotá. Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT). Bogotá CD. Instante, Memoria y Espacio. [CD-ROM]. Bogotá. 2004

El teatro fue inaugurado originalmente como sala para el cinematógrafo en 1924, su gestor y propietario fue el industrial José María Saiz, gerente de la fábrica de porcelana Faenza, quién concibió la idea de construir un recinto que sirviera de escenario para proyecciones cinematográficas, así como para representaciones

teatrales, conciertos, recitales y reuniones sociales de diversa índole. Para realizar el proyecto, se asoció con su pariente José María Montoya y juntos crearon la Sociedad José María Saiz y Compañía.

El diseño del inmueble se le encomendó al ingeniero Ernesto González Concha, la construcción pretendía recibir el nombre de Salón Luz y Salón Variedades, un elegante edificio en el que se destacaba su espléndida fachada con ladrillo a la vista y un motivo

central en forma de herradura.

Tras la aprobación del proyecto por parte del municipio, en septiembre de 1922, la Compañía de Cemento Samper inició los trabajos de construcción en los terrenos de la antigua fábrica de porcelana Faenza, de la que el nuevo teatro tomaría su denominación definitiva.

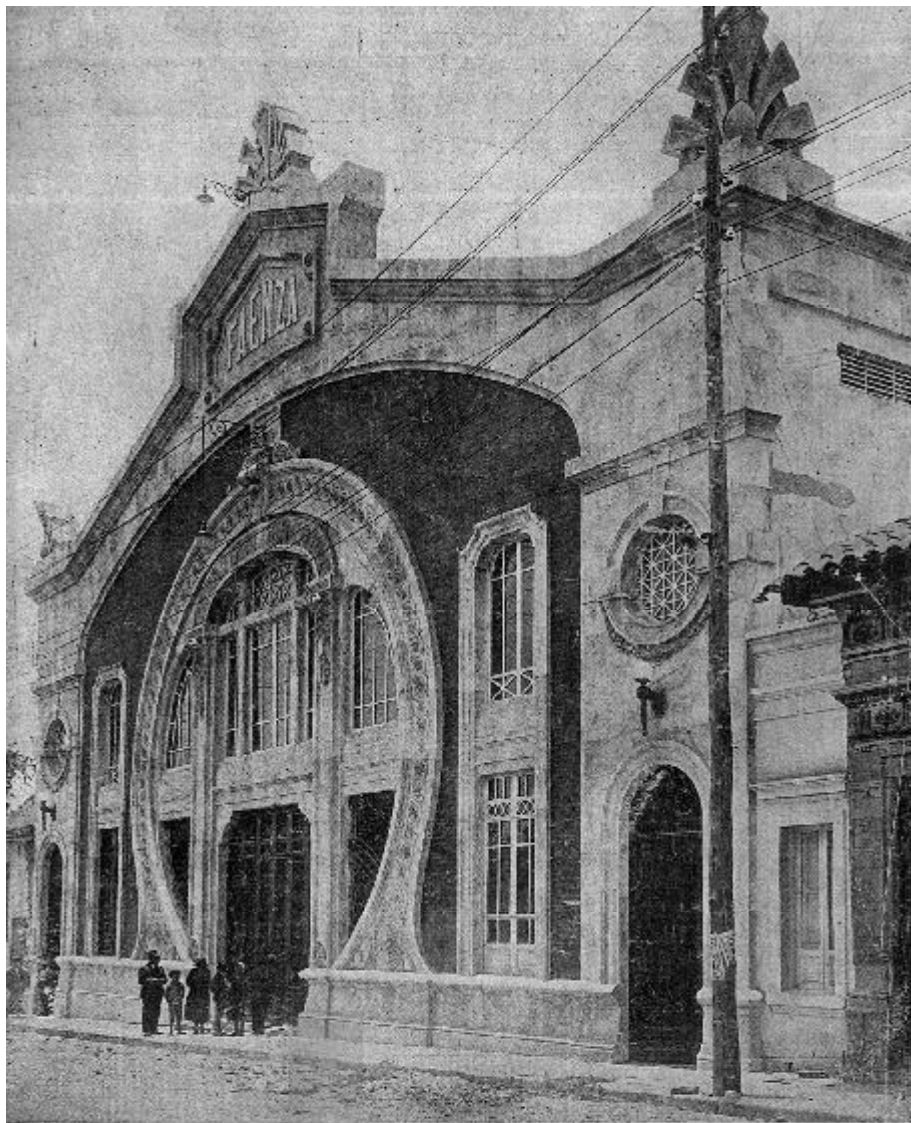
La ejecución de la obra

(una de las primeras que utilizaron hormigón armado en Colombia) fue encomendada a el arquitecto Arturo Tapias y a el ingeniero Jorge Antonio Muñoz. A su vez, la decoración ornamental y pictórica del Teatro fue encargada al taller de los artistas Mauricio y Colombo Ramelli, a quienes se deben la magnífica yesería y las pinturas murales con motivos de estilo Neoclásico y Art Nouveau.

La inauguración del Teatro Faenza fue el 3 de abril de 1924 con la proyección de la película francesa *El destino*, con una gran repercusión social. A partir de esa fecha, y durante casi veinte años, el Faenza protagonizó un periodo de esplendor no sólo como sala obligada de proyección de estrenos cinematográficos y presentación de cantantes de moda, operetas y zarzuelas, sino también como elegante centro social para bailes y todo tipo de recepciones organizadas por las clases acomodadas de Bogotá.



En 1910 la fábrica de Loza Faenza logra el primer premio en la categoría de "locería", dentro del marco de la exposición del Centenario en el parque de la Independencia. Fuente: J.J. Little & Ives Company. Libro azul de Colombia. New York, 1918



Teatro Faenza
en la calle 22 e inaugurado en la



EL GRÁFICO

Fachada del Teatro pocos días después de su inauguración. Fuente: El Gráfico. Revista Ilustrada. N° 682. Bogotá. 5 de Abril de 1924. Portada

En 1945, la Sociedad José María Saiz y Compañía se liquida y vende el Teatro Faenza a la empresa Circuitos Unidos, que a su vez lo vendería, años más tarde, al Circuito Presidente. Ya sin la protección tutelar de sus creadores, el destino del Faenza comenzó a verse vulnerado, aun cuando hasta finales del decenio de 1950 siguió presentando filmes de gran factura. Los vaivenes de la economía de mercado y el paulatino deterioro del centro de Bogotá condujeron a la decadencia del Teatro, que llegó a convertirse en 1970 y 1980 en sala para la proyección de películas pornográficas y en escenario de sórdidas historias de sexo y delincuencia.

A comienzos del 2004 el Teatro se encontraba abandonado, la Fundación Universidad Central de Bogotá asumió la restauración como un proyecto universitario riguroso que pretende rescatar esta valiosa memoria cultural de la ciudad. La recuperación la emprendieron arquitectos restauradores, restauradores, ingenieros y técnicos especializados, con el fin de convertir al edificio en un espacio de calidad para prestigiosas compañías de teatro o música. Se intenta perpetuar en la memoria colectiva el valor significativo de este objeto arquitectónico, que, una vez restaurado, contribuirá al renacimiento estético y cultural del corazón de Bogotá.

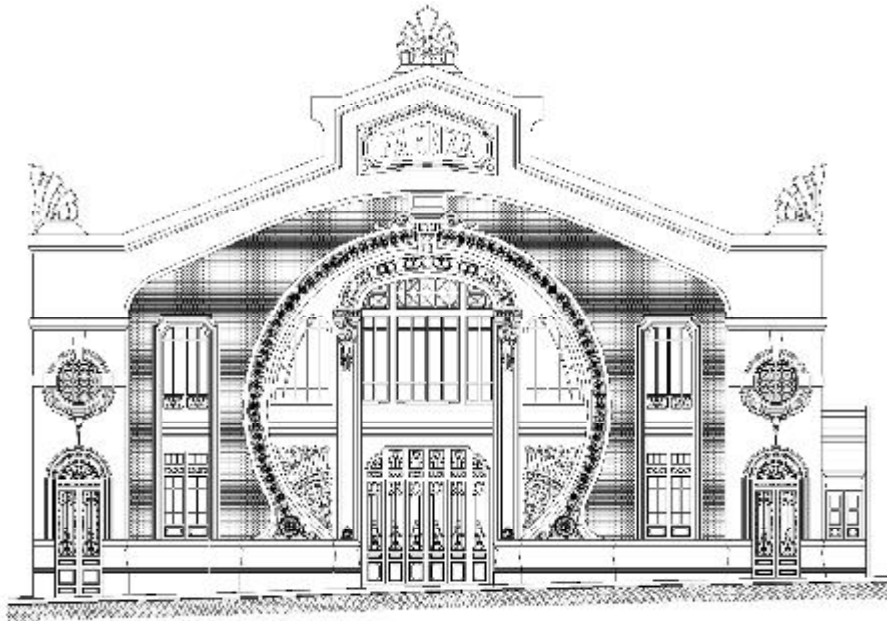
2. Descripción arquitectónica del teatro

El Teatro Faenza es un ejemplo especial de la arquitectura para el teatro y el cine construido en Bogotá durante las primeras décadas del siglo XX. La fachada es, en sí misma, una obra de calidades excepcionales y constituye una parte muy importante de su valor arquitectónico. Tiene 25 metros de ancho por 19 metros de alto en la parte central. Su componente principal es un gran arco de tres cuartos de círculo, rodeado por una elaborada moldura en cemento que empata con el zócalo.



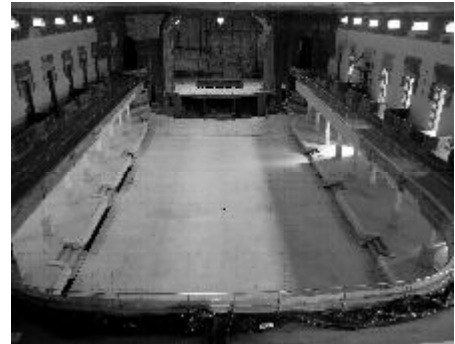
Estado de la fachada en 2005. Fuente: Archivo equipo de restauración

El contorno de la fachada está igualmente bordeado por molduras de cemento que enlazan las puertas laterales con el remate central de la fachada. El plano principal, en ladrillo, lo mismo que las molduras, fueron recubiertos con varias capas de pintura, las que ya se han eliminado para dar paso a la apariencia original.



Propuesta de intervención. Fuente: Archivo equipo de restauración

Se ingresa al teatro a través de la puerta principal situada en el centro de la fachada, la cual comunica la calle con el vestíbulo del primer piso. La planta de la sala es de forma rectangular de 21 metros de ancho por 45 metros de largo y consta de una platea y un balcón en forma de herradura alargada que extiende sus brazos hasta la boca de la escena. El acceso al balcón se efectúa por las escaleras principales que comunican también con el foyer del segundo piso. El acceso a los brazos laterales del balcón se hizo originalmente a través de una serie de puertas laterales que se clausuraron y que hoy se han reintegrado rescatando el sentido de los corredores y los palcos del segundo nivel. Un segundo balcón o "gallinero", situado en el tercer piso de la edificación servía como espacio para el público de tercera, y en ese mismo piso se encuentra hoy la cabina de proyección.



Estado de la sala en 2005, evolución de la obra en 2006 y estado de las obras en 2010. Fuente: Archivo equipo de restauración y grupo de investigación Proyecto y Patrimonio

En la parte posterior de la edificación se encuentra el espacio de escenario y tramoya, de unos cinco pisos de altura, comunicado directamente con la calle a través de dos callejones laterales, que sirven como salidas de emergencia de la sala y cuentan con puerta en la fachada principal. La ornamentación interior de la sala es abundante e incluye molduras de cemento y yeso en los bordes del balcón, en los capiteles de las columnas que sostienen el balcón y en el reborde del cielo raso.

Tres rosetones se destacan en el centro del cielo raso, dónde colgaban originalmente las lámparas de iluminación. La boca de la escena es igualmente bordeada por molduras de yeso y cemento. La silletería de la sala es original y está en un estado aceptable de conservación, parte de esta será reinstalada en la sala. Las exploraciones realizadas durante los estudios previos y las primeras

obras de conservación, han demostrado la existencia de una abundante pintura mural en los bordes de las puertas, en el arco de boca y en otras superficies del vestíbulo y de la sala con motivos fitomorfos en diversos colores.



Estado del cielo raso en 2005, evolución de obra 2007 y estado de obras en 2010. Fuente: Archivo equipo de restauración y grupo de investigación Proyecto y Patrimonio

La estructura portante del edificio es en concreto reforzado, concebida como un sistema de pórticos cimentados en zapatas aisladas con profundidades de 2,5 metros. La cubierta se sostiene en una estructura de grandes dimensiones, realizada en madera con tensores de hierro, en un excelente estado de conservación. Las tejas de zinc de la cubierta original estaban en un estado avanzado de deterioro y fueron sustituidas por sistemas de cubiertas termo acústicas que lograran un equilibrio de las condiciones al interior del recinto.

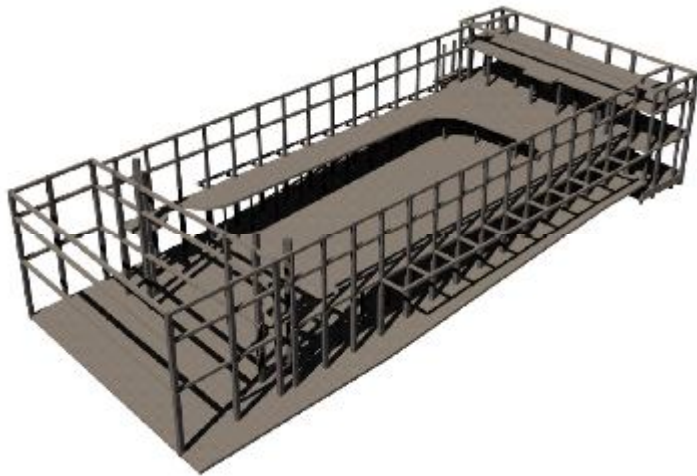
A lo largo de los años el teatro fue intervenido en varios sitios. Se construyeron muros de división entre el escenario y la tramoya y en el interior del foyer del segundo piso. Se colocaron cielo rasos en acrílico en el vestíbulo del primer piso, se construyeron baños en espacios inadecuados y se aplicaron muchas capas de pintura en el interior y en la fachada. Afortunadamente ninguna de estas intervenciones afectó gravemente la construcción original y ya han sido removidas muchas de ellas. Se han realizado también obras de mantenimiento y de liberación, lo que ha permitido recuperar la espacialidad original y efectuar las exploraciones necesarias para las obras de restauración.

3. Los valores representativos del teatro

El teatro cuenta con varios elementos de gran valor a partir de los cuales se han definido los criterios y los objetivos para el planteamiento del proyecto integral de restauración.

La estructura

En la construcción del Teatro Faenza, sus gestores y artífices utilizaron técnicas que para la época resultaron novedosas. Por un lado, el uso del hormigón armado como material estructural en pórticos y cimentaciones, y por otro lado, el uso del cemento fundido para la estructura y el decorado integrado con figuras en relieve, que hicieron de este escenario un edificio de vanguardia técnica y estética. Es un proyecto que en su formulación original utilizó la teoría de cálculo estructural por medio de la grafostática.



Modelo tridimensional del sistema estructural. Fuente: Archivo equipo de restauración



Sistema de columnas, vigas originales en concreto 2004 y estado de la obra 2010. Fuente: Archivo equipo de restauración y grupo de investigación Proyecto y Patrimonio

La fachada

Es uno de los iconos de la ciudad y uno de los pocos ejemplos arquitectónicos que aún permanece en pie con influencias del estilo *art nouveau* en Colombia, caracterizado, entre otros aspectos, por la mezcla de ricos motivos ornamentales y el uso de líneas curvas y ondulantes. En su diseño original se combinaron los paños de ladrillo a la vista con notables elementos decorativos y estructurales de cemento y yeso. Con el paso de los años se cubrió su faz y se borró de la memoria de los transeúntes su original belleza. Uno de los mayores esfuerzos en el proceso de recuperación se concentró en devolverle a la fachada su primera imagen y rescatar el decorado y los detalles originales.



Fachada y detalles ornamentales de la misma, procesos de limpieza y restauración antes y después de 2007. Fuente: Archivo equipo de restauración

La pintura mural

Entre las muchas particularidades artísticas del Teatro Faenza, ocultas por el tiempo y por las sucesivas intervenciones, cabe destacar la extensa muestra de pintura mural grutesca que complementaba la decoración de elementos volumétricos en yeso. El Faenza es una edificación que a pesar de ser no religiosa conserva este tipo de manifestación plástica en Colombia. Además de este tesoro pictórico,

se ha confirmado en el auditorio y la boca de escenario un amplio espectro de pintura mural, con diseños fitomorfos y lineales, obra de los artistas Ramelli, quienes también decoraron el Teatro de Cristóbal Colón de la capital colombiana. El equipo restaurador ha puesto todo su empeño y emplea los mejores instrumentos y técnicas para conseguir que esta riqueza oculta vuelva a salir a la luz.



Detalles y modelos fitomorfos presentes en las superficies de la boca del escenario y en los dinteles de las puertas de segundo piso.
Fuente: Archivo equipo de restauración

Obras en relieve

En el Teatro Faenza existe un importante repertorio decorativo. Se destacan en él las obras en relieve y un generoso conjunto de molduras y follajes de yeso. Sobresalen en el cielo raso los tres rosetones que adornan la parte central del Teatro, actualmente protegidos y en proceso de restauración los cuales complementan la rica decoración en palcos y columnas donde se conjugan cuarenta y ocho modelos en yeso y seiscientos once piezas que resaltan columnas, balcones y cielorاسos en interior y en fachada.

4. La propuesta de intervención

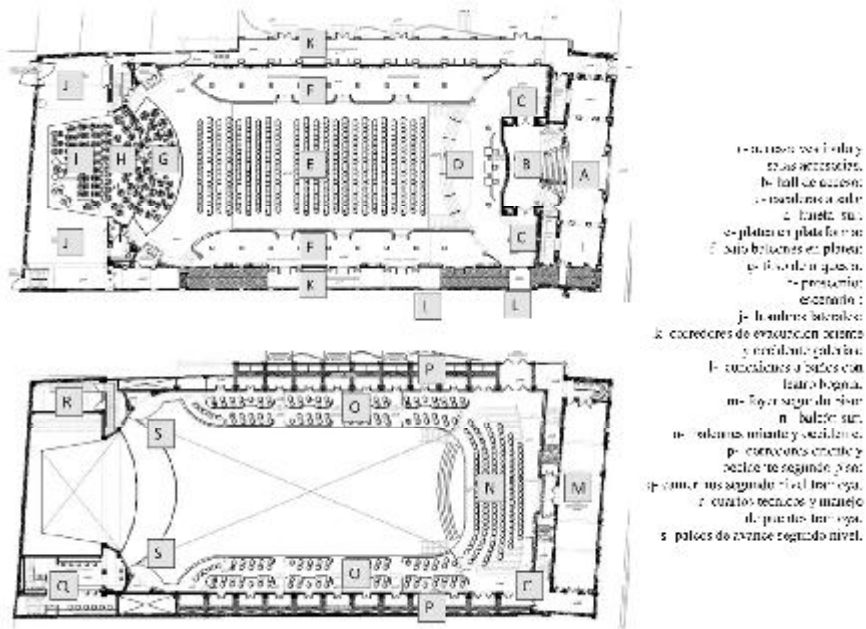
El teatro es una edificación con valores singulares y significativos para la construcción de la ciudad, producto de un sueño fundamentado en el progreso y en la necesidad de comunicación, diversión y cultura de una sociedad que a principios del siglo xx despertaba a las nuevas tendencias nacionales e internacionales y al llamado de la naciente modernidad. Hoy es un edificio que representa una memoria colectiva alrededor de la cultura y de la transformación urbana del centro de Bogotá.

El proyecto de restauración, se fundamentó en esta memoria, que busca resignificar un sector de la ciudad y articularlo con la consolidación de un sueño académico universitario. Esta memoria colectiva se puede definir de diversas maneras y, como base a las formulaciones del proyecto arquitectónico de refuncionalización, se han retomado de tal manera que influyan en la adecuación espacial del edificio. Es así como la memoria social, la de la técnica constructiva y la del entendimiento plástico, se revierten en un proyecto de intervención espacial, técnico y estético.

5. El planteamiento del proyecto integral

El objetivo principal de la intervención fue la de conservar las características originales del edificio a nivel estético, formal y espacial

resaltando sus valores, revitalizándolo funcional y técnicamente, por medio de acciones que aseguren la durabilidad y estabilidad de la edificación, considerando la compatibilidad de los materiales y la viabilidad del uso de cada espacio.



Disposición arquitectónica del teatro primer y segundo piso. Fuente: Archivo equipo de restauración

Por lo tanto, a partir de la valoración del edificio como bien patrimonial, del conocimiento y análisis del estado previo del edificio, el cual demostró múltiples intervenciones nocivas que lo colocaban en gran riesgo, y el uso final como teatro para las artes escénicas y musicales con una infraestructura para usos complementarios, se plantean las siguientes premisas para la definición del proyecto, fundamentadas en los diferentes tipos de memoria que deben revitalizarse en el edificio.

Elementos de uso

El Teatro como espacio polivalente con un aforo para 1000 espectadores, ampliando el espectro de espectáculos, por mucho tiempo limitado a la proyección de películas, y con la posibilidad de adaptación de la sala dependiendo del uso requerido sea éste social o académico.

El Teatro como sala para uso de la ciudad.

El Edificio como equipamiento de la Universidad Central de Bogotá, que sirve de auditorio y eje de un complejo cultural institucional que incluye el uso por parte de programas académicos relacionados con el arte (Escuelas de Música y de Teatro).

El Teatro como referente del sector, la ciudad y la región, elemento vinculado a la memoria urbana de Bogotá.

Elementos de forma

El Teatro como exponente de una época representativa para la ciudad, reconocido por público de diferentes generaciones como un espacio tradicional y de fuerte carga histórica.

El teatro como elemento fundamental en el entendimiento de la arquitectura del siglo XX al ser uno de los pioneros en el país al utilizar técnicas y materiales que apenas estaban siendo incluidos en los procesos constructivos.

El Teatro y su valor estético, igualmente reconocido dentro de la memoria urbana, teniendo en cuenta que el orden ornamental y decorativo permite entender el espacio arquitectónico y sus actividades.

El Teatro como ejemplo de premisas básicas de la restauración, donde se puntualiza sobre el respeto por la materia original y la adecuación utilitaria para permitir su sostenibilidad en el tiempo.

6. El programa de restauración

La rehabilitación del Teatro plantea unos requerimientos de tipo funcional, constructivo, estético y técnico, que serán la base para resolver las necesidades del inmueble mediante acciones que tienen

lugar en la obra de restauración. Estos requerimientos son puntualizados en los siguientes aspectos del proyecto:

Aspectos funcionales y espaciales

Es necesario adaptar los espacios existentes de forma adecuada, por medio de un programa que tiene en cuenta parámetros de intervención para un bien patrimonial. En el proyecto para el Teatro Faenza se propone la recuperación de los espacios sociales que se fueron perdiendo durante el paso de los años, la integración de espacios técnicos vitales para su funcionamiento y la adaptación de espacios de servicios básicos complementarios.

Es así como se plantea la recuperación del vestíbulo, la habilitación de las antiguas rondas laterales, la adecuación de los pisos de platea para mejorar la visibilidad de los espectadores, la adecuación de la escena mediante la ampliación de su área por medio de una tarima anexa y la integración de una concha acústica móvil. La adecuación de la tramoya, implementando nuevas estructuras, solucionando camerinos dotados con servicios sanitarios y pisos técnicos necesarios, así como la recuperación espacial de lo que fuera originalmente el foyer de segundo piso.



Panorámicas del vestíbulo y foyer del Teatro. Estado de las obras 2010. Fuente: Archivo equipo de restauración

En la propuesta se retoma el concepto de palcos individuales en los balcones de segundo piso, se logra abrir las antiguas puertas, hoy tapiadas y escondidas detrás de muros, que sirvieron a estos espacios, con lo cual se pone de manifiesto y en valor las pinturas murales que

decoraban estas salidas. En el tercer piso o antiguo gallinero, el cual estaba como espacio residual, se implementa un café desde el cual se podrá observar la escena y la estructura de la cubierta, la cual amerita ser destacada como aspecto constructivo de importante valor.

Aspectos constructivos

Se entienden como las acciones que conserven, refuercen y garanticen la estabilidad de las estructuras portantes principales y secundarias, la rehabilitación de la cubierta del teatro, y la solución a las necesidades de recolección y manejo de aguas, servicios sanitarios y eléctricos. A nivel de superficies se plantean obras de acabados y detalles constructivos acordes a las áreas que maneja el teatro. Estos se han concebido de tal forma que no se afectan las superficies interiores de la sala, así como tampoco los elementos y espacios que son característicos del monumento.

Particularmente se propone la consolidación de la estructura portante mediante la integración de pórticos en concreto reforzado, como elementos externos a la sala dentro del espacio de las galerías o corredores laterales, a manera de contrafuertes. Complementando la estructura en concreto existente se propuso la inclusión de pantallas en concreto reforzado en el cuerpo de foyer de primer y segundo piso, logrando de esta manera estabilizar la estructura a esfuerzos considerables en caso de sismo, esta estructura se remata en el nivel de la cubierta conformando una viga canal que soluciona en gran parte el problema de recolección de aguas lluvias.

También se propone construir filtros de drenaje subterráneos complementados con motobombas y equipos de extracción para garantizar la estabilidad de las superficies de la sala y los espacios alternos los cuales presentan humedades ascendentes considerables por el alto nivel freático del sector, las cuales han deteriorado durante muchos años la estructura de los muros.

Para hacer eficientes los servicios hidrosanitarios y los sistemas de iluminación arquitectónica, se han dado soluciones mediante estudios particulares en los cuales se garantiza la calidad de la obra cumpliendo estándares de seguridad y funcionamiento. Se plantea la intervención en acabados de superficies con el fin de crear ambientes propicios para cada actividad, recuperando a la vez el lenguaje original del conjunto.



Vista del corredor lateral en primer piso y su estado en 2005, detalle corredores laterales segundo piso, propuesta de reforzamiento estructural perimetral y estado de las obras en 2010. Fuente: Archivo equipo de restauración y grupo de investigación Proyecto y Patrimonio



Aspectos estéticos

Se refieren a los elementos decorativos de gran valor artístico que componen el lenguaje formal de la edificación, como son: la pintura mural, la ornamentación en yesería cemento y el mobiliario presente en los espacios mas representativos del teatro. Es así como se lleva a cabo la restauración de las pinturas decorativas de muros y del arco de boca las cuales representan un simbolismo relacionado con el arte dramático de principios de siglo xx y la influencia del Art Noveau característico en la construcción (figura 13). También se adelantaron

obras de restitución, complementación y consolidación de piezas faltantes en ornamentos en yesos y cementos, en la fachada y en el interior del edificio, y la restauración de parte de la silletería catalogada como original, de influencia decó, incluida en el teatro en el año 1940.



Panorámicas de la sala proyectada y estado de las obras en 2010. Fuente: Archivo equipo de restauración

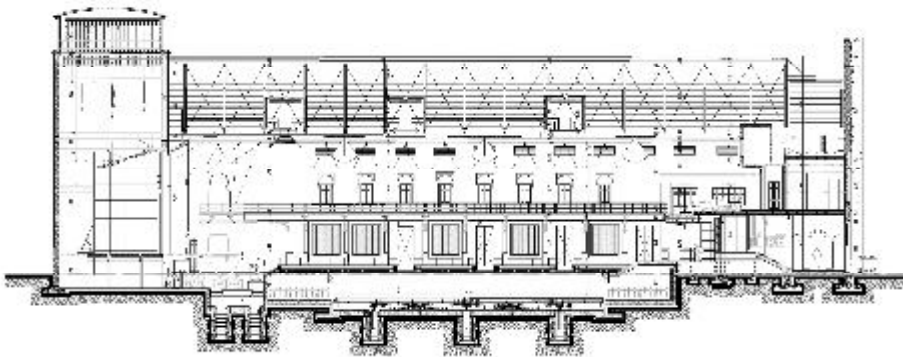
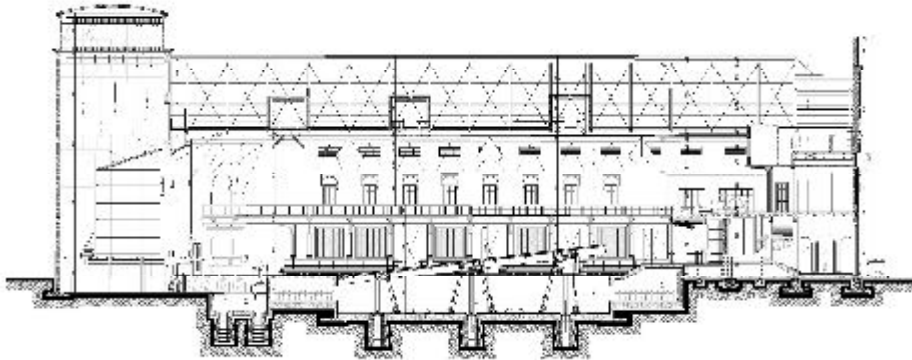
Aspectos técnicos

Se lleva a cabo la implementación de redes y sistemas complementarios al uso, como son la iluminación especial en escena y auditorio, con sistemas y mecanismos que dan respuesta a requerimientos de última generación y a la capacidad requerida para eventos y presentaciones contemporáneas de talla internacional.

La maquinaria escénica es lograda mediante el diseño de una concha acústica desplazable y de tramoya, el sistema electroacústico tipo line array provee un sonido de gran calidad. Para el sistema de acondicionamiento acústico adaptable se implementan accesorios capaces de manejar la acústica variable y un aislamiento acústico de la cubierta y cielo raso anulando los ruidos aéreos y los ruidos por

impacto, lo que garantiza el presentar obras de diferentes tipos como música o de palabra.

El sistema de ventilación y renovación de aire en la sala funciona por convección natural teniendo en cuenta el aforo máximo de la misma. En cuanto a la definición de superficies en platea y foso de orquesta se han implementado pisos móviles mediante sistemas altamente sofisticados que permitirán implementar usos diversos mediante las diversas posiciones de las plataformas (platea inclinada o plana)



Disposiciones adaptables de la platea. Sección longitudinal del edificio. Platea inclinada o plana. Fuente: Archivo equipo de restauración

7. Las obras propuestas

Los anteriores aspectos generan una obra civil exigente ya que debe tener en cuenta los fundamentos básicos de la ciencia de la restauración y que a nivel particular se traducen en actuaciones específicas necesarias para lograr un resultado final satisfactorio. Es así como se plantean, a manera de resumen, las siguientes actuaciones u obras particulares:

Obras de liberación, como aquellas labores que implican la limpieza y remoción de elementos adicionados posteriormente a la construcción original que impiden la lectura de la morfología inicial del edificio, las cuales consistieron en la limpieza de los diversos elementos de fachada y la remoción de sucesivas capas de pintura al interior.

Obras de consolidación, como aquellas obras necesarias para reestablecer las condiciones físicas, químicas y mecánicas de los elementos constitutivos sean estos parte de la estructura portante, no portante o formal, las cuales incluyeron actividades de reforzamiento estructural y protecciones ante agentes deteriorantes.

Obras de reintegración y restitución que hacen referencia a la reposición de elementos funcionales, formales o espaciales que formaron parte esencial en la edificación a nivel estético o técnico, los cuales fueron recuperados según cada requerimiento. También se adelantaron obras de integración como aquellas obras nuevas necesarias para permitir la adecuación técnica, espacial y formal del teatro.

8. Conclusiones

Una definición básica del teatro como espacio arquitectónico es aquella que lo considera como el lugar proyectado y construido para que ocurran eventos dignos de atención, lo que incluye la aparición de diversos formatos de distracción y de arte en el tiempo, que han llevado a las distintas sociedades a generar espacios para presenciar de la mejor manera determinado espectáculo. Esta definición de espacio

teatral es de carácter general, y se articula con el acontecer histórico y cultural de cada contexto.

El Faenza como espacio teatral, admitió a lo largo de su historia espectáculos variados, los propios de las artes escénicas tradicionales y el cine. Como espacio arquitectónico tiene la capacidad de reunir las demás expresiones artísticas como la pintura, la escultura, la música, la literatura y el cine, y bajo esta condición la arquitectura del teatro no sólo ha sido el soporte para el disfrute de estas expresiones, sino que estas expresiones también son el soporte que construye el espacio del teatro. En este sentido, además del espacio físico, se puede hablar de otras dimensiones del espacio al interior del teatro: el sonoro, el visual, el plástico, entre otros.

Entre los años veinte y treinta en los Estados Unidos y en parte de Europa se reconocen dos escuelas de pensamiento alrededor del edificio del cine; la primera es aquella enraizada en el proceder Beaux Arts quienes siguen el rigor del siglo xix en términos de las formas y la decoración neoclásicos a partir del profuso uso del dorado en la figuración muraria, el uso de alfombras, mármol, enormes lámparas colgantes de cristal, salones complementarios y el uso de música en vivo, la segunda, conocida como la escuela atmosférica, es aquella que opta por la experimentación alrededor de la evocación de un medio ambiente artificial, evocando el exotismo y el romanticismo. Son arquitectos autores de obras de una y otra corriente Thomas W. Lamb y John Ebersson respectivamente¹. En Colombia estas corrientes fueron menos identificables, sin embargo es muy posible que el pensamiento de la corriente Beaux Arts hubiera influenciado el diseño arquitectónico del Teatro Faenza.

El proceso de intervención adelantado hasta el momento en el edificio, da cuenta de una rigurosa investigación histórica y técnica de la edificación, lo que ha permitido recuperar muchos de los valores representativos originales del teatro, así como el descubrimiento de otros que habían permanecido ocultos durante gran parte de su actividad comercial. Es de rescatar que para adelantar este proceso con éxito ha sido fundamental la sinergia producida por el equipo

¹ SHARP D. (1969), *The Picture Palace and Other Buildings for the Movies*. Londres: Hugh Evelyn Limited, p. 73.

interdisciplinario que ha trabajado, bajo el liderazgo de su directora, desde hace más de cinco años en este proyecto.

Indudablemente edificios como el Teatro Faenza forman parte de la historia de la ciudad y la ciudadanía, es por eso que en términos académicos y profesionales se convierte en fuente primaria de conocimiento, constituyendo su estudio e intervención una nueva manera de valorarlo y entenderlo como una fuerza viviente que se mantiene dentro de las dinámicas contemporáneas y se proyecta a las próximas generaciones más allá de la simple noción de monumento.

8. Bibliografía

- LITTLE J.J. & Ives Company (1918), *Libro azul de Colombia*. New York. El Gráfico. Revista Ilustrada. N° 682. Bogotá. 5 de Abril de 1924.
- RAMELLI CASSI A. (1938), *Edifici per gli spettacoli: Teatri, cinema, auditori, radio e cinecentri*, Edizioni Antonio Vallardi editore, Milano.
- SHARP D. (1969), *The Picture Palace and Other Buildings for the Movies*, Londres: Hugh Evelyn Limited.
- IZENOUR G. (1977), *Theater Design*, United States of America: Mc Graw Hill, 631 p.
- MARTÍNEZ H. (1978), *Historia del Cine Colombiano*, Bogotá: América Latina.
- SALCEDO S., H. (1981), *Crónicas del cine Colombiano*, Bogotá: Editorial Carlos Valencia.
- NIÑO MURCIA C. (1991), *Arquitectura y estado*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- NIETO J., y ROJAS D. (1992), *Tiempos del Olympia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.
- ARANGO S. (1998), *Historia de la Arquitectura en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- MUÑOZ M. (1999), *Diana María. Arquitectura teatral. Patrimonio y sentir de una sociedad*. Bogotá. Monografía [Arquitectura]. Universidad de la Salle. Facultad de Arquitectura.
- FÚQUENE BARRETO J. (1999), *Las salas de cine en Bogotá*, Trabajo de grado, Historiador, Santafé de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Departamento de Historia.
- HERNÁNDEZ C. (2001), *La sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. Una visión particular en la transformación de la ciudad*. Bogotá. [Maestría en Restauración de monumentos arquitectónicos]. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Arquitectura y Diseño.
- MEJÍA G. (2002), *Los años del Cambio*, Bogotá: Ceja.

- COLÓN LLAMAS L. C. et al. (2003), *El patrimonio urbano de Bogotá: Ciudad y arquitectura*, Bogotá: Ancora Editores.
 Bogotá. Instituto Distrital De Cultura y Turismo (IDCT). Bogotá CD. Instante, Memoria y Espacio. [CD- ROM]. Bogotá, 2004.
- ÁVILA GÓMEZ J. A., y LÓPEZ SUÁREZ F. (2006), *Salas de cine*, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
 Bogotá. Corporación La Candelaria. Atlas histórico de Bogotá. Bogotá: Planeta, 2006.
- SALDARRIAGA ROA A. (2006), *Bogotá Siglo XX. Urbanismo. Arquitectura y vida urbana*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- MONTAÑO BELLO A. (2010), *Diálogos entre dos mundos. Una reflexión sobre la arquitectura del teatro*. En: HERNANDEZ C. et al. *Recinto. Reflexiones sobre arquitectura y ciudad*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Ficha resumen de estudios técnicos y personal del equipo de Restauración

Dirección de los estudios

Claudia Patricia Hernández Duarte
 Arquitecta Restauradora

Asesoría en Conservación y Conceptualización.

Alberto Saldarriaga Roa
 Arquitecto Urbanista

Coordinación levantamiento de deterioros

Arq. Maria Fernanda Saavedra

Levantamiento arquitectónico y bienes muebles

Arquitectos:
 Ángela María Duarte
 Andrea Liseth Gómez
 Cesar Hernández
 Diana Gonzáles
 Gustavo Castellí
 Juliana Sánchez
 Tatiana Prieto

Estudio sistemas, tipologías constructivas, patología y diagnóstico

Arq. Claudia Patricia Hernández Duarte
 Arq. Maria Fernanda Saavedra.
 Arq. Mónica Orduña Monsalve.

Levantamiento evaluación y estudios estructurales y vulnerabilidad sísmica

P.C.A. Proyectistas Civiles Asociados

Estudios de ornamentos cromatismo y pintura mural

Restauradoras de bienes muebles.
 Dirección: María Carolina Leiva Fierro.
 Juliana Sánchez Rodríguez
 Tatiana Prieto Cubillos

Reseña histórica e investigación documental

Arquitectas
 Claudia Patricia Hernández Duarte
 Mónica Orduña Monsalve.
 Paula Ayala.

Levantamiento topográfico

Topógrafo Edgar Ibáñez

Levantamiento fotográfico:

Claudia Patricia Hernández Duarte
 Diana Margarita González.

Residencia de obra:

Ing. Carolina Martínez.
 Arq. Mónica Orduña Monsalve.
 Arq. María Fernanda Saavedra
 Arq. Alejandra Romero.

Evaluación y estudio eléctrico

MyG ingenieros.

Digitalización

Linda Yaneth
Diana Margarita González
Cesar Augusto Hernández
Gustavo Adolfo Castelli.
Paula Ayala.
Pilar Rojas M.
David Rivera.
Kevin Morales

Estudio de suelos

Alfonso Uribe y Cia. Ltda.

Evaluación y estudio fitosanitario de maderas

Ingeniero Héctor Rojas

Evaluación y estudio hidrosanitario.

Cesar Bohórquez

Estudio de sonido, acústica y asesoría teatral

ADT construcciones.

Estudio de balance térmico e iluminación natural

Pedro Juan Brighth Samper

Restauración y modelos en yeso y cemento:

Taller Ramelli Hnos.

Interventoría:

Arq. Ingrid Alfonso.
Arq. Sasha Moreno.
Arq. Néstor Gómez.

Comité técnico:

Arq. Alberto Saldarriaga Roa.
Arq. Jairo Novoa.
Dr. Guillermo Páramo Rocha.

Experiencias en la Arquitectura de la Restauración y el Reciclaje

Héctor Calderón Bozzi

Arquitecto Universidad de los Andes, Bogotá

Resumen

Durante 29 años de experiencia en proyectos de arquitectura de la Restauración y el Reciclaje, lo experimental ha sido una constante para lograr descifrar cada proyecto. Uno de los intereses primordiales es el componente contemporáneo en diálogo con lo preexistente, en donde los materiales han jugado un papel importante como una manera diferente de proyectar el trabajo de otra época y en donde el Reciclaje no es solo de materiales sino de conceptos y de la espacialidad misma del objeto. También se intenta diluir la compartimentación espacial, y en la utilización de la iluminación natural se vuelve más importante la vibración y sutileza que la cantidad misma; todo esto encausado bajo un riguroso criterio de sobriedad.

Palabras clave

Experimental, reciclaje, restauración, materiales, proceso, descifrar, recuperación, luz natural, ambigüedad, historia.

1. Restauración y Reciclaje

Cuando quise encontrar alguna característica que fuera común a 29 años de experiencia en arquitectura y restauración, tras la revisión de los más significativos proyectos, y la reflexión sobre los muy diversos criterios que la han regido, encontré, casi dentro del título mismo de esta exposición, la respuesta: podría decir que “*lo experimental*” ha sido una constante en mi trabajo.

Con ello quiero decir que el proceso de diseño y construcción de proyectos que involucran restauración y/o reciclaje como variable,

tiene también como variable transversal *el proceso mismo*, que por naturaleza es vivo y cambiante.

También es importante aclarar que, salvo para casos excepcionales, la esencia de esta arquitectura es ante todo *contemporánea*. Existen actitudes más puras y netas al respecto. En mi caso, uno de los intereses primordiales es el componente contemporáneo y su diálogo con lo preexistente.

Al generar un proceso de restauración y reciclaje se genera también una especie de *metalenguaje*-, más allá del programa que se resuelve, en el cual hay un juego de reflexiones entre los dos componentes principales: el anterior, y el conjunto de elementos nuevos que lo intervienen, modifican y resaltan. Unos códigos internos entre lo que existía y lo que va a existir, entre lo que era y lo que será.

Restauración, rehabilitación, renovación, remodelación...- son todos términos con una acepción genérica y ambigua. *Restauración y Reciclaje* es el nombre que he dado a mi firma por años, a fin de enfatizar que ese reciclaje no es sólo de materiales sino *de conceptos y de la espacialidad misma* del objeto.

Aunque los materiales juegan un papel importantísimo e intentaré explicar por qué. Ellos me importan porque es una manera diferente de traer la historia, de proyectar el trabajo de la obra de mano que hubo en otra época, con toda su carga evocadora. No uso una línea estrictamente lógica o racional de diseño. Uso, en parte, técnicas más intuitivas que parecen a veces adivinatorias, entrando en una relación con los materiales y espacios que, en el proceso del diseño y la construcción, todo *va ocurriendo*. Los procesos mismos están vivos, lo experimental es constante, lo que dice la casa es lo que se hace, ella es la que guía el recorrido. El proyecto es el proceso, más que un objeto. La naturaleza del trabajo implica que él está *en transformación* mientras se va autocreando. Durante el proceso de construcción se introducen nuevas variables; antes, el diseño se basa en planos que son más un punto de referencia que proyecto definitivo a ejecutar. Lo cual genera no pocas dificultades, empezando por las expectativas de los clientes y usuarios, y el impacto que ello supone en los presupuestos y las programaciones, muchos habituados a formatos más rígidos e inflexibles. En este punto también se pone en evidencia la *conveniencia de que el diseñador sea el constructor*, y si no lo es, que

al menos tenga una mayor influencia en la supervisión arquitectónica que lo que convencionalmente tiene.

El proceso encuentra muchas veces *camino*s *imprevistos*, que se inician incluso antes de la existencia del proyecto. Por ejemplo, uno se puede encontrar un elemento de construcción en una demolición, atractivo por razones aisladas, y se lo lleva sin saber muy bien para dónde, hasta que pasa un tiempo y ese elemento encuentra una posición en un proyecto y un tratamiento específico. Con lo que surge que no siempre lo interesante en ese proceso es su explicación, que se pierde en el camino, sino precisamente *el carácter ambiguo* que expresa la presencia de ese elemento, donde se intuyen unos caminos, un uso anterior, una huella de un trabajo de mano. Ese carácter ambiguo es de importancia cuando el usuario, el espectador, percibe la situación, que lo obliga e induce, a involucrarse en *una interpretación*. Es un viaje en el tiempo y el espacio, que moviliza incluso las *emociones*, las que tienen un papel en el conjunto.

Una viga que tuvo un tratamiento, unas huellas, un hacha, unas cajas, unas texturas, una calidez que se transmite que no da ningún material o tratamiento nuevo, y eso aplicado a la totalidad de la arquitectura del objeto puede generar una poderosa capacidad de transmisión de ese objeto, una *arquitectura*.

En todos los proyectos siempre hay un énfasis en *lo cultural*, de algún modo. Aunque en los teatros este énfasis es obvio, de algún modo en los hoteles, de los cuales se mencionan dos en este artículo, y en la vivienda, de la que se incluyen varios ejemplos, manifestamos también ese interés. Intento, de algún modo, infundir, dirigir hacia un usuario más interesado en la actividad cultural, esos proyectos. La vivienda, por ejemplo, ha estado dirigida a un tipo de usuario que vive y trabaja en su lugar, a una o dos personas, y no a familias, que tal vez tienen necesidades espaciales diferentes de las convencionales, quizá con criterios sobre la privacidad entre los espacios más flexible, que se refleja en una mayor *integralidad espacial*, o con mayor capacidad de *intercambiabilidad* de función en los espacios, o con mayor *tendencia de compartir* espacios comunes.

La comprensión de la *tensión en el tiempo*, entre el pasado y el futuro, que se manifiesta en el objeto tratado, es fundamental en los procesos. La situación entre los tiempos.

En nuestra historia hay una carga muy pesada de códigos y prejuicios históricos, sobre todo españoles, y una tendencia a volverlos paradigmas de lo ideal. En mi experiencia, al ver que no era así, he sentido la necesidad de reinterpretarlos, de reverlos. Otros códigos, sobretudo los árabes, subyacentes en nuestro legado patrimonial, o los orientales, e incluso los indígenas, pueden enriquecer la arquitectura del reciclaje, más que la española, que es a veces más hierática, medieval, cuadriculada, compartimentada, rígida y oscurantista. La compartimentación espacial, tan acentuada en las tipologías españolas, tiendo a diluirla, a atenuar las fronteras entre los espacios, a que ellos se fundan más entre sí, en su iluminación se vuelve más importante la vibración y sutileza que la cantidad misma. Llevar la luz natural con diferentes calidades a los espacios es una marca de estos proyectos.

Los espejos o el valor de lo geminado, de lo doble, del dos; uso elementos dobles donde el espacio vacío entre ambos es lo más importante. El valor del cero, de los espacios vacíos como elementos claves de la arquitectura, el cero como contenedor de todo. Si arquitectura quiere decir etimológicamente *metafísica* (arqui= más allá, tectónico= físico), entonces en la arquitectura del reciclaje a veces se hacen cosas como *sustraer* en vez de poner; liberar, como una deconstrucción, para evidenciar sus campos magnéticos, no hechos sólo de paredes, sino de situaciones, de golpe existenciales, más próximas al alma o simbólicas, de relaciones, de proporciones, más intangible e invisible, donde cobra más sentido el espacio, y el espacio vacío, alrededor del cero. Esa naturaleza invisible e intangible de la arquitectura se expresa mejor en los espacios vacíos, como el patio de una casa, por ejemplo, donde él en sí es nada, pues está conformado por lo que no lo es, siendo él lo más importante.

Lo geminado genera dilataciones, intersticios. Una columna que se parte en dos se vuelve, digamos, tres medias columnas, donde ese espacio intermedio es lo más fuerte. La fuerza se la da el vacío, es algo simbólico, alegórico, pero también físico.

Se dice que la arquitectura tiene instancias funcionales, perceptuales, simbólicas y existenciales. Sin embargo en la práctica generalizada el énfasis en lo funcional desplaza a veces completamente las otras instancias, que en el ejercicio de la

restauración y el reciclaje encuentran un terreno apropiado para expresarse con mayor plenitud.

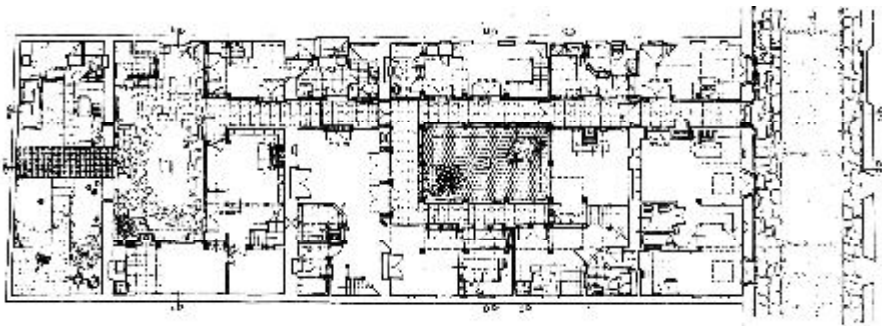
Se podría decir que la sangre de la arquitectura es el tiempo, porque por su propia naturaleza es un objeto vivencial, porque implica una óptica, un movimiento, un comportamiento en el tiempo y no sólo en el espacio. Esto es muy difícil de teorizar, y para los teóricos de concretar, pero contundente y concluyente, son situaciones hechas de tiempo, lo que le da energía a los objetos inertes, a los espacios vacíos o llenos, es la vida, como un río.

En mi tesis de grado en arquitectura (Universidad de Los Andes, Bogotá, 1981) se encuentran algunos de los elementos que fueron constantes en la práctica profesional durante los siguientes 29 años. En ella, *Convento de San Diego-Escuela de Arte o Restauración-Remodelación* se planteaba la conversión de un monasterio del siglo XVI a escuela de artes. De entrada, resultaba muy complejo el programa, dada la diferencia entre las actividades de un monje de meditación medieval y un artista que pretende interpretar la realidad social de su época. Ese contraste de necesidades planteaba un escenario de variables que luego se convirtieron en una guía para abordar diferentes proyectos de restauración y reciclaje. Lo cultural, la historia, el arte y lo social, aparecieron como constantes en toda la línea de trabajo. A partir de ahí se realizaron diferentes proyectos, de los que hemos tomado siete para explicar los criterios predominantes de la práctica.

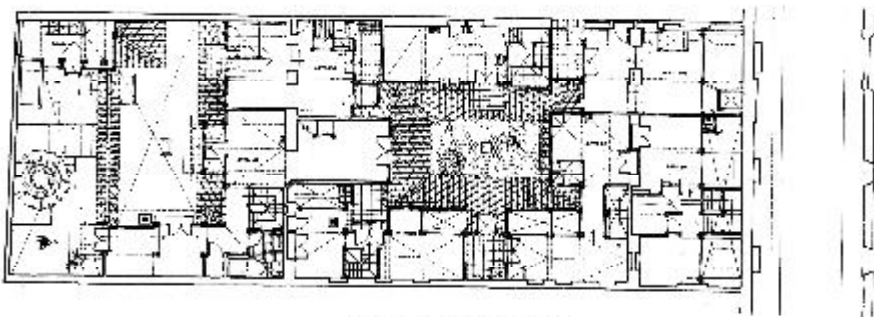
2. La Casa del Camarín del Carmen

La Candelaria, centro histórico de Bogotá, un proyecto de conversión de una casa republicana en siete unidades habitacionales, fue un proyecto que marcó una línea de trabajo, y que encontró un reconocimiento temprano al ser incluido como uno de los 33 proyectos más representativos de Colombia en un plazo de casi 4 años, de 1983 a 1986, que abarcó la reaparecida entonces X Bienal de Arquitectura. Se ha estudiado en facultades de arquitectura y se han hecho publicaciones sobre él. En esa época La Candelaria no estaba de moda y era un barrio en deterioro aunque con una riqueza y diversidad

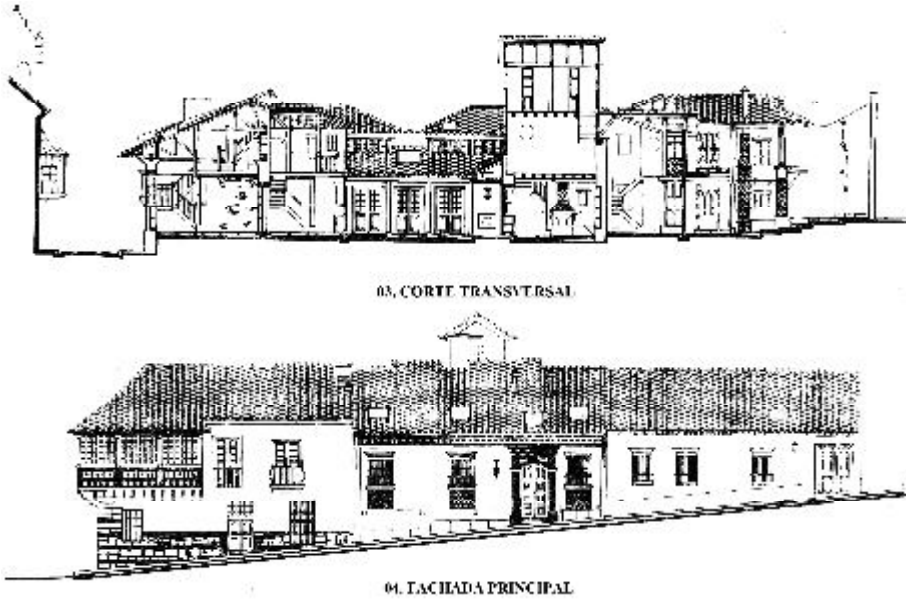
cultural que lo hacían muy atractivo a jóvenes estudiantes y profesionales, y a artistas e intelectuales. Al poner a consideración de expertos el proyecto, éste se consideraba inviable desde el punto de vista económico y constructivo-arquitectónico. Sin embargo con dificultades se llevó a cabo y tuvo el resultado un tanto sorprendente mencionado. “La ciudad que vemos ya no existe...” fue una de las frases con las que se abordó la explicación del proyecto. Luego: “La restauración y adecuación de esta casa, enclavada en el sector histórico de Bogotá, estuvo presidida de los más válidos y respetuosos criterios sobre la conservación y revitalización del patrimonio arquitectónico.



01. PLANTA PRIMER PISO



02. PLANTA SEGUNDO PISO



Casa Camarin del Carmen, Planta, Fachada Principal y Corte Longitudinal

Mantiene, con rigurosa fidelidad, la estructura espacial de la casa, su identidad y relaciones con la calle y sus construcciones vecinas. Restaura, con franqueza y sin mimetismos, nuevos elementos que crean las condiciones apropiadas para su nuevo uso, como son la iluminación, asoleación, las redes de servicios, la calefacción a base de chimeneas, la apertura de vistas sin desvirtuar la volumetría existente. Aumenta sustancialmente el espacio habitable mediante la creación generalizada, para las siete viviendas que la conforman, de un nivel superior, resuelto por medio de una estructura liviana en madera que no recarga la existente. En suma, abre y señala un nuevo camino, acorde con niveles contemporáneos de vida, la vocación habitacional del barrio, el cual no puede mantener su vigencia y actividad a base de adecuaciones orientadas con exclusividad al turismo, la cultura o las funciones institucionales.” Y: “Por eso, encontrar proyectos cuya intención apunta hacia la recuperación del espacio urbano tradicional, hacia la ciudad que recordamos, nos produce la sensación de una brisa familiar: la consideración de la

historia, que explica y evidencia nuestro presente...” “La intervención que hace el arquitecto Héctor Calderón para recuperar una vieja casa... y la respetuosa transformación, sin desvirtuar la esencia de la casa es sin duda una inyección vitalizadora para el centro de la ciudad...” “Ojalá muchas intervenciones de este tipo permitan al centro recuperar la base poblacional indispensable para su existencia... Junto a las grandes intervenciones en los edificios públicos de valor histórico, es vital la pequeña intervención que asegure la presencia del habitante estable del centro... cuya cotidianidad aporta el necesario control social sobre el espacio público y ese sentido de pertenencia de alguien a la ciudad y de la ciudad a alguien, que impide su conversión en tierra de nadie, en territorio de ajenos monumentos”.



Casa Camarín del Carmen, Escalera 2º piso



Traga luces, iluminación natural.



Habitación en uno de los apartamentos.



Exterior con botellas recicladas

Este proyecto estaba destinado a un usuario específico, a un usuario que no estaba registrado en el mercado, con un nivel cultural alto pero económico relativamente bajo. Capaz de compartir espacios comunes, de recuperar el sentido de la vecindad entre los _“apts”_, como se llamaron, y no los apartamentos, que quiere decir compartimentado. En este proyecto se disuelven un poco las definiciones y las fronteras entre lo privado, lo común e incluso lo público, que en vez de ser fronteras o líneas pasan a ser franjas. El concepto de lo permeable, en este sentido, empieza a surgir como una constante, en contraste con la separación, la compartimentación, el aislamiento entre las partes.



Fachada de uno de los patios



Traga luces, iluminación natural.



Espacio de doble altura

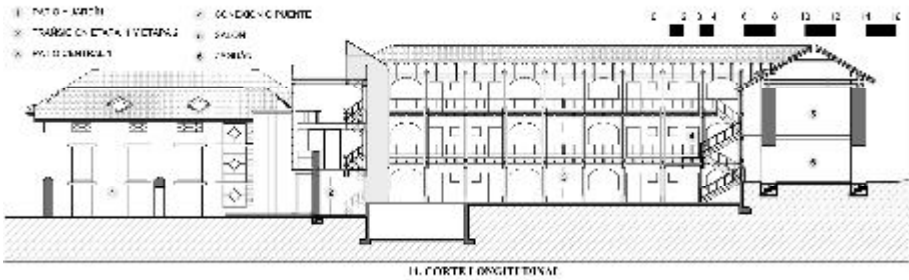


Fachada principal

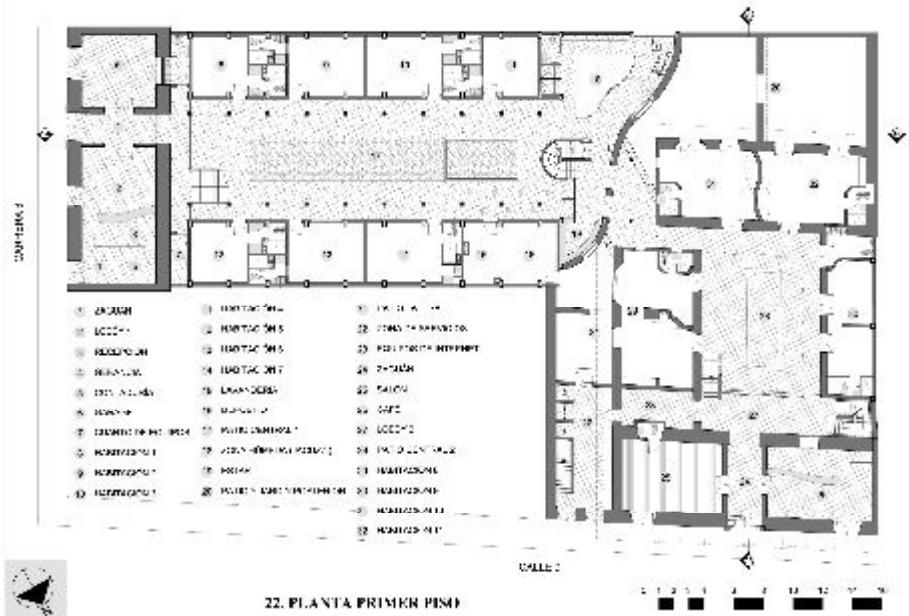
3. Hotel Casa de la Botica

La Candelaria, Bogotá. Un proyecto que se caracteriza por varios rasgos. Históricamente, tiene un gran valor, pues en esta casa, o estas

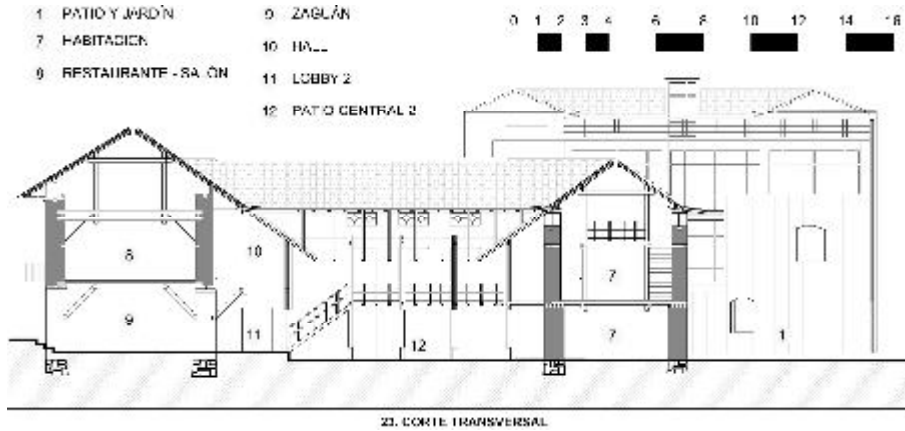
casas, vivió la familia Espinosa de los Montero, los tipógrafos del rey hace 200 años, quienes *conspiraron* contra el poder de la corona española, e imprimieron la traducción de los Derechos del Hombre, la chispa que detonó la revolución de Independencia, cuyo bicentenario precisamente se celebra en estos días. En esta casa se llevaban a cabo tertulias literarias y políticas, incluso con la participación de mujeres, algo nunca visto en las distantes colonias.



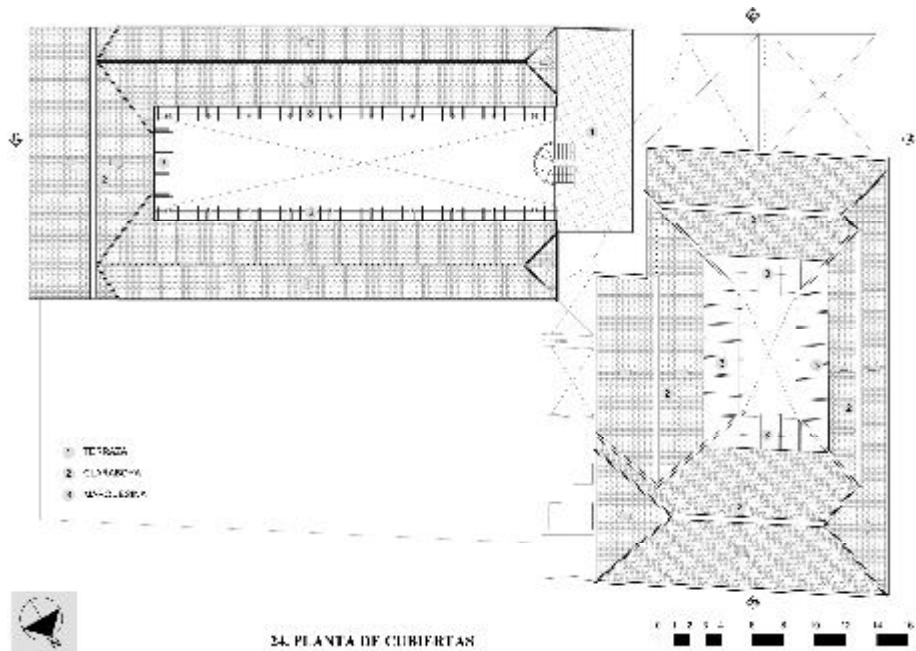
Hotel casa de la Botica, Corte Longitudinal



Hotel casa de la Botica, Planta primer piso



Hotel casa de la Botica, Corte transversal.



Hotel casa de la Botica, Planta de cubiertas.

En la propuesta arquitectónica se ha deseado mantener algo de este espíritu, del carácter que tuvo el inmueble en aquella época, pues aún está muy cerca de los manejos del poder político de Colombia, ya que

el edificio de oficinas del Congreso Nacional es su vecino inmediato, y las demás instituciones políticas principales están en un radio de 100 o 200 metros. Así el programa de hotel que se ha implantado en estas casas, ha sido dirigido a un formato específico, que facilita el alojamiento y las reuniones o actividades relacionadas con esta vecindad política.



Hotel casa de la Botica, Fachada Calle 9

En cuanto a lo arqueológico, el exhaustivo estudio que se hizo arrojó interesantes rastros de la actividad cotidiana en el siglo XIX sobretodo, y también consistente información sobre los procesos constructivos del inmueble desde el siglo XVI. En ellos se ponen en evidencia muros de tapia pisada de hasta un metro de espesor.

Los rastros de antiguos túneles que intercomunicaban con otros predios, imposibles de salvar, han sido registrados para la ilustración, lo mismo que vestigios de asentamientos indígenas en la zona.



Estructura madera reciclada



Fachada hacia patio central



Salón principal



Detalle muro en piedra y edificio nuevo

En la propuesta de estos predios, una de las características arquitectónicas más acentuadas es la recuperación y restauración de los elementos de mayor importancia desde la fachada hacia el fondo de los predios (pues son 2 casas dispuestas perpendicularmente que se encuentran en el fondo, y que tienen acceso por diferentes calles), teniendo los tramos fronteros el mayor nivel de rigor en la recuperación de elementos tipológicos, mientras que los tramos intermedios, incluyendo los patios, han empezado a tener un tratamiento mixto donde aparecen algunos elementos contemporáneos como aleros en vidrio y metal. En el tramo posterior, donde ambos lotes se encuentran, el lenguaje se libera totalmente de las ataduras de las tipologías colonial y republicana, adoptando materiales y formas netamente contemporáneas, pero fusionando todos los elementos que

han llegado hasta ese punto, a través de gestos volumétricos y recursos arquitectónicos contemporáneos.



Interior estar habitación



Desde café hacia el norte



Fachada patio interior



Patio y corredor central



Vista hacia patio central

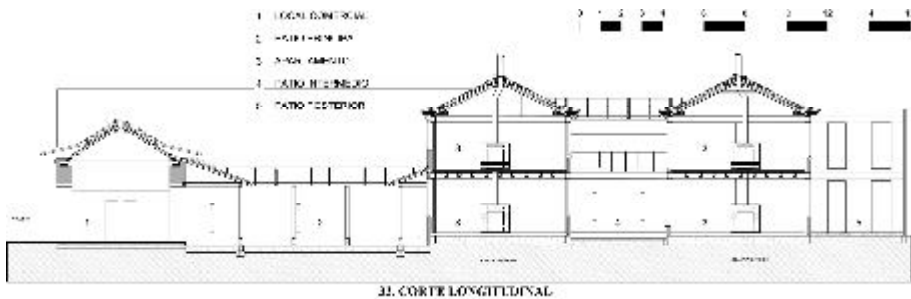


Patio central

4. Casa Salgar

La Candelaria, Bogotá. Ubicada en La Candelaria, fue una casa de origen colonial con superposiciones republicanas. De una planta y ubicación esquinera, tiene una localización privilegiada en el sector, siendo un punto de referencia para el tejido del barrio.

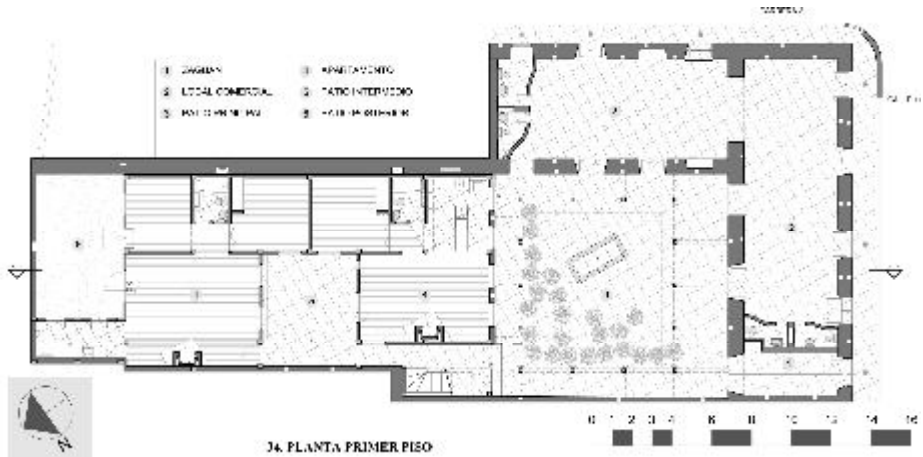
Otro ejemplo de una casa en franco deterioro, donde el tramo anterior fue restaurado (en el cual se plantearon locales comerciales) y el posterior extraído de la información de lo existente en planimetría y huellas arqueológicas. En este proyecto se utilizó la misma área ocupada que en el proyecto original, aunque se puso de manifiesto una mutilación predial de la unidad original, y fue permitida la segunda altura en los volúmenes posteriores, que constan de 4 apartamentos diseñados para una población de profesores universitarios que abunda en la zona.



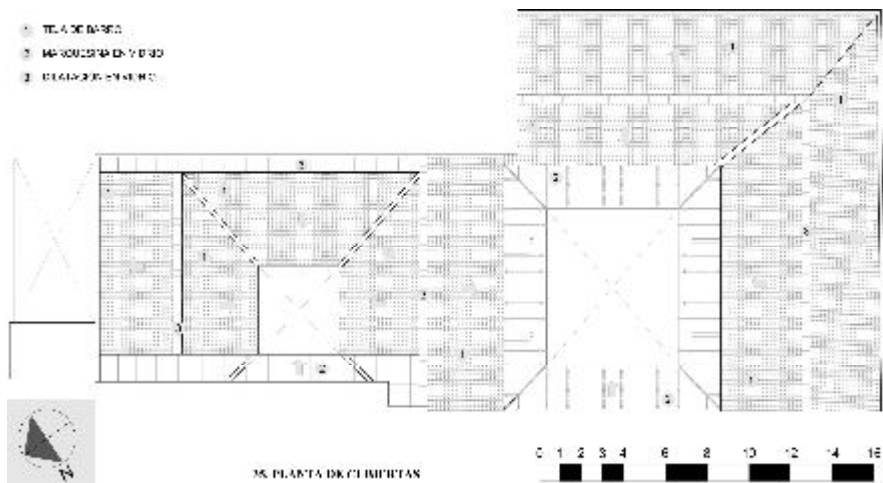
Casa Salgar, Corte longitudinal

En esta segunda planta que surge, se aprovechan vistas muy atractivas como la de la Universidad de La Salle, cuya gran fachada orgánica de los años 50 se ha vuelto una presencia distintiva de esta parte del barrio, y del santuario de Monserrate, en las montañas orientales. Sin embargo, a pesar de construirse en adobe, el proyecto cuenta, en los volúmenes posteriores, con una estructura antisísmica en concreto. En esta área se trabajó con materiales como el adobe, y la volumetría se derivó de la detectada como original, especialmente en la configuración de las fachadas y las cubiertas. Construido por alguien distinto al diseñador, se pone de manifiesto la extrema dificultad de llevar a cabo el proceso con definiciones rígidas tanto

planimétricas como presupuestas, cuando se salen demasiado del control del diseñador. Tan sólo al iniciar los trabajos de nivelación se observaron los cimientos de las construcciones vecinas, obligando a modificar los niveles del proyecto aprobado, y a atender esas desconfinaciones con tratamientos estructurales y constructivos.



Casa Salgar, Planta primer piso



Casa Salgar, Planta cubiertas.

Por esa razón, podría ser aconsejable en este tipo de proyectos dar una mayor importancia a las tareas de *supervisión arquitectónica* que normalmente se dejan al arquitecto diseñador para proteger las ideas del proyecto frente a las urgencias de la construcción. Igualmente, es indispensable que los rubros de *imprevistos* estén debidamente cuantificados (alrededor del 20%) y separados de *adicionales*.



Casa Salgar, Fachada principal

En este proyecto se utilizaron ampliamente materiales de reciclaje, incluyendo adobe, tejas de barro, vigas de madera, y la totalidad de la carpintería. En cuanto a la arquitectura propiamente, cabría destacar la presencia de la dilatación en la cumbre, los trabajos en los ritmos de la estructura de madera en el volumen anterior, y la configuración en vidrio de los faldones del patio principal. También se destacan los tratamientos en la cubierta de los volúmenes posteriores en busca de la iluminación cenital, y los tratamientos de la espacialidad integral de los interiores de los apartamentos. Un aspecto que llamó la atención,

una vez concluida la obra, fue la fricción de los dos usos planteados, vivienda y comercio, que se dio en el patio central. Aunque planteado como un área de amortiguación entre dos usos diferentes, las oportunidades económicas de la expansión del segundo, y su predominancia sobre el área del patio, generan reflexiones sobre el ascendente de los arquitectos diseñadores para determinar usos en áreas comunes, más allá de los intereses económicos de una de las zonas.



Interior de apartamento



Patio principal



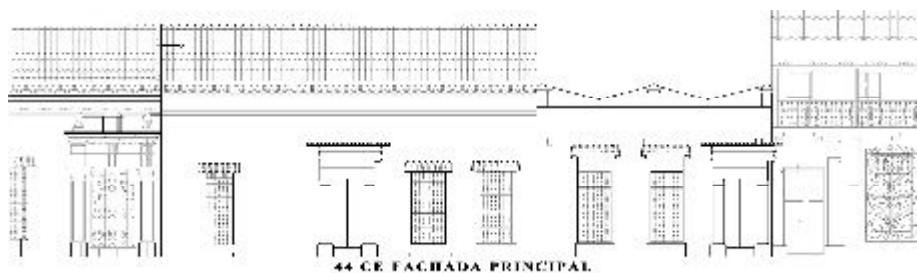
Cubierta local comercial



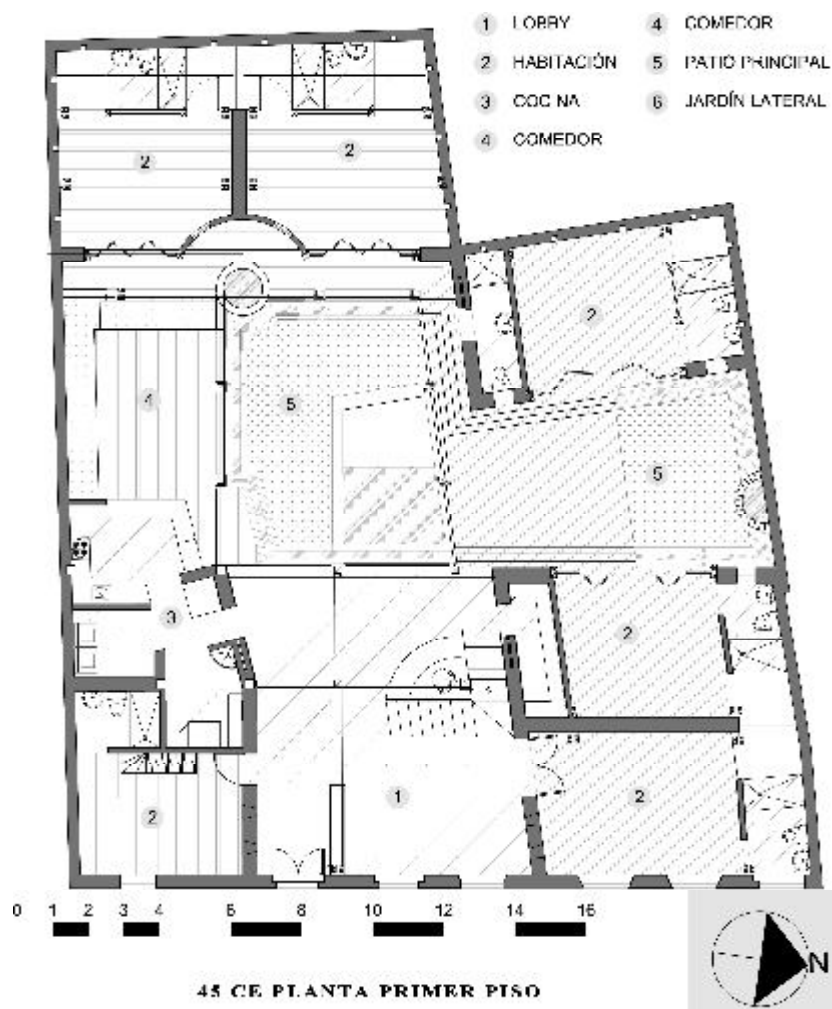
Patio principal hacia oriente

5. La Casa del Espíritu Santo

Getsemaní, Cartagena de Indias. Esta casa, que en realidad son dos casas, se encuentra ubicada en la calle el mismo nombre, en el barrio histórico de Getsemaní, en Cartagena de Indias.

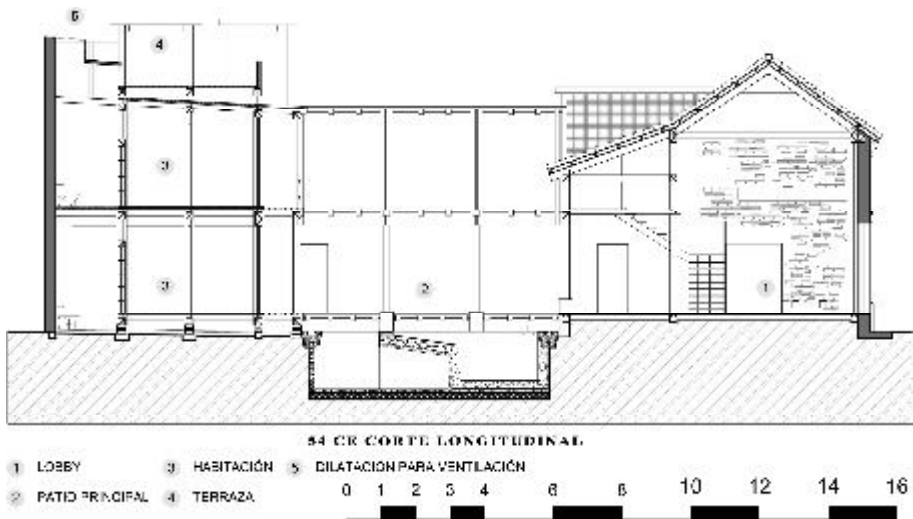


Espiritu Santo, Fachada principal



Espiritu Santo, Planta primer piso

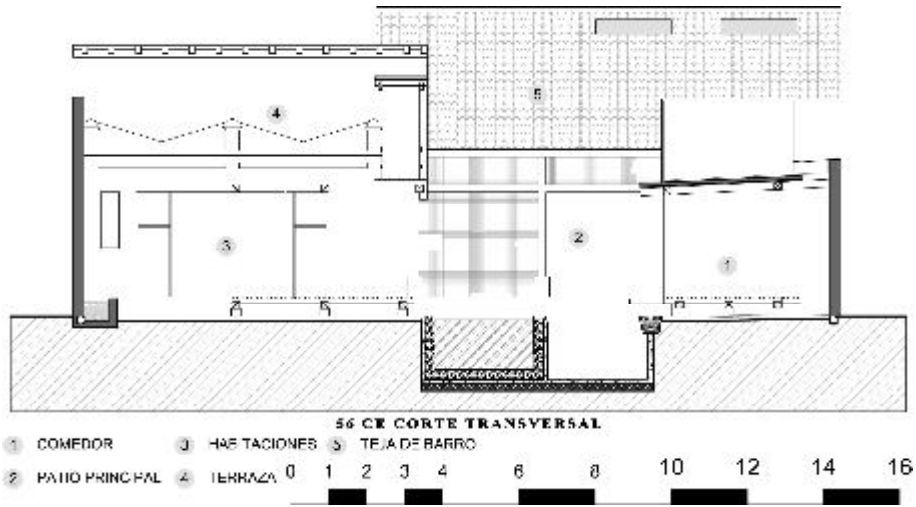
Su uso principal es de hospedaje para viajeros. De las dos casas que la conforman, sólo se conservaban los volúmenes frontales contra la fachada, de diferentes lenguajes tipológicos, ambos de origen colonial. El resto del predio se encontraba demolido o en ruinas, y fue necesario recurrir a huellas arqueológicas, planos antiguos y fotografías aéreas viejas para redescubrir lo que había sido la configuración original. Fue interesante la demostración teórica de que una de las crujías principales, sobre la calle, había sido a dos aguas, de acuerdo al estudio tipológico del vecindario. La otra crujía principal sobre la calle tuvo un techo plano, también tipológico de la zona, y que se volvió un elemento repetido en el planteamiento de algunas terrazas posteriores, en el volumen de dos plantas que se permitió construir atrás, aprovechando las excelentes vistas del Castillo San Felipe y el Cerro la Popa, íconos de la silueta urbana de Cartagena.



Espiritu Santo, Corte longitudinal

En el programa que se planteó, hubo cuatro determinantes transversales que guiaron y ordenaron todo el proceso. En primer lugar, obviamente, *la inserción en un tejido histórico*, que supuso la valoración de los elementos tipológicos originales y su reinterpretación. Fue importante el planteamiento de la relación entre

las dos casas que conformaron el nuevo predio, siendo lícito plantear un *lindero virtual* entre ambas. Otro rasgo determinante fue el *comportamiento bioclimático* que se le quiso dar al proyecto, buscando a través del diseño remplazar la dependencia de tecnologías tradicionales en Cartagena como la instalación de aparatos de aire acondicionado. Aquí buscamos la creación de corrientes de aire dejando dilataciones contra las espaldas del proyecto, e incluso dilatándonos del piso, al elevarnos 50 cms. del mismo.

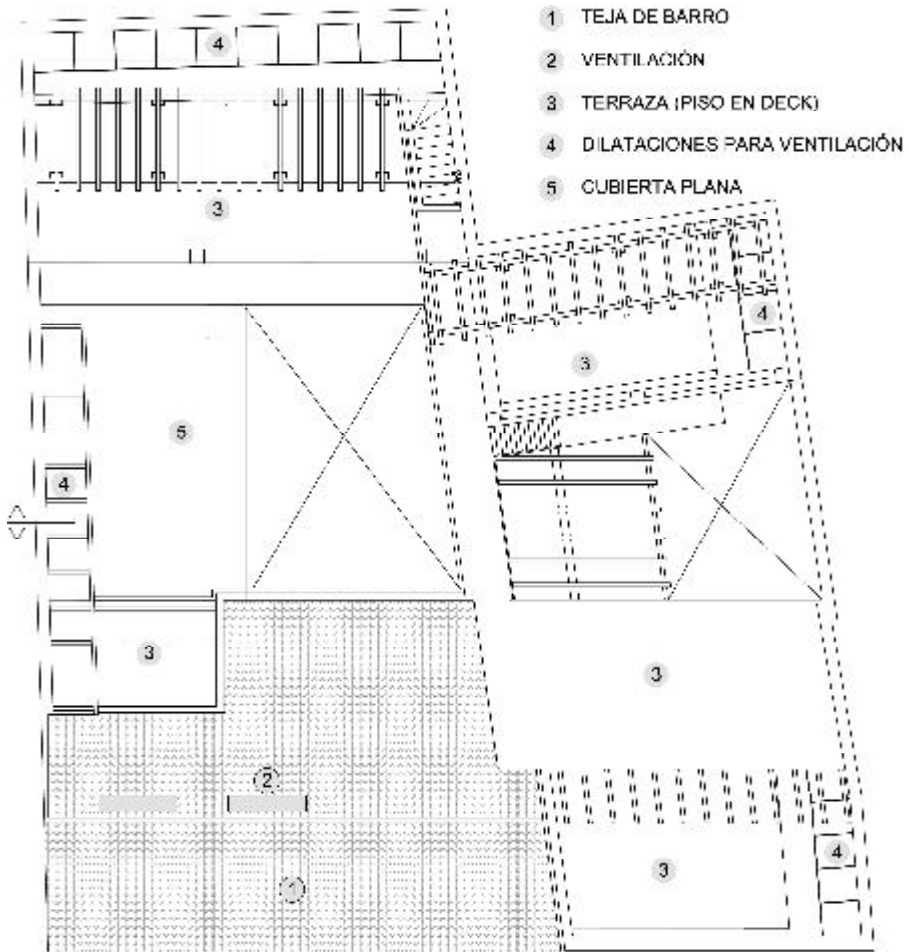


Espiritu Santo, Corte transversal

Se instalaron vidrios en la parte alta de esas dilataciones, que al calentar el aire generaban un efecto de succión que actúa como una chimenea.

Estas dilataciones posteriores son verdes y húmedas, allí se ubican los baños, y confluyen rasgos claves del proyecto. En él se replantea un poco los grados de privacidad entre las zonas, y aunque hay una tenue situación acústica, esta se justifica por los beneficios climáticos que aporta el esquema. Debemos resaltar que la legislación actual sobre la zona histórica restringe las ventilaciones sobre los espacios abiertos de los vecinos, como era la usanza antigua, y obliga al uso de

aires acondicionados para resolver esta carencia de aire. Nosotros optamos por crear las dilataciones que suplen la característica perdida.



Espiritu Santo, Planta de cubiertas

Por otro lado, el proyecto es de uso intensivo de *materiales reciclados*, llevándolos incluso desde otras zonas del país, desde el interior, aportando al proyecto toda la riqueza que suponen. Estos materiales fueron vigas estructurales de madera, piedra coralina local, todo tipo de carpinterías de madera (adaptadas para tener rejillas de

ventilación), tejas de barro, e incluso ladrillos recocidos (más baratos, ecológicos y de mejor calidad). Se recicló incluso una cancha de basketball que fue demolida y se convirtió en un magnífico piso de piel de las habitaciones. El proyecto también fue de *bajo presupuesto*, apartándose de las encaramadas cifras que aparecen en estos proyectos, especialmente en Cartagena, lográndose presupuestos significativamente de menores costos, sin sacrificar la calidad, o más bien dándole más valor al trabajo de la obra de mano.



Comedor



Estructura Cubierta



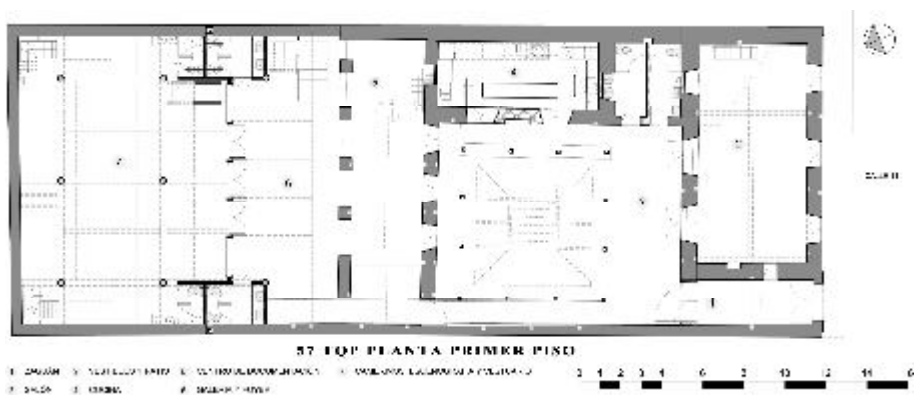
Fachada Habitación



Estar en primer piso

6. Teatro la Quinta Porra

La Candelaria, Bogotá. Anteriormente Teatro El Local, es un proyecto interesante desde el punto de vista del gran contraste y complementariedad que hay entre la restauración de la casa colonial en la parte anterior del predio y su fusión con la sala de teatro propiamente, con un lenguaje ultramoderno pero que intenta integrarse orgánica y arquitectónicamente. Este proyecto presentó grandes dificultades en la obtención de su aprobación por parte de las oficinas públicas de patrimonio, siendo necesario la creación de un comité especial que debatiera a fondo los argumentos planteados por el proyectista para encontrar la viabilidad que finalmente obtuvo, e incluso la participación del Ministerio de Cultura en su realización. Muy cerca de Casa Salgar, en la misma calle y manzana, el *Teatro La Quinta Porra* es un ejemplo de proyecto de largo aliento, y de intervención sobre intervención.

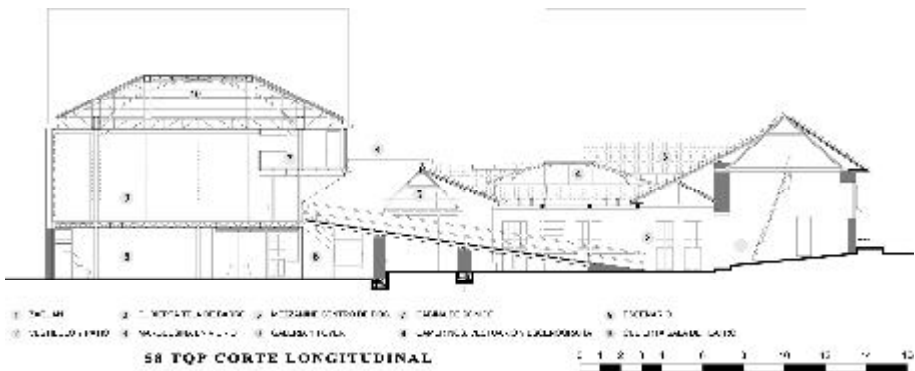


Teatro la Quinta Porra, Planta primer piso.

Originalmente una casa republicana de cierto valor patrimonial, en los años ochenta y noventa adquirida por Teatro El Local, se planteó la construcción, en el área posterior del predio, de la sala de teatro. Éste es uno de los usos más difíciles de conciliar con un tejido histórico, pues sus necesidades espaciales parecen entrar en contradicción con las dimensiones y compartimentaciones de la arquitectura republicana y colonial. A través de arduas reuniones con

los comités de protección del patrimonio de la ciudad, se logró finalmente la aprobación de la configuración principal del proyecto, donde la principal característica fue el tratamiento de la zona intermedia donde se hunden la casa republicana-colonial y el volumen netamente contemporáneo de la sala.

La forma de este volumen fue extraída de la inversión de la forma principal de la casa: es decir, la forma de pirámide trunca invertida, tipológica de los patios de las casas republicanas y coloniales de Bogotá, al invertirse, fue la forma que adoptó la sala de teatro. Ésta, construida en metal, tiene una gradería que en su plano exterior juega a manera de espejo con el faldón que configura el patio principal, generando un juego de planos sobre la zona intermedia que funciona como foyer y espacio polivalente del proyecto. Así, el tramo frontero responde a las necesidades de la restauración más rigurosa de los elementos tipológicos coloniales y republicanos, incluyendo muros en tapia pisada y bahareque, las estructuras de las cubiertas y las cubiertas mismas, la configuración del patio principal con todos sus elementos, la fachada y los elementos de carpintería, etc. En el tramo intermedio, como hemos anotado, se encuentran los dos lenguajes: el histórico propiamente y el ultra contemporáneo de la sala.



Teatro la Quinta Porra, Corte Longitudinal.

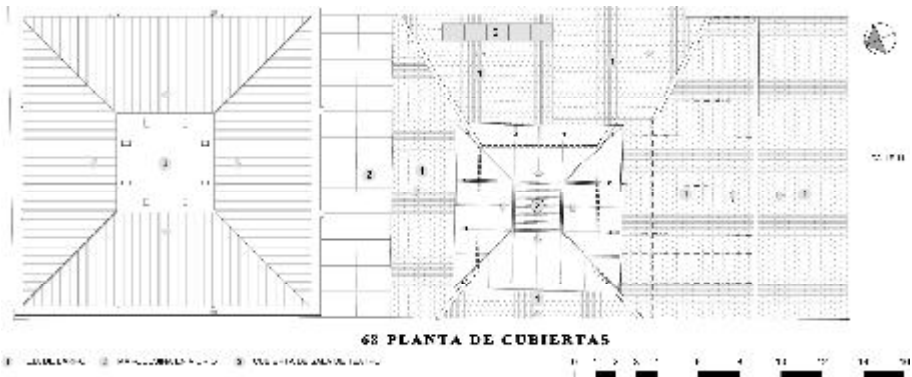
Aquí se juega con la volumetría y la disposición de elementos para buscar una integración sin diluir la identidad de las partes. Un rasgo que acentúa la lectura de estas transformaciones es la presencia de una

rampa, inicialmente como requisito para personas con movilidad restringida pero que se volvió un elemento muy importante en la funcionalidad y espacialidad de la casa, pues la atraviesa literalmente en sentido longitudinal, permitiendo la lectura inmediata, secuencial y precisa de las diferentes zonas.

En cuanto al programa de actividades, estas se centran en lo teatral, contando con un teatrino, adaptado en el salón principal de la casa republicana, y un centro de documentación, que ocurre en el área intermedia.

En el patio principal ocurre un bar-restaurante como corazón social de la actividad principal, flanqueado por los servicios de cocina y aseos. Hay también áreas intermedias que son adaptables al uso de aulas o espacios de exposición.

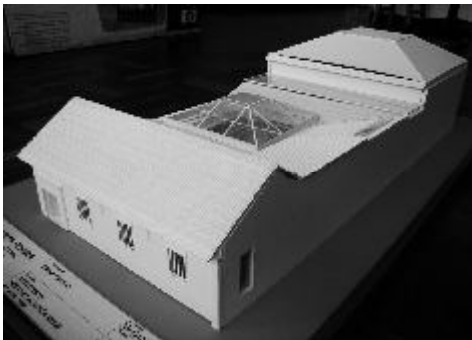
Finalmente, bajo el auditorio principal, de 200 sillas y varias disposiciones escénicas, se ubican los servicios más cercanos al uso teatral como camerinos, taller de escenografía, vestuarios, utilería, depósitos, sala de ensayos.



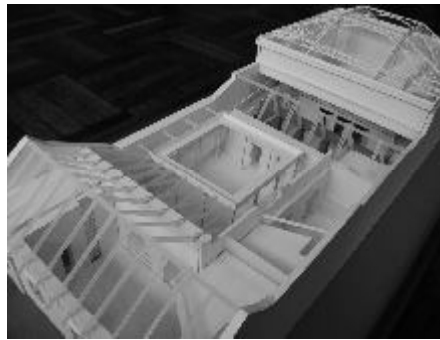
Teatro la Quinta Porra, Planta Cubiertas



Teatro la Quinta Porra, Fachada principal



Vista volumen general



Vista sin cubiertas



Patio central



Patio central



Foyer



Salón teatro y mezanine



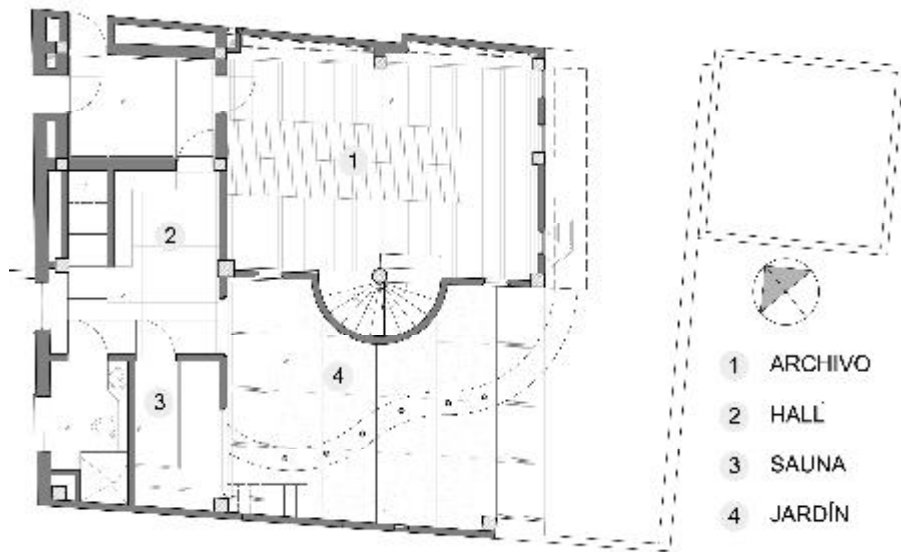
Zona intermedia



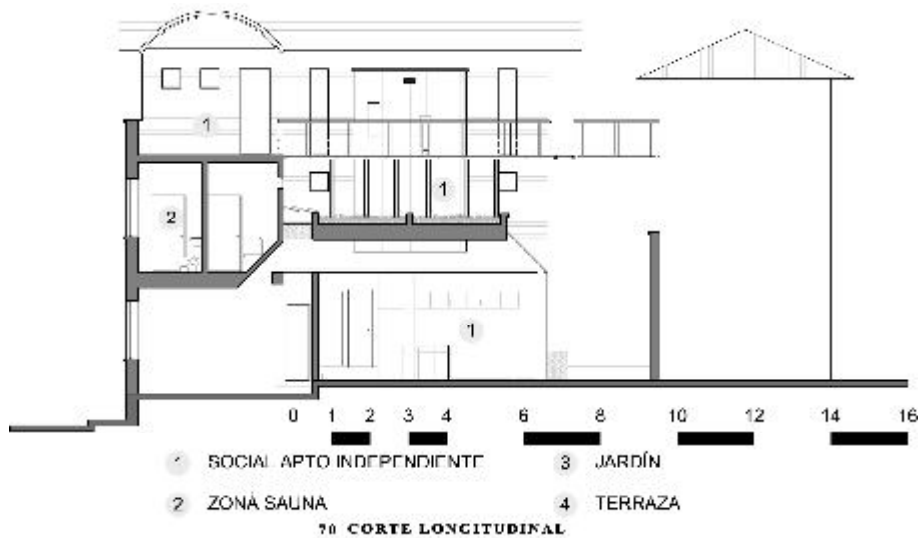
Sala Principal

7. Casa Cussins

La Candelaria, Bogotá. En el caso de este proyecto, se trata de un objeto que no tiene ningún elemento de restauración, compuesto integralmente por materiales y formas netamente contemporáneas, pero que sin embargo se inserta entre otros 5 predios, éstos sí de conservación tipológica, articulándolos y relacionándose con ellos morfológica y funcionalmente. El objeto en sí consta de dos partes principales: una, el estudio y biblioteca de su propietario, un escritor, filósofo y lingüista, que orienta un proyecto cultural multidisciplinar que ocurre en los otros predios, con un acento en el teatro, la danza, el movimiento y el pensamiento. En la segunda parte hay un apartamento para visitantes. Esta casa está construida en concreto a la vista, dejando las huellas del encofrado.



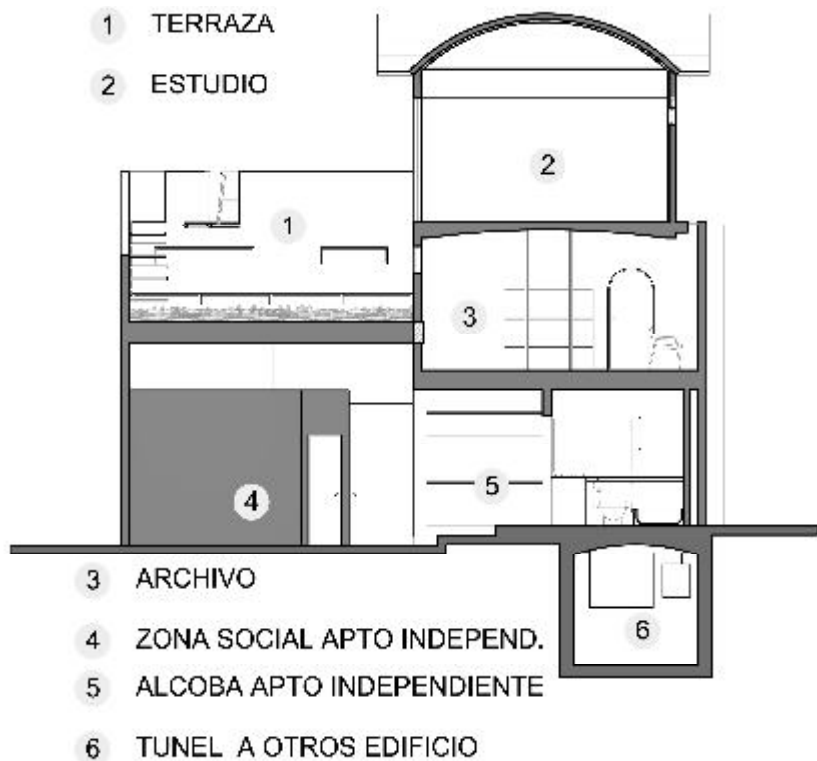
Casa Cussins, Planta segundo nivel -archivo



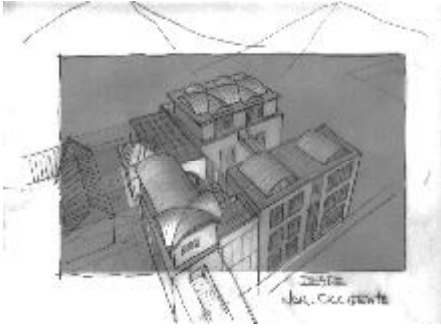
Casa Cussins, Corte Longitudinal

Cuenta con bóvedas en la parte alta, que intentan relacionarse con las cubiertas antiguas aledañas por un contraste de lenguajes, como una integración de proporciones, gestos y expresión arquitectónicos.

Este proyecto tiene jardines en algunos techos, y despliega un sistema de circulaciones por puentes metálicos sobre las cubiertas y sobre las cubiertas de los otros predios, generando un circuito y un recorrido rico en cambios visuales, espaciales y paisajísticos, y articulando con versatilidad los diferentes predios. También tiene un túnel, casi secreto que intercomunica varios de los predios, con una expresión como de catacumba medieval. En el futuro esperamos contar con un auditorio y otras unidades de vivienda para artistas en pasantía, todo esto bajo un lenguaje contemporáneo (como se ve en el dibujo) que contrastará con el tejido patrimonial circundante.



Casa Cussins, Corte transversal



1



2

Casa Cussins

1- Volumetría general

2- Desde predio vecino

3- Con mirador



3

Aquello que le da riqueza, profundidad, sustancia y valor a la arquitectura de restauración y reciclaje, es muchas veces lo intangible, como hemos mencionado antes. Es importante el conocimiento de las arquitecturas vernáculas, rituales, de las geometrías sagradas y las estructuras invisibles. A veces la arquitectura no está para generar sólo confort y eficiencia, sino para inducir a estados suscitativos, que favorecen la creación o la revolución intelectual. Por ejemplo, es posible manipular las diferentes formas del tiempo, y lograr que éste se experimente de modo que *se detenga*, o *se ausente*, lo que provee condiciones para la imaginación, al apearse del flujo frenético del exterior y del discurrir cotidiano, del tiempo lineal y unidimensional y direccional que oculta las otras caras y obliga a funcionar mecánica y automáticamente. Ese tiempo, *kronos* para los griegos, se contrapone al *kayroz*, que implica la simultaneidad, la horizontalidad, la inmediatez y el paralelismo en la experiencia espacial o arquitectónica.



Detalle Bóveda



Interior de las bóvedas



Detalle de Bóveda y cilindro



Vista frontal

Trabajar en áreas de protección ambiental natural ha aportado al oficio en los centros históricos varias características que considero valiosas. Los esquemas académicos y seudocientíficos metodológicos que tienden a ocupar toda la actividad urbana, son remplazados por otras técnicas y realidades en las áreas naturales, y esa experiencia es posible verterla en los proyectos de restauración y reciclaje. También en la parte metodológica, existe en las teorías de conservación natural el concepto de LAC (*limits of acceptable change*), límites de cambio aceptable, que podría tener un símil o analogía en el tratamiento de proyectos de recuperación, donde finalmente se trata de establecer una jerarquía de *transformabilidad* y *conservabilidad* de elementos. De cierto modo, al abordar un proyecto de restauración, se toman dos grandes cuerpos de información. El primero de ellos es el aportado por el objeto preexistente, con todo su cúmulo de información física, espacial, histórica, anecdótica, etc., y por otro lado, está el programa de actividades que se quiere implantar. Al cruzar ambas informaciones

el proyecto podría ser *descifrado*, más que implantado o inventado. En un teatro, por ejemplo, el corpus de requerimientos técnicos es enorme, de gran complejidad, que al encontrarse en un entorno de recuperación o reciclaje se acentúa, pues el teatro consiste en crear una arquitectura dentro de la arquitectura, o sea, un espacio neutral para crear nuevos espacios, donde confluyen otras artes, dramaturgias, músicas, coreografías, cines, literatura, etc.; todas fusionadas en un solo momento y en un solo espacio, multiplicando ese juego dado por estar insertado en un entorno patrimonial.

En cuanto a la interpretación de los objetos, se podría decir que estos tienen un *carácter*, algo bastante intangible que tiene que ver con la más profunda identidad del objeto, y que es transversal tanto a su situación en el momento de abordarse como durante el proceso de transformación. Es como el alma del objeto, y requiere un tratamiento delicado para no hacerlo desaparecer. Tendríamos un objeto *desalmado*, carente de identidad, aunque parezca perfecto en su intervención. Técnicamente correcto, pero en el fondo no. Es aquí donde cobra importancia todo el arsenal intuitivo de herramientas, con los que no pueden competir las metodologías académicas por quedar muy esquemáticas, lineales y excluyentes. De algún modo, al entrar en esa inercia, se genera una especie de método interno de este proceso específico, que al entrar en juego con todas las variables, se revela claramente la inconveniencia de tal o cual aspecto que afecta la integralidad del proyecto, de una manera un tanto inexplicable bajo los términos convencionalmente usados. Es como si el proyectista y el objeto entraran en un *trance* y el primero actuara como un *médium* del segundo, si se me permite esta metáfora.

Igualmente, existe una *zona accidental o circunstancial* de las propuestas de restauración y reciclaje, donde algunas variables que parecen andar sueltas encuentran su acomodo de manera un tanto aleatoria en el conjunto, aunque sin razón aparente, también precisa y adecuada. Esto proporciona una especie de vernáculo contemporáneo, si se me permite semejante expresión. También podríamos mencionar como todo proyecto de restauración y reciclaje contiene una *tensión entre dos opuestos*. Entre lo viejo y lo nuevo, entre el pasado y el futuro, entre dos lenguajes que por su antagonismo encuentran su complementariedad e identidad, entre el frío y el calor, entre la luz y la

oscuridad, como los elementos de una alquimia de la temperancia, cuando las proporciones justas de lo uno con lo otro encuentran un equilibrio clave en la solución del problema.

Paralelamente, en el mundo de la restauración y el reciclaje se pone de relieve ese fenómeno de los desarrollos urbanos que consiste en la tensión entre *la tendencia y el potencial* de un proyecto. En esta dicotomía, la tendencia se trata de encausar básicamente los intereses económicos en función del proyecto. En el potencial, se busca encontrar los máximos beneficios para la comunidad. Puede ser clave entender que los beneficios del potencial en términos de rentabilidad están representados en otras especies, y a otro plazo, pero que finalmente pueden ser considerados más rentables que los réditos que provee la tendencia, que sólo mide cuantitativamente y en términos económicos el valor de un proyecto.

Por otro lado, lo *ecléctico, lo accidental, lo escenográfico, lo artificial*, son escenarios afines a la restauración-reciclaje como lo concebimos. Lo contrario de la especialización, las nociones panópticas de historia, arte, filosofía, psicología, antropología, son connaturales a los procesos de reciclaje. Advertir que hay algo de anticuarista en un indigente que recicla y viceversa en el anticuarista es notar el amplio espectro social y la complejidad de los objetos y temas del reciclaje. *La ambigüedad y lo inacabado* hacen parte de este trabajo, más que lo finito y claro, que a veces son más limitados y excluyentes en su expresión y percepción.

Sin embargo, es indispensable que en aras de la *unidad e identidad* del proyecto, ese gran cúmulo de información y posibilidades y riqueza de elementos estén ordenados o encausados bajo un *riguroso criterio de sobriedad*, para impedir los excesos barrocos, historizantes, o guatavitescos, todos ellos peligros que acechan al momento de ensamblar elementos físicos y conceptuales en torno a un proyecto.

En el itinerario que me pareció interesante revisar de los proyectos realizados en estos años, imaginé una curva en la cual en un extremo está ese objeto que necesita una restauración integral, Restauración con mayúscula, porque su naturaleza e importancia así lo exigen, y es ese objeto que está destinado a ser un monumento o un museo, un poco inerte aunque con un gran valor referencial y simbólico. En el otro extremo, estaría un proyecto que, aunque tiene todos sus

elementos netamente contemporáneos, está insertado en un tejido histórico, y por lo tanto debe atender a un grupo de variables en consecuencia con esa situación. Debería entonces ser considerado un objeto dentro de la categoría restauración-reciclaje. Es el caso de la Casa Cussins, cuyo lenguaje, totalmente contemporáneo, parecería disentir de este tema, aunque la intención con la que se concibió fue precisamente la de articular otros predios, esos sí de conservación, y no sólo físicamente, a través de uniones a veces por túneles, a veces por puentes aéreos, por patios que se integran, sino también por elementos conceptuales, formales, arquitectónicos, que entran en juego con todo ese entorno preexistente.

Finalmente, me gustaría llamar la atención sobre la extrema dificultad de trabajar en este campo en Colombia debido, entre otras causas, a tres variables significativas: Un panorama conservacionista, que ante la aparición de elementos diferentes a los tipológicos tienden a descalificar las propuestas, lo que sumado al engorroso itinerario burocrático y extendidos plazos de gestión, desembocan en el desestimulo de las iniciativas privadas (y públicas) de revitalización del patrimonio. En segundo lugar, la poca valoración comercial que se atribuye a las intervenciones, evaluadas con parámetros de la construcción y desarrollo de nueva planta y criterios inmobiliarios, lo que tiende a excluir el panorama de cualidades que importan en el reciclaje. Por último, el desconocimiento y poca difusión (incluso en las academias) que en general hay sobre los temas, valorándose sobre todo los entornos colonial y republicano, y, como mencioné antes, con actitudes puristas que desconocen las intervenciones híbridas y las propuestas de revitalización que incorporan elementos de origen contemporáneo.

Créditos

Héctor Calderón Bozzi, Arquitecto

Colaboración: Catalina Roa Martínez, Arquitecta y Gerardo Arcos, Arquitecto

Imágenes: Alejandra Vega. Fotógrafa; Carlos Andrés Herrera Prada, estudiante de Arquitectura; Ricardo Quintero Londoño, Arquitecto; Eunice García y Alessandro Basile; Héctor Calderón Bozzi, Arquitecto.

Parte IV

Restauración del Patrimonio Artístico

Restauración de los murales de Turmequé

Juan de J Guerrero Gómez

*Arquitecto Restaurador de Bienes Muebles
Universidad Externado de Colombia, Bogotá*

Isabel Cristina Quintero Duque

*Restauradora de Bienes Muebles
Universidad Externado de Colombia, Bogotá*

Resumen

Patrimonio, cultura y comunidad de Turmeque. Recuperación de una de las grandes joyas de la pintura mural del período colonial, en el departamento de Boyaca. El templo de Turmequé construido a finales del Siglo XVI posee una de las muestras artísticas más importantes de esta técnica que se elaboraron durante el periodo colonial, tanto por su cantidad (28 escenas religiosas) como por su calidad técnica y estética; sin embargo esta restauración se vio afectada por los daños realizados inintencionalmente en las reformas y restauraciones hechas en los años anteriores.

Palabras clave

Alteración, intervenciones, integración cromática, presentación estética, capa pictórica, reintegración, tonalidades, técnica, respeto.

1. Introducción

Turmequé es uno de los cinco (5) municipios del Departamento de Boyacá, Colombia, cuyos Centros Históricos han sido declarados Monumento Nacional, hoy denominados Bien de Interés Cultural de Carácter Nacional, mediante Decreto 1940 del 29 de agosto de 1989. Tiene aproximadamente 12.000 habitantes (80% urbanos y 20%

rurales)¹ y está ubicado en una ladera del altiplano cundiboyacense, territorio localizado en la zona central del país.

Actualmente se accede, a partir de la autopista de doble calzada que comunica a Bogotá con Tunja, ciudad capital del Departamento de Boyacá, desviándose por carreteras, aún sin pavimentar, desde donde se observan, inmersos en el horizonte de su quebrado paisaje, entre cultivos de papa y pan coger, algunas construcciones domesticas, austeras, sencillas y una que otra hacienda de época colonial que han logrado conservarse en el tiempo. Desde el atrio del templo doctrinero, se divisa buena parte del paisaje característico de esta región.



Paisaje característico de la región cundiboyacense, donde se implantó el templo Turmequé.

En la época prehispánica fue un lugar especial de mando del grupo cultural Muisca e intercambio con otros grupos indígenas del país, posteriormente Encomienda y finalmente su población fue reducida a

¹ DANE Censo de 1993. Numeral 7.2.1. Escenario actual. Capítulo VII. Prospectiva Territorial. Esquema de Ordenamiento Territorial de Turmequé. 1999.

Resguardo. De los personajes más importantes que habitaron estas tierras en la época colonial, se destacaron, el Encomendero y Cacique, Don Diego de Torres, quien protagonizó el memorial de agravios, documento que denunciaba la violación de derechos a la población indígena, el cual llevó ante la corona española. Así mismo el pintor español Baltazar de Figueroa “El viejo” quien vino a estas tierras con sus hijos Gaspar y Melchor, traído al Nuevo Reino por los Padres de la Orden Dominica con el encargo de elaborar algunas pinturas de caballete de escenas marianas, las cuales aún se conservan.

2. Antecedentes Históricos

El Templo de Turmequé fue construido a finales del siglo XVI, entre 1570 y 1580, siguiendo las normas de albañilería requeridas para la fábrica de grandes edificaciones entre las que se encuentran los templos doctrineros, que en cantidad, importancia, calidad y tamaño se comenzaron a levantar en diferentes lugares, acorde con la población indígena existentes en cada lugar, ello explica el interés por la buena construcción de éste, uno de los templos doctrineros de mayores dimensiones que se tenga conocimiento y, finalmente, la intervención de pintores de reconocida trayectoria en el ámbito colonial, lo cual también refleja la importancia que para ese momento tenía este territorio.

Por condiciones relacionadas posiblemente con el estado de conservación del edificio, durante los años 1915 y 1923 se realizaron modificaciones del aspecto exterior confiriéndole el actual estilo neogótico del templo. Estas obras fueron: la construcción de la torre, el incremento de dos (2) metros en la altura de los muros coloniales, para lo cual se eliminó la cubierta original y se construyó el cielo raso, el cambio del baptisterio, la ampliación de la sacristía, la construcción del coro y el arco toral, el sellamiento de las ventanas originales y la apertura de diez (10) ventanas y cuatro (4) nichos, modificaciones que se encuentran fechadas en la parte alta de la fachada del muro sur.



1



2

1. Templo típico doctrinero de Beteitiva
2. Templo típico doctrinero de Sutatausa
3. Templo típico doctrinero de Turmequé
4. Construcción de la torre (1923)



3



4

Los muros están contruidos en mampostería de piedra y morteros de cal y arena. Con el fin de unificar la superficie del muro se utilizó

barro para el relleno de las oquedades o espacios generados por el uso de elementos irregulares. Posteriormente, para proteger dichas superficies se aplicaron pañetes elaborados con barro y paja, pañete del cual se evidenciaron algunos vestigios en el vano de la ventana del muro sur, en el sector del sotocoro, posteriormente estos pañetes son reemplazados por recubrimientos con morteros de arena y cal, superficie sobre las cuales se encuentran elaboradas las pinturas murales. La presencia de grandes zonas de relleno genera desprendimientos debidos al comportamiento de los materiales internos del muro, principalmente del barro.

La ornamentación de la iglesia, según hipótesis de algunos historiadores, se realizó entre 1590 y 1615 época en la cual se contrató a Baltasar de Figueroa para pintar cuadros al óleo sobre lienzo, acerca de la vida de la Virgen.

El templo contiene plasmada en sus muros interiores una de las más importantes muestras de la producción artística del período colonial, se trata de un conjunto de pinturas murales, que representan veintiocho (28) escenas distribuidas en el ábside, presbiterio, nave y sotocoro, cuya temática religiosa está relacionada con escenas de la Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento, escenas marianas y de santos, las cuales fueron utilizadas como herramienta del proceso de evangelización. Aunque no se tiene certeza de la autoría de las pinturas murales, se atribuyen al mismo pintor. Estas pinturas se destacan como documento histórico y estético que, además por sus dimensiones, cantidad, calidad técnica y significado para la comunidad, representan un importante legado del municipio de Turmequé para la historia nacional y de ahí la importancia que tiene su recuperación para los colombianos.

Las modificaciones realizadas a principios del siglo XX significaron pérdidas irreparables en algunas zonas de la pintura y generaron la descontextualización de algunas de las escenas religiosas. No resulta preciso el momento en el que las pinturas fueron cubiertas con pañetes, para lo cual fueron picados los muros, sumando así otro deterioro más a las mismas. La falta de reseñas de las pinturas en los documentos históricos hace suponer que estas fueron cubiertas entre los siglos XVIII y XX.



Vista general del conjunto pictórico mural



Vista general de la iglesia

Es tan sólo hasta 1988 que se evidenció su presencia cuando se llevaban a cabo trabajos de decoración al interior de la iglesia. El párroco de ese entonces, Padre Rito Antonio Tapias, notificó a las entidades que en ese entonces estaban a cargo del patrimonio cultural,

el Instituto Colombiano de Cultura, COLCULTURA y la oficina de Monumentos Nacionales, dependencia del Ministerio de Transportes, quienes enviaron los profesionales que luego de su inspección técnica, formularon el proyecto para su recuperación inicial, comenzando con el retiro del pañete que las cubría.

Teniendo en cuenta la necesidad de su recuperación, COLCULTURA inició los procesos de conservación y restauración en el año de 1989 con profesionales del Centro Nacional de Restauración, posteriormente en 1993 con la restauración de la escena del Pecado Original y una última intervención en 1999 contratada por el Ministerio de Cultura, en la cual se realizaron los estudios, diagnóstico y propuesta de intervención de toda la pintura así como la restauración de la pintura mural del muro norte, quedando por restaurar la pintura mural de las zonas restante.



Distribución de la decoración pictórica mural del Templo

Proceso de consolidación de los estratos pictóricos



3. Técnica Constructiva

El análisis de la técnica de elaboración de la pintura mural permitió evidenciar la utilización de dos estratos de revoque o enlucido, uno

grosso con espesor promedio entre uno y dos centímetros, realizado con un mortero de cal con bajo contenido de ésta y arena de grano grueso. Este mortero en la actualidad se percibe frágil y es quizás la razón por la cual la principal manifestación del deterioro, en lo que hace referencia a la falta de adherencia, está referida al desprendimiento de este estrado del muro de soporte.

El otro estrato es una capa de enlucido fino cuyo espesor no supera los tres milímetros, capa sobre la cual, en estado húmedo, fue aplicado el color, proceso que se evidencia en la permanencia y fijado de los pigmentos utilizados en la elaboración del mural, razón por lo cual en algunos de los documentos que al respecto del mural se han elaborado, se refieren a éste como una pintura al FRESCO.



Vista general de la pintura mural

4. Preliminares

En agosto de 2007 el Ministerio de Cultura convoca a participar en el proceso de licitación para la “Realización de los trabajos de Restauración de la pintura mural localizada en la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Turmequé”, convocatoria de la cual resulta la contratación de la Unión Temporal “Turmequé TEYFU”, integrada por la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural, “FUNCORES” y el restaurador de bienes muebles Temístocles Suárez. El contrato No1732/07 tuvo una duración de 13

meses entre diciembre de 2007 y enero de 2009. El seguimiento y control, tanto a los procesos técnicos, materiales a utilizar y calidad de las obras, como a la parte administrativa, legal y financiera de este contrato, lo ejerce el Ministerio de Cultura a través de una interventoría contratada y la supervisión de la Dirección de Patrimonio.

Con la revisión de la obra, al inicio de la presente intervención, se conocieron los daños producidos por los procesos de alteración naturales, así como las intervenciones efectuadas en restauraciones anteriores, que en muchos casos se han revelado en la actualidad como traumáticas y deficientemente ejecutadas, que producían afectaciones principalmente de carácter visual que le daban un aspecto ruinoso al conjunto de pinturas.

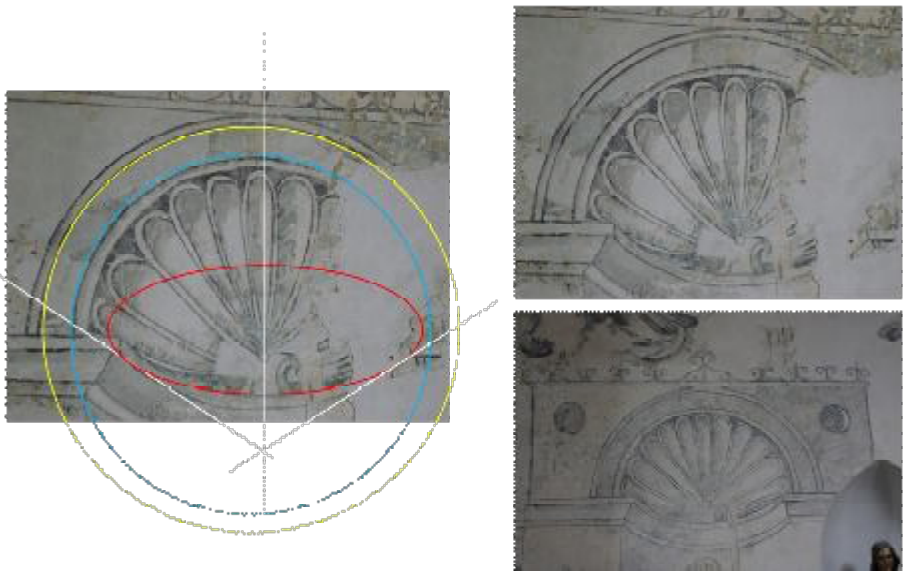
5. Criterios para la intervención

La construcción de la torre y la modificación en la altura del templo constituye sin duda la intervención que transformó la imagen exterior del templo y de igual forma conllevó modificaciones en el espacio y carácter de éste en el interior del mismo. Esta transformación generó pérdidas en la pintura, las cuales por sus características resultan irreversibles, toda vez que no se cuenta con elementos gráficos o visuales que permitan su reelaboración.

La presente intervención de restauración de la pintura mural, estuvo determinada por los límites que imponen los vestigios existentes y las evidencias del paso del tiempo en el Templo, así como por la existencia de vestigios incompletos de pintura mural y un sin número de pequeños faltantes, productos del picado al cual fue sometida la superficie del muro con el fin de acondicionarlo para aplicar nuevos pañetes.

De las anteriores consideraciones, algunos de los criterios que determinaron la intervención de la pintura mural del muro sur, sotocoro y muro norte, en la zona del presbiterio, fueron los siguientes:

- Absoluto respeto por el original y la autenticidad de la obra, interviniendo lo menos posible en las zonas originales.
- Eliminación de las intervenciones deficientemente realizadas, en especial los resanes y pañetes que en la actualidad se encuentran sueltos y/o sobrepasan o se superponen a la superficie del enlucido original.
- Reintegración de elementos formales que por su disposición geométrica presentan simetría o se trate de elementos repetitivos, siempre y cuando el porcentaje a restituir no supere el 40% de la imagen.



Criterios de intervención

- Restitución de elementos formales solamente en la medida que el análisis de los vestigios existentes permitan un alto porcentaje de certeza en cuanto a disposición, composición, forma, ubicación, etc., o en aquellos casos que su presencia constituyese un aporte en la comprensión del desarrollo histórico arquitectónico del templo y cuya reposición sea veraz y válida a partir de los vestigios existentes. Este es el caso de las cenefas que enmarcan las ventanas originales de la iglesia,

la cuales fueron tapiadas con el objetivo de elevar la cubierta, a la vez que modificar el estilo arquitectónico del edificio.



Criterios de intervención de reintegración cromática



Criterios de intervención de reintegración

- Tratamiento cromático de las zonas resanadas mediante una entonación cromática, logrando así que las formas de los faltantes se mimetice con la imagen o formas originales del

entorno, permitiendo así la integración en la lectura de las imágenes. Estas zonas de pérdida se denominan técnicamente como “laguna”.



Criterio de intervención

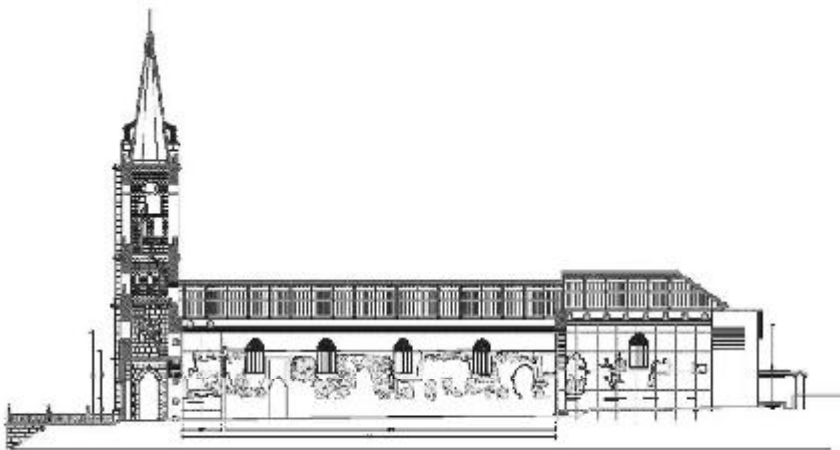


Criterios de intervención

- Acabado de la superficie de la laguna con similares características a la de los enlucidos originales y al mismo nivel, de tal forma, que no se constituyan en distractores en la lectura de la pintura mural.
- Los materiales usados en esta restauración, así como los procesos técnicos, observan los reglamentos internacionales sobre la reversibilidad, compatibilidad y estabilidad de la obra.
- Aunque cada escena pudiera presentar una problemática particular, la obra completa se debe considerar como una unidad formal, en cuanto a los procesos técnicos, los materiales y la recuperación de las imágenes, lo que se denomina comúnmente integración cromática o presentación estética.

6. Intervención

Se inició con un proceso de documentación, registro fotográfico tanto en negativo papel color, como en fotografía digital de alta resolución y la planimetría en Autocad, en la cual se registró del estado en que se encontraba el conjunto pictórico.



Documentación levantamiento grafico de la pintura mural.

En general se encontró gran acumulación de suciedad, polvo y tierra en la superficie, de igual forma manchas de pintura y excrementos de aves o insectos. La capa pictórica del mural estaba muy abrasionada y se encontró un número importante de grietas de diferente origen, tamaño y profundidad.



Principales deterioros de la pintura mural

La evaluación del estado de conservación se realizó centímetro a centímetro de la superficie pictórica del templo, haciendo énfasis en identificación de los deterioros de falta de adherencia de los estratos pictóricos, de enlucidos y revoques, dado que su presencia no es identificable a simple vista, por lo cual hubo que recurrir a pruebas con el sonido que se emite, a golpes suaves hechos con los nudillos de la mano del restaurador, sobre la superficie. Se identificaron grandes zonas de la superficie desprendidas del muro, sin que ello significara el desprendimiento o desplome total de los pañetes. El principal trabajo fue el recuperar estructuralmente los pañetes, especialmente en las zonas donde se encuentran plasmadas las pinturas, fijándolas nuevamente al muro.

Para reforzar estructuralmente el estrato pictórico y adherirlo al muro, así como del estrato pictórico propiamente dicho, se realizaron pruebas con materiales utilizados en restauración, tales como: agua cal, hidróxido de bario, primal e inclusive morteros de inyección que contenían arena, arcilla fina y cal.

De acuerdo a los resultados obtenidos, se decidió usar agua cal para el consolidar estrato pictórico a la superficie, aplicado por aspersion y primal AC261, para los estratos al interior del muro, inyectado por las zonas de pérdidas y en fisuras y grietas, en diferentes concentraciones. Este producto demostró una aceptable adherencia del revoque al muro, y, como era de esperarse, la penetración del mismo dependió de la concentración en la cual se aplicó, que tenía que ver con la distancia a la que se quería llegar, es decir a mayor distancia, menor concentración, ello en correspondencia al tipo de desprendimiento que el muro presentara.



Comparativo final de la intervención de restauración escena “La anunciación”.

Entre las intervenciones anteriores se observaron gran cantidad de resanes de diversos tamaños, los cuales presentaban deficiencias en su ejecución: diversos niveles, acabados, materiales no adecuados, heterogéneo acabado cromático y muchos de ellos fueron mal realizados, dado que presentan oscurecimientos producto de una incorrecta aplicación, posiblemente con espátulas metálicas que “quemaron” la superficie, lo que prácticamente imposibilitaba una eventual reintegración. Así mismo una serie de “pruebas” de reintegración cromática, las cuales fueron realizadas con diferentes

técnicas, como la que se logra poniendo el color en líneas verticales, también denominada “rigattino”, o aplicando sucesivas capas de pigmento muy aguado, que comúnmente se llama veladuras y otras aplicando el pigmento de tonalidad más baja que el original, sobre los enlucidos de los resanes, esta situación disímil de diversos resultados, confería una sensación de desorden que interfería e incomodaba la apreciación visual de toda la obra.



Proceso de consolidación de los estratos pictóricos

La evaluación previa a la eliminación de estas intervenciones anteriores, exigió una posición crítica frente a los efectos de su eventual supresión, en aspectos tales como: estimación de su calidad técnica y su posible afectación estética, consecuencias de su retiro en los estratos originales, las posibilidades de su reposición una vez se eliminen y la valoración de los futuros resultados de la posterior reposición.



Comparativo final de la intervención de restauración escena “La anunciación”.



Variedad de técnicas en intervenciones anteriores

Vistos los deficientes resultados de los resanes y de la reintegración cromática de las intervenciones de los años 1988, 1993 y los heterogéneos criterios de la restauración del año 2000, resultaba evidente la necesidad de establecer criterios claros que permitieran una continuidad en la ejecución de esta actividad y resultados homogéneos en la aplicación de los enlucidos finos. En tal sentido se plantearon los siguientes requisitos y criterios.

- Integración cromática con las tonalidades presentes en los enlucidos originales, en especial de los tonos utilizados para los fondos.
- Permanencia cromática del tono de los enlucidos.

- Preparación de una suficiente cantidad de pasta de resane base, a partir de la cual fuese relativamente fácil obtener las tonalidades requeridas de acuerdo con la zona a intervenir.
- Como su nombre lo dice, el enlucido fino, debía tener un acabado FINO en los resanes, lo cual permitiría obtener una integración visual con el original.
- La estandarización en la preparación de las pastas de resane base, en lo posible y de acuerdo con los materiales disponibles.

Los morteros gruesos se aplicaron en dos etapas: la primera, la aplicación del mortero de arena y cal en proporción 2:1, posteriormente un revoque más fino, éste con la adición de marmolina fina, con el fin de aportar mayor luminosidad en el momento de aplicar el enlucido fino.

Para la entonación del color y con el fin de obtener una gran cantidad mezcla que garantizara la unidad cromática de las grandes aéreas, se prepararon canecas de enlucido compuesto de cal apagada (cal Nare apagada por un periodo de cuatro años), cal hidratada y marmolina fina en proporción 2:1:1, homogénea cromáticamente. Para el entonado de la pasta se utilizó Calcolor de cales Nare en proporción de 1/10 de la mezcla. De esta forma la aplicación de los enlucidos finos para la reintegración cromática de los pañetes y resanes, no requirió la aplicación de ningún otro tipo de color, lo cual permite garantizar que una eventual variación cromática de estos morteros sería mínima.

Otro tipo de intervención en cuanto a la integración cromática se refiere a la recuperación de la unidad cromática y formal de las imágenes o dibujos de cada una de las escenas de la pintura mural, y que en este caso se describe como integración cromática con acuarela, haciendo referencia al material utilizado para este efecto.

Una vez realizado el 90% de la integración cromática del muro sur, se evaluó la integración cromática de los cortinajes. La posibilidad de reconstruir los cortinajes y grutescos localizados en la parte superior de la franja de pintura mural, requirió de un análisis detallado de los vestigios existentes, el cual permitió evidenciar que dichos diseños no son repetitivos, sino que se trata de dibujos realizados directamente en

el muro. Se concluyó que no existían suficientes elementos que permitieran plantear la reconstrucción de los cortinajes.



Integración cromática cortinajes

Así se realizó un tratamiento cromático de los faltantes mediante manchas coloreadas que permitieran retroceder la imagen del faltante, permitiendo así la integración de las imágenes.

Como proceso final de la intervención se realizó la presentación estética general de la policromía, integrando aquellos sectores que presentaban diferencias de luminosidad, tono y matiz, mediante la aplicación de *aquasporca* con acuarelas Windsor and Newton, en especial buscando la integración de las zonas de contorno, atenuando las grandes zonas de resanes con las áreas originales.



Comparativo final de la intervención de restauraciones escena “Expulsión del Paraíso”

7. Conclusiones

La intervención del conjunto pictórico mural del Templo de Turmequé significó la recuperación de una de las más importantes muestras artísticas, que de esta técnica se elaboraron durante el periodo colonial, tanto por su cantidad como por su calidad técnica y estética. Las infortunadas intervenciones para transformar el inmueble, sólo nos permiten tener una visión fragmentada, de lo que en algún

momento pudo constituir el Templo con una de las decoraciones murales más importantes que se tenga en el territorio colombiano.

Desde su redescubrimiento, la falta de recursos económicos, técnicos y humanos que permitieran emprender en forma integral y continua la recuperación de los vestigios existentes, generó procesos intermitentes durante los cuales, por una parte se aplicaron acciones de primeros auxilios con el objetivo de consolidar estructuralmente la obra, sin embargo los materiales utilizados no fueron eficaces, por otra parte, y seguramente con las mejores intenciones, se realizaron intervenciones a nivel de resanes y enlucidos, resultado de las cuales, el aspecto de la pintura mural ya no sólo era fragmentada, sino que además se sumaban nuevos factores de deterioro que afectaban este conjunto pictórico. Sumado a lo anterior la falta de valoración y pérdida de sentido de pertenencia por parte de la comunidad de turmequé por desconocimiento de la trascendencia e importancia del conjunto pictórico.

Uno de los problemas más graves que presentaba la pintura mural al momento de la presente intervención, era la decohesión de los materiales constitutivos del revoque o pañete original, el desprendimiento del revoque al soporte y en menor grado, del enlucido al revoque. Las pruebas realizadas, el tratamiento seguido y los resultados positivos obtenidos en este caso, en cuanto a procesos y materiales aplicados y que se explicaron con anterioridad, fueron adecuados y eficientes, contrario a los aplicados en las intervenciones anteriores.

Esta conclusión se evidencia cuando hoy día, en el muro norte, según el diagnóstico realizado como primera actividad de esta intervención, continúa el problema de decohesión y desprendimiento del revoque.

Los procesos de restauración realizados entre 1989 – 1990, en 1993 y en 2000, plantearon cada uno de ellos, criterios para realizar los procesos requeridos para la restauración en las zonas que trabajaron, ajustados a las condiciones históricas, de formación y consecuentes con las teorías de restauración que se venían desarrollando en cada momento. Esta situación de falta de unidad en el criterio aplicado a toda la obra, de discontinuidad y ausencia de lineamientos, generados desde un principio, desafortunadamente, confluyeron en una variada

gama de soluciones, algunas de las cuales no constituyeron aciertos frente a la recuperación de la obra y se convirtieron por el contrario en nuevos factores de deterioro.



Comparativo final de la intervención de restauración escena “Moisés en oración”.

El aspecto general del conjunto pictórico en el momento de iniciar la restauración, permitía observar intervenciones a diferentes niveles, versatilidad de técnicas, materiales y criterios en la presentación estética, por lo cual el mayor reto del actual proceso de restauración, consistió en analizar y conciliar los resultados obtenidos en cada una de ellas, revisar su estabilidad, firmeza y presentación estética para determinar el tratamiento a seguir como disminuir los tonos altos, bajar el nivel del resane o definitivamente eliminar. Algunas de estas se conservaban, siempre y cuando su permanencia no fuera en contra de la unidad estética general del conjunto, unidad de la cual cada uno de los restauradores cita.

La propuesta de restauración planteada por la U.T., estuvo dirigida a ejecutar los procesos que permitieran lograr la integración de la mayor parte del conjunto pictórico, de tal forma que en lo posible, se

presente una unidad en la lectura de las escenas. Para este objetivo se conformó un grupo de trabajo constituido en su totalidad por restauradores de Bienes Muebles, todos ellos con experiencia de trabajo en pintura mural, lo que permitió la continua reflexión, discusión e intercambio de experiencias en torno a las exigencias del trabajo y el planteamiento concertado de soluciones técnicas que resultasen lo más acertadas posible, dada la relevancia de la obra. Gracias a esto, por ejemplo, las decisiones respecto a la permanencia o no de las intervenciones anteriores, los niveles de intervención y las respuestas técnicas, fueron el resultado de la deliberación profesional del equipo de trabajo y no de subjetivas posiciones individuales.



Comparativo final de la intervención de restauración escena “El Arcángel San Gabriel”.

Quizás uno de los momentos más importantes para el conjunto pictórico mural fue el momento en el cual éstas mismas son liberadas del pañete (año 1988), y las medidas inmediatas para su protección, no obstante lo anterior, la información a la cual fue posible acceder es una documentación fraccionada, sin ningún tipo de registro gráfico técnicamente elaborado y que permitiese tener una visión global del problema, así como de los reales alcances de las intervenciones, productos, técnicas y lo que resulta más importante de los criterios que

guiaron dicha intervención, lo que permite inferir que esta intervención no obedeció al desarrollo de una actividad planificada



Comparativo final de la intervención de restauración escena “La transfiguración de Cristo.”

Como metodología de trabajo, en la presente intervención, se consideró impropio intervenir separada y completamente cada una de las escenas, dado que en el tiempo de ejecución, ello significaba perder, justamente lo que todas las intervenciones han propuesto: LA UNIDAD de trabajo. Por lo anterior, como metodología de trabajo, se abordó la ejecución de la totalidad de cada actividad, así, se realizó por ejemplo la consolidación, resanes de protección en los bordes y resanes a nivel, de toda la pintura mural, antes de comenzar con el proceso de integración cromática, lo anterior permitió obtener una homogeneidad en cada una de las actividades realizadas.

En referencia a los criterios de la integración cromática ya expuestos detalladamente, la intervención realizada por la U.T TurmEque, se fundamentó en el respeto por el original, evitando la reconstrucción de los faltantes cuyo soporte teórico, no tuviese concordancia con los resultados de la restauración, así se evitó reconstruir sobre hipótesis de lo que podría “haber sido”.

La intervención de la pintura mural garantizó la conservación de los elementos originales sin alterar sus características formales, garantizando la estabilidad estructural mediante el empleo de materiales de alta estabilidad y relativa reversibilidad, compatibilidad y durabilidad. Actuando dentro de un ámbito de trabajo interdisciplinario, ético y científico, ajustados hasta donde fue posible a lo estipulado en los Términos de Referencia de la convocatoria

hecha por el Ministerio de Cultura, en cuanto a los requerimientos de calidad y cumplimiento.



Comparativo final de la intervención de restauración escena “Sacrificio de Abraham.”

Sin duda alguna, queda claro que este tipo de trabajo debe ser asumido directamente por un equipo conformado por Restauradores de Bienes Muebles. Si bien se podría pensar que la ejecución de algunas actividades de carácter eminentemente técnico, pueden ser realizadas por operarios, tales como la consolidación, los resanes, entre otros, es importante señalar que el respeto por el original, la historia y autenticidad, solamente se obtiene en la formación académica y ética como restaurador. No es práctico, ni conveniente, que una sola persona pueda asumir la coordinación de una intervención de esta envergadura, contando en su equipo de trabajo sólo con operarios o personal con poca o ninguna formación, cuando esto sucede, los resultados finales que se ven resultan confusos.

8. Comunidad

Como entendemos que es importante en la recuperación de este tipo de Bienes de Interés Cultural comunicar e involucrar a la comunidad local, generar a partir del reconocimiento y valoración de las pinturas, identidad y sentido de pertenencia en los habitantes, tanto de Turmequé, como en la población rural y los municipios vecinos, al momento de iniciar los procesos de intervención de la pintura mural, se realizó una presentación pública con el fin de exponer a la comunidad los alcances de la restauración, los niveles de intervención y los criterios, que desde esta actividad regulan la intervención de este tipo de bienes, los alcances y límites a los cuales se debe llegar en pro del respeto por la originalidad y la autenticidad de la obra. La convocatoria a esta reunión se hizo abierta con carteles dispuestos en sitios públicos, por invitación personal, escrita, por audio a través de la emisora comunitaria y el perifoneo desde la parroquia. En esta actividad participaron las autoridades municipales, el párroco del Templo, el interventor y la supervisora por parte del Ministerio de Cultura y público en general.



Comparativo final de la intervención de restauración escena “San Pedro”

A pesar de esto, cuando se iniciaron los trabajos, durante los primeros meses, la reacción de la comunidad fue de sorpresa y desconcierto pues observaron que los restauradores eliminaban y removían, más que “restauraban” o “pintaban” las imágenes o formas que hacían falta, pues es así como muchas personas de la comunidad y visitantes, entendían era la restauración, por ello se trabajó a puertas abiertas y se realizaron exposiciones y charlas sobre la disciplina, la historia del Templo y las pinturas murales y los trabajos y procesos de restauración adelantados. Para ello se aprovecharon las festividades religiosas que congregaban buena cantidad de población urbana y rural, así mismo se adelantaron, paralelo a la intervención de las pinturas actividades lúdico-pedagógicas, mediante talleres y eventos intergeneracionales de recuperación de memoria histórica y tradiciones, con jóvenes y adultos mayores. Se conformó y formó a un grupo de jóvenes y adultos, líderes comunitarios como Vigías del Patrimonio Cultural de Turmequé, apoyados por el grupo de “Vigías del Patrimonio y la Convivencia de La Candelaria” (Centro Histórico de Bogotá), que coordina la Fundación FUNCORES y trabaja desde 2004 en la valoración, protección y difusión del patrimonio. Este es un programa de voluntariado del Ministerio de Cultura, estrategia para la apropiación social del Patrimonio Cultural, dirigida a la comunidad, a líderes y especialmente a la población estudiantil, jóvenes herederos de este importante acervo cultural y a quienes corresponde como futuros portadores del legado, la protección y difusión de este valioso patrimonio.

9. Colofon

SENSATEZ Y SENTIMIENTOS – ORGULLO Y PREJUICIOS

El escritor Joseph Ballart dice que “La herencia, en el sentido de traspaso relaciona, conecta, vía objetos físicos, unos seres con otros; los hombres y mujeres de ayer, con los hombres y mujeres de hoy. Por medio de los objetos el pasado se acerca al presente, con los objetos, el pasado viaja al presente y con ellos la cultura fluye. Este legado patrimonial es un recordatorio permanente para las generaciones

venideras de todo lo bueno y valioso que merece conservarse del pasado”.

Estas pinturas, en esta iglesia, en estas tierras, cuentan de la jerarquía de uno de los templos doctrineros más grandes de este territorio, de la devoción que otrora se infundió a través de estas imágenes, representaciones que se conocieron como “la biblia de los pobres”, del sentimiento, la idea, el conocimiento y la técnica que se fundieron en este acto creativo de un hombre, posiblemente don Baltazar de Figueroa, él con otros, posiblemente aprendices, trascendieron la materia y la arena, la cal y las tierras coloreadas encontraron su lugar, su sentido, su palabra.

Esta obra es la materia de una emoción y un talento de otro tiempo, que hoy adquiere significado, valor y sentido, tanto para quien la vive cotidianamente, bajo este techo y este cielo turmequense, como para todos los colombianos. Como materia y expresión, trasciende el tiempo, se transforma y envejece. Así, vemos como el patrimonio cultural no es estático en el tiempo y en el espacio, no es algo ajeno con lo cual no nos relacionamos, al contrario le damos uso y significado en las vivencias y creencias cotidianas, y es a partir del reconocimiento de estas vivencias individuales como se construye la memoria colectiva.

Por lo tanto es importante tomar conciencia del ser histórico que somos, del papel que jugamos en el presente, de la participación y responsabilidad que tenemos en la construcción de futuro para el entorno, el municipio, el territorio y el país que habitamos.

La UNESCO nos habla del Patrimonio como “la apropiación y gestión de las manifestaciones materiales e inmateriales heredadas del pasado, incluyendo los valores espirituales, estéticos, tecnológicos, simbólicos y toda forma de creatividad, que los diferentes grupos humanos y comunidades han aportado a la historia de la humanidad.”

Para nosotros los restauradores, fue un privilegio y como tal asumimos este trabajo con responsabilidad y gran satisfacción, ya que contribuimos desde nuestra labor con la permanencia de herencias culturales tan importantes como esta obra que es expresión de un espíritu tan noble como debió ser el del “viejo Don Baltasar” y sus aprendices.

Quienes hicimos parte de este equipo de trabajo, nos comprometimos a observar los principios éticos, a realizar esta labor de manera profesional y de acuerdo a las normas nacionales e internacionales ya estipuladas de la profesión; pero además como colombianos enfrentados a nuestro propio patrimonio mantuvimos una actitud de respeto, devoción y honestidad en todas las labores desarrolladas, poniendo todo el esfuerzo, capacidad y conocimientos al servicio de tan significativo acervo.

Al seguir como oficio la restauración nos enfrentamos a cada obra como un objeto único y especial, pero sobretodo con el cuidado que requiere cada bien cultural como contenedor de valores históricos, documentales y estéticos que no podemos falsear en pro de un “poner bonito”. Así mismo lo aprendieron y acogieron los auxiliares y ayudantes que participaron en el trabajo. La intervención, en este caso, buscó devolver la estabilidad estructural, detener el estado de deterioro y recuperar la legibilidad original, hasta donde fue posible, en cada escena y en toda la obra, este es el resultado.

Entregamos no una obra más restaurada, entregamos una eternidad de instantes de alma, devoción y vida, porque mientras trabajamos en silencio encontramos sobre el muro líneas ingenuas, suaves, seguras otras fuertes, irregulares. Encontramos emociones, temores, certezas, timidez, talento, sentimientos que percibimos y nos permitieron unir algunas líneas, coloreamos las ausencias, entonamos los faltantes, conectamos estos tiempos con aquellos.

Entregamos a ustedes estas pinturas, hasta donde fue respetuoso y posible rescatarlas, con la emoción que trae la recuperación de tan importante legado, esperando que de la misma manera sea recibido, valorado y protegido, y con la gratitud presente en nuestros corazones a todas aquellas personas que nos acogieron como hijos del municipio.

Nos vamos con la satisfacción de la labor realizada y con el recuerdo de un trabajo que dejó huella como parte importante de nuestra experiencia laboral y personal. Dejando momentos impresos de todos los nobles sentimientos que nos inspiraron la pintura mural, este recinto sagrado, el hermoso paisaje que divisamos desde el atrio y la gente que habita este municipio y sobre todo el amor puesto en cada ser y hacer, que motiva y será el elemento esencial para la protección de su patrimonio.

Parte V

Experiencias de Restauración sobre casas de tierra

Caracterización estructural de materiales de sistemas constructivos en tierra: el Adobe

Juan Carlos Rivera Torres

Ingeniero Civil Universidad La Gran Colombia, Bogotá

Resumen

En este artículo se presentan los aspectos que caracterizan sistemas constructivos en tierra cruda, particularmente en adobe, presentes en bienes inmuebles de interés cultural colombianos, específicamente en capillas o templos doctrineros. Mediante el estudio de un caso específico (capilla doctrinera de Tausa – Cundinamarca), se exponen los resultados obtenidos de las propiedades de los adobes, de orden físico, mecánico y químico, las cuales son imprescindibles para el conocimiento del adobe como material estructural y su correspondiente evaluación sismo-resistente. La caracterización del material tuvo inicialmente una fase experimental sobre probetas de adobe patrimonial (del orden de 300 años). Posteriormente se hizo una evaluación analítica y se compararon los resultados obtenidos con los de otros investigadores, tanto en Colombia como en el resto de Latinoamérica. Finalmente, se desarrolló una guía metodológica y una ficha de caracterización que se espera sean útiles para futuros estudios de los sistemas constructivos, estructurales y sismo resistentes de las edificaciones de valor e interés patrimonial. Para los sistemas constructivos en tierra cruda, adobe y otras modalidades, presentes en bienes de interés cultural, particularmente en arquitectura religiosa (capillas y templos doctrineros), es imprescindible el estudio de procedimientos de rehabilitación con técnicas y materiales que mejoren las condiciones de su comportamiento estructural ante los efectos de la actividad sísmica y el deterioro natural.

Palabras clave

Adobe, bien inmueble de interés cultural, capilla doctrinera, material estructural, resistencia sísmica, tierra cruda.

1. Introducción

El estudio y conocimiento de los sistemas constructivos, especificación de los materiales y su aplicación en la formulación de soluciones para la rehabilitación de bienes de interés cultural – BIC o inmuebles con carácter histórico, se viene realizando en Colombia basado solamente en inspecciones visuales y análisis cualitativos, sin profundizar en análisis cuantitativos que permitieran tener mayor conocimiento sobre sus propiedades y leyes constitutivas. A través del conocimiento detallado de las propiedades físicas de este material, se pueden realizar modelos estructurales en elementos finitos (discretos, continuos, lineales y no lineales) para las labores de diagnóstico, que conduzcan a la formulación de acciones de rehabilitación de estos sistemas constructivos.

Los sistemas estructurales presentes en edificaciones patrimoniales, equivalen a los sistemas constructivos tradicionales de mampostería en diversos materiales. Los materiales estructurales usados en la arquitectura religiosa, militar y civil del patrimonio construido corresponden a piedra natural y artificial (en la que se cuenta la tierra cruda –adobe y tapia pisada), mortero y madera.

La tierra “cruda” como material estructural, es la materia prima de la obra de fábrica o mampostería de centenares de templos, claustros, edificios civiles y militares, así como de cientos de ejemplares de arquitectura doméstica. La procedencia del material en cada caso está directamente relacionada con su emplazamiento (territorio) y la implantación del edificio en cuestión.

Lo anterior justifica el trabajo de investigación que se expone en el presente documento y que profundiza en el estudio y determinación de las propiedades físicas y mecánicas de la tierra como material estructural. Igualmente, se hace un estudio de sus componentes químicos, los que afectan al comportamiento estructural del sistema constructivo. Se estudian de la tierra, los aspectos que permiten comprender su naturaleza estructural y percibir cuáles son los factores que influyen en el comportamiento estructural de ésta.

2. Antecedentes del estudio

El estudio e investigación de la arquitectura en tierra es importante para Colombia, por el número de bienes de interés cultural (Ojeda, 2003), distribuidos en toda la extensión del territorio nacional.

En el caso de los edificios que hoy son parte del catálogo del patrimonio material de Colombia, por lo menos aquellos construidos antes de mediados del siglo XVIII, fueron edificados con cualquiera de las técnicas conocidas de tierra “cruda”; algunas de las cuales lograron superar estos periodos y se continuaron utilizando hasta entrado el siglo XIX. Para la presente investigación se empleó como antecedentes, los estudios y trabajos realizados en Latinoamérica, especialmente en México, Perú, Bolivia y Argentina. En ellos, se exponen estudios de construcciones en tierra de arquitectura contextual moderna y contemporánea, sin embargo se encontraron pocos trabajos relacionados con bienes de interés cultural y monumentos arquitectónicos.

3. Sistemas constructivos en tierra

Los sistemas constructivo en tierra de edificaciones patrimoniales consisten principalmente en muros de carga; se diseñaron para soportar cargas verticales (peso propio, entrepisos, cubiertas y otros) y de servicio (carga viva), sin incluir los efectos producidos por sismo. Se asimila entonces a un sistema de mampostería compuesto por unidades de tierra cruda, aparejadas de diferentes formas, con la cual se construyen muros que varían en espesor y en altura; los cuales se traban o no.

Los “templos doctrineros” tienen una configuración y geometría particular dentro de los diferentes bienes inmuebles de interés cultural que posee el país. La valoración de los inmuebles existentes se hizo sobre el inventario detallado de estos bienes en el área andina Colombiana (Departamentos de Boyacá, Cundinamarca y Santander). En la Tabla 1 se definen los materiales básicos de cada sistema constructivo presente en el inmueble.

CONSTRUCCIÓN DE MONUMENTOS RELIGIOSOS - Tipos de Muros de Carga de la Estructura Constructiva

Tipo de Muro	Nombre	Materiales básicos del sistema constructivo						
		Muro	Arco	Piso	Cubierta	Decoración		
MUROS	Colocho	Cañal de barro	Tiuka	Cañal de barro	Tiuka plano	Piso de cañal de barro	Cubierta de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Adobe	Goberna, Gobernadora	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Uchir Toke	Goberna	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Goberna, Gobernadora	Goberna, Gobernadora	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Tiuka	Cañal de barro	Tiuka plano	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Tiuka plano	Cañal de barro	Tiuka plano	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
MUROS	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
MUROS	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple
	Colocho	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Cañal de barro	Piso de cañal de barro	Paredes de cañal de barro	Decoración simple

Monumentos de arquitectura religiosa - materiales básicos del sistema constructivo

La conformación constructiva en general de los “templos doctrineros”, esta marcada por los siguientes parámetros, los que se describe gráficamente en la Figura 1:

- Cimientos corridos tipo ciclopeo, construidos en conglomerado de roca nativa y pega en argamasa o barro compacto. Sobre éstos se apoyan los muros de carga. Sus magnitudes son variables en función del tipo de suelo sobre el que se apoyan (esto para su profundidad) y generalmente con un sobre ancho al de los muros que soportan.
- Muros cargueros longitudinales de espesor variable entre 0.90 y 1.20 metros; altura de aproximadamente 2 a 2½ pisos, es decir entre 5 y 7 metros. Además, aperturas ocasionales para vanos de puertas y ventanas. Para impedir el volteo hacia el exterior, estos muros longitudinales trabajan en conjunto con contrafuertes, ubicados a cuartas o quintas luces de la longitud del elemento, es decir separados entre 3 y 4 metros. Estos

encuentra construido de lado a lado, es decir sin aperturas o vanos y vinculando los dos costados longitudinales.

- El frontón de fachada en la mayoría de los casos está construido en sillares de roca natural rústica y/o mampostería en unidades de arcilla cocida y se empalman con una traba irregular a los muros longitudinales.
- Marcando la importancia del presbiterio, entre éste y la nave del templo se presenta el arco toral que se dispone perpendicularmente a los muros longitudinales y que generalmente se acompaña de respectivos contrafuertes al exterior.
- Finalmente, se afianza todo el sistema con el entramado de cubierta, conformado generalmente por una trama de madera en par y nudillo (una de las técnicas de armadura más comunes) y que constituye la forma estructural más sencilla para salvar la luz transversal de la única nave de la capilla. Como función adicional a la de cobertura, la estructura de madera y su manto (teja, barro, esterilla, etc.) tienen la función de estabilizar el sistema de muros, así como de proteger al material básico del sistema estructural, la tierra cruda –el adobe.

Es usual que en los sistemas constructivos de los edificios en tierra, se encuentren mezclas de diferentes tipos de mampostería: mampuestos en sillares de piedra y/o tapias y/o muros en adobe. No obstante, el presente trabajo se refiere solamente al conocimiento y caracterización del adobe, por encontrarlo como el elemento de mampostería en tierra con mejor “calidad de factura”. Ya que se ha observado que la tapia (tapial) presenta mayor gama y amplitud en cuanto al tipo de materiales empleados y su degradación es severa debido al funcionamiento estructural y los agentes externos, como el intemperismo al que generalmente están sometidos, por ejemplo.

De los 1039 monumentos declarados como Monumentos Nacionales, 158 corresponden a arquitectura religiosa –claustros, conventos, catedrales, iglesias, capillas, templos y ermitas, es decir poco más de un 15%, lo que indica la importancia que tiene la arquitectura religiosa en el ámbito cultural y patrimonial. De éstas,

una tercera parte (52 edificios), corresponden a capillas, lo que indica la relevancia del material de estudio.

En general un material estructural tiene definidas sus propiedades por todas aquellas características que permiten el conocimiento de su comportamiento ante sollicitaciones. Es relevante que a lo largo de decenios, los mismos materiales que adelante se refieren, son los que han permanecido como materiales estructurales y solamente el adelanto y modificación de técnicas en su utilización han logrado la optimización en su empleo. Estos materiales son: la tierra, la piedra, la madera y los metales. No así lo es la gran cantidad de aplicaciones y combinaciones constructivas que el constructor ha logrado crear para solucionar los diversos rigores técnicos a que se ha enfrentado por siempre. Por tanto, esa gran cantidad de opciones desarrolladas, proporciona una gradación muy amplia en los valores de las propiedades de los materiales y soluciones estructurales que se han producido.

Toda edificación construida, tiene inmersa en si misma la necesidad de garantizar su permanencia en el espacio y en el tiempo; esta condición depende de la capacidad de los materiales estructurales, de la forma como éstos están empleados y de la afectación medio ambiental a que se vean sometidos.

Por lo tanto, se concluye que la durabilidad de cualquier estructura estará siempre vinculada con algunos aspectos que le inciden directamente:

- La evolución y transformación del entorno de la estructura.
- El cambio de fase de los materiales que constituyen el sistema constructivo y estructural.

4. La tierra cruda como material estructural: El adobe

El sistema constructivo en tierra cruda, denominado de muros en adobe, está formado básicamente por el aparejado de unidades de tierra cruda secadas al sol (adobes), aglutinados con barro que hace las veces de mortero de pega. Las unidades básicas de este mampuesto

son fabricadas y/o moldeadas en diversos formatos y con variadas composiciones granulométricas.



Figura 2. Diagrama del proceso de fabricación del adobe - Unidad básica del mampuesto

En el diagrama de fabricación del adobe se indican las acciones invariables y cíclicas que se deben llevar a cabo para la fabricación de las unidades de fábrica, las que no han cambiado significativamente, si se habla de adobes históricos o modernos. Puesto que la técnica constructiva en sí misma no se ha modificado, lo que si se observa como adelanto y perfeccionamiento en su composición es la adición de elementos orgánicos e inorgánicos, mediante métodos físicos, físico – químicos o químicos, que buscan mejorar las propiedades mecánicas y comportamiento ante acciones externas, principalmente el intemperismo al que se encuentran sometidas en su gran mayoría estas estructuras. De este diagrama se pueden advertir todas las variables que entran a jugar en este proceso, las cuales se ven modificadas de un monumento a otro.

Dada la aparente simplicidad que guarda esta tecnología constructiva, se hace necesario en virtud de ofrecer soluciones de

intervención más apropiadas para los bienes de interés cultural, que poseen este tipo de material, conocer con mayor exactitud y amplitud las características físicas, mecánicas y químicas del material que lo componen. Para caracterizar en su integridad el material que compone tanto la unidad de mampostería como la obra de fábrica que con estos se ha edificado, se revisan tres aspectos principales que incluyen las características predominantes en los materiales empleados en ingeniería, así:

Caracterización Física.

Caracterización Mecánica.

Caracterización Química.

5. Fase experimental

En esta etapa de la investigación se agrupan los siguientes aspectos: la selección del caso de estudio, la toma de muestras y elección de probetas, y el proceso independizado de ejecución de los distintos ensayos que caracterizan el material de tierra en el bien de interés cultural elegido. Igualmente, se enseñan en este capítulo dos casos de estudio, diferenciados tanto por el origen, calidad y tipo de caracterización que sobre los especímenes se realizó, como por el sitio de realización de los ensayos correspondientes. El primer caso, el de la capilla doctrinera de Tausa Vieja, y el segundo el del material trasladado a los patios del laboratorio de materiales de la Escuela Colombiana de Ingeniería.

Caso de estudio: Capilla doctrinera de Tausa Vieja

La capilla doctrinera de Tausa Vieja; está localizada en el sector antiguo del municipio de Tausa (Cundinamarca), al cual se llega por la vía que desde Zipaquirá conduce a Ubaté, cerca de una hora de Bogotá. La antigua capilla, ubicada sobre una pequeña colina, está dividida en dos sectores claramente diferenciados: el tramo fronterero de una sola nave, construida en mampostería de sillares de piedra, adobe y tapia pisada, frontón en mampuesto de arcilla cocida y cubierta en par y nudillo. El sector posterior, el de mayor interés para esta investigación, corresponde a los muros en ruina del sector de

presbiterio, muro testero y dos áreas laterales, de las cuales se desconoce su uso. Este sector en avanzado estado de deterioro, presenta la muratura indicada en las Figura 4, correspondientes a la planta general de la capilla y registros fotográficos de abril del 2003.

El sistema constructivo del inmueble estudiado, corresponde a muros de adobe de masa considerable aún en pie, con las patologías propias de un sistema como éste, expuesto al intemperismo, atenuado por la posición sobre la colina, con cara a la corriente de viento que circula desde el sur oriente del sector donde la capilla se implanta.

Para la caracterización física y mecánica, se tomaron 32 muestras, de las cuales 27 son de unidades y fragmentos de adobe y 5 de fragmentos de mortero de pega. Para la caracterización química se tomaron 33 muestras; 20 de fragmentos de adobe, 7 de fragmentos de mortero de pega y 6 de fragmentos de mortero de revestimiento sobre muros. Las muestras tomadas para los análisis químicos, son muestras de material obtenidas por raspado y/o rotura en el sitio de toma, en una magnitud por peso de aproximadamente 250 a 300 gramos, cantidad equivalente al material que cabe en la palma de una mano. Este material se depositó en bolsas plásticas, se selló herméticamente, se identificó y traslado al Laboratorio de Química de la Facultad de Ciencias Básicas de la Universidad Javeriana. El muestreo para la caracterización física y mecánica, se realizó en los fragmentos de adobe y mortero de pega, mediante la extracción de estos materiales en cantidades por peso cercano a los 1000 gramos. Para la consecución de unidades de adobe, el proceso es bastante más dispendioso y elaborado, pues al estar confinado en el muro mediante el mortero de pega, se requirió implementar procedimientos para retirar el mortero que lo confinaba hasta lograr que el adobe quedara suelto. El registro de la experiencia adquirida durante la extracción y obtención de muestras y probetas de unidades y fragmentos de adobe y mortero de pega (ver Figura 3), llama la atención del nivel de vulnerabilidad que se tiene al trabajar con materiales deleznable y frágiles como estos que son la materia prima del sistema constructivo en estudio.



Figura 3. Capilla doctrinera de Tausa Vieja - Proceso de extracción de unidades de adobe.

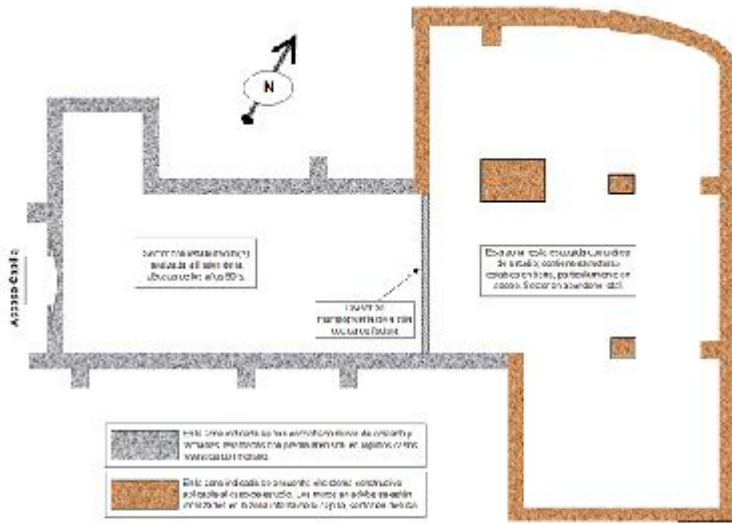


Figura 4. Capilla doctrinera de Tausa Vieja: Planta tipo y registros del estado actual

Caracterización física en el laboratorio de suelos y geotecnia.

Los ensayos realizados determinaron las características físicas del adobe y mortero de pega de la capilla doctrinera de Tausa Vieja. Se realizaron ensayos de laboratorio que dan a conocer las principales características físicas: composición granulométrica, peso específico, contenido de materia orgánica, contenido de humedad y límites de consistencia. La Figura 5 muestra algunos aspectos de la etapa de caracterización física para adobes, a través de la ejecución de diversos ensayos.



Figura 5: Capilla doctrinera de Tausa Vieja. Caracterización física de adobes y mortero de pega

Se entiende que a diferencia del análisis de suelos o de material inalterado, como es el caso de ensayos sobre muestras de material que no han sido aún preparadas; los materiales que en este proceso de caracterización se han utilizado tienen características que las hacen más particulares, pues por una parte el material de suelo ya ha sido manipulado, quebrado, separado, mezclado, humedecido, antes de dar forma a los adobes; se ha mezclado y compactado para moldear estas unidades de mampostería y posteriormente levantar el muro. Y por último, un muro que puede llevar cerca de 150 años o más de haberse construido, tiene una consolidación y un periodo de exposición a agentes externos como ningún otro material.

Caracterización mecánica en el laboratorio de materiales

Los ensayos de compresión sobre unidades de adobe y fragmentos preparados de mortero de pega y flexión perpendicular al plano horizontal de unidades de adobe, fueron realizados en el laboratorio de la Pontificia Universidad Javeriana. Los registros gráficos que se

presentan en la Figura 6, exponen algunos apartes de los procesos de ensayos de caracterización mecánica durante la fase experimental.



Figura 6: Caracterización mecánica. Compresión sobre adobes

Los ensayos de resistencia mecánica, incluyen varias etapas: la selección de la muestra recogida en la etapa de campo, la preparación de la muestra mediante el mejoramiento cuidadoso de las superficies y refrendado de las mismas, y finalmente el ensayo. En esta etapa se prepararon unidades de adobe, seleccionadas del lote recogido en campo y trasladado al laboratorio, y fragmentos representativos de mortero de pega en tierra, correspondiente a la junta horizontal del mampuesto en estudio.

Caracterización química en el laboratorio

Para la caracterización química del adobe, el mortero de pega en tierra y el mortero de revestimiento, se utilizaron los laboratorios y equipos de medida y análisis del Departamento de Química, de la Facultad de Ciencias Básicas de la Pontificia Universidad Javeriana. Las secuencias gráficas que se presentan, registran los ensayos de caracterización química, y en estos, los procesos que se adelantaron durante la fase experimental con los cuales se obtuvieron los parámetros químicos para este sistema constructivo.

Análisis cualitativo y cuantitativo de elementos químicos presentes en muestras de materiales estructurales: La determinación de cada uno de los elementos químicos existentes en las muestras del material estructural, se realizó por medio del método de espectrofotometría por absorción atómica.

Para estos análisis fue necesario preparar patrones de dilución de los componentes químicos más usuales en este tipo de materiales

estructurales, los cuales son comparados con fracciones igualmente diluidas de cada una de las muestras analizadas (ver Figura 7).



Figura 7: Caracterización química: Contenido de humedad, materia orgánica y elementos químicos

Los ensayo de compresión sobre muretes de composición (adobe con mortero de pega), con deformación controlada para la obtención de la curva esfuerzo – deformación, fue realizada en el Laboratorio de Materiales de la ECI.

Caracterización en la Escuela Colombiana de Ingeniería: Ensayos de compresión sobre muretes de composición adobe con mortero de pega

Se adoptó el material de adobe utilizado durante la construcción de los muros en escala natural; muros construidos con fines de análisis dinámico. Este material fue fabricado para el grupo GRIME en el municipio de Suesca (Cundinamarca), fue trasladado desde allí hasta los patios del Laboratorio de Materiales de la ECI, donde continuó su fraguado por más de cuatro meses.



Figura 8: Caracterización mecánica en la ECI: Compresión sobre muretes de adobe

Aunque el formato de la unidad básica del mampuesto que aquí se utilizó, difiere de la unidad básica existente en el caso de estudio

anterior, y en general del existente en las edificaciones de carácter patrimonial, se busca tener un mampuesto sobre el cual se pueda obtener información para la construcción de curvas de Esfuerzo – Deformación, que contribuye a determinar un módulo elástico experimental de la mampostería en adobe; constante que no se ha encontrado relacionada en estudios de este tipo de material (Fig. 8).

Los muretes de prueba se realizaron en formato de tres hiladas de altura, con una unidad de adobe de planta; tanto las unidades de adobe, como el material del mortero de pega y el espesor del mismo, fueron las mismas que se emplearon en la construcción del muro modelo. Durante la construcción de tres muros modelo, se realizaron 14 muretes del formato indicado.

6. Fase analítica: resultados de la experimentación

Con la caracterización de los materiales estructurales se da un marco de referencia en cuanto a la calificación y cuantificación de las propiedades más relevantes que de él se pueden deducir.

Esta investigación solo es una fracción del estudio de los materiales y comportamiento estructural de las edificaciones patrimoniales en tierra. Por tanto los resultados aquí registrados, aunque merecen confiabilidad, son una muestra discreta, frente a tantos edificios de este carácter que se encuentran distribuidos en todo el territorio colombiano, construidos con materiales y técnicas similares.

Resultados de la caracterización física

Las propiedades físicas del adobe y su mortero de pega, están referidas en su mayoría a los ensayos realizados en el laboratorio de suelos, los resultados están agrupados en la Tabla 2. En general se puede destacar de esta etapa de caracterización que:

Capilla doctrinera de Tausa Vieja: Caracterización Física		
Característica Física	Resultados promedio obtenidos	
	Adobe (Unidades)	Mortero de pega (Fragmentos)
Contenido de humedad	3,3%	3,22%
Contenido de materia orgánica	4,8%	5,49%
Peso específico	1,77 t/m ³	1,83 t/m ³
pH	5	5,5
Límites de consistencia	Límite Líquido (LL)	44,0%
	Límite Plástico (LP)	25,0%
	Índice Plástico (IP)	20,0%
Composición granulométrica	Gravas	10,0%
	Arenas	14,0%
	Finos	72,0%
Clasificación del suelo	USC	GI - Arcillas inorgánicas de baja plasticidad
	AASHTO	Suelo Limo Arcilloso - Grupo A-7

Tabla 2: Resultados de caracterización física para adobe en la capilla doctrinera de Tausa Vieja.

- El contenido de humedad natural es bajo, es posible que sea debido al manejo de las muestras y probetas empleadas en los ensayos.
- El contenido de materia orgánica es moderadamente superior a los datos indicados en fuentes consultadas, y es consistente con el contenido aceptable.
- El análisis de composición granulométrica, revela una mayor tendencia a la composición de suelos finos; quedando clasificados los suelos del caso de estudio como CL - Arcillas inorgánicas de baja plasticidad.

Se deduce en general que existe una correspondencia con el amplio rango de valores que se han encontrado en estudios específicos para este material. Sin embargo, se debe tener en cuenta que este trabajo toca solo a un caso de estudio y no es apropiado generalizar todo un sistema constructivo, a partir de los resultados obtenidos.

Resultados de la caracterización mecánica: Las propiedades mecánicas de este material estructural, están referidas en su mayoría a los ensayos realizados en el laboratorio de materiales. Los resultados obtenidos para la etapa de caracterización mecánica de materiales estructurales para el sistema de muros en tierra, se enmarcan en el

rango de valores que está construido con datos de estudios de diferentes autores. Se observa entonces que la capacidad mecánica de este sistema constructivo es relativamente baja.

- Los ensayos de compresión simple sobre unidades de adobe encuentran que la resistencia para el material de este caso de estudio son similares a los resultados compilados de autores referentes, particularmente son cercanos a los de los casos de estudio en Bogotá.
- En los ensayos de compresión sobre fragmentos de mortero de pega, se obtienen valores por debajo de la resistencia de las probetas de adobe; estos datos no son comprobables por no encontrarse situaciones de este tipo caracterizadas. Además, se deben tomar con reserva en razón a que por la forma de extracción de las muestras no se lograron prismas de condiciones similares a las recomendadas en normas para morteros.
- A partir del ensayo de flexión con cargas perpendiculares al plano, se determinó el módulo de rotura, el cual busca medir la capacidad de resistencia del mampuesto para cargas aplicadas que generan flexión en el sistema constructivo. Esta característica muestra nuevamente valores muy bajos

Capilla doctrinera de Tausa Vieja: Caracterización mecánica		
Característica mecánica	Resultados promedio obtenidos	
	Adobe (Unidades)	Mortero de pega (Fragmentos)
Resistencia a la compresión simple	3,04 MPa	2,08 MPa
Resistencia a la flexión - Módulo de rotura	0,41 MPa	

Tabla 3: Resultados de caracterización mecánica para adobe en la capilla doctrinera de Tausa Vieja.

Pese a lo anterior, las características mecánicas en buena parte, son las que condicionan el desempeño del sistema estructural ante condiciones dinámicas, por lo cual también se advierte que el estudio en el mejoramiento de las características mecánicas es deseable. La

Tabla 3 agrupa los resultados medios de la caracterización mecánica para el material estructural de la capilla doctrinera de Tausa Vieja.

Resultados de la caracterización química

En las fuentes de autores referentes que se consultaron, no hay ninguna mención que tome en cuenta las propiedades o composición químicas de los sistemas constructivos en adobe. Entonces, surge la duda de la necesidad de caracterización de este tipo de propiedades.

Al particular sobre las propiedades evaluadas para la caracterización química se destaca:

- Las distribuciones del contenido de humedad y de materia orgánica son muy homogéneas, lo que indica para el caso de la humedad, que el conjunto de muestras y en general todas las áreas de estudio están al mismo régimen húmedo; para el caso del contenido de materia orgánica, el resultado revela un valor moderado, es decir que existe poca agregación de materia orgánica ajena al suelo de origen del material con el que se fabricaron las unidades básicas y en últimas se construyó el sistema de mampuesto.
- De la etapa de obtención del contenido porcentual de elementos químicos, se destaca que siendo está la fracción de material predominante en la composición granulométrica de las muestras estudiadas, el contenido de sílice y aluminio son los de mayor presencia. Los demás elementos químicos analizados (hierro, calcio, sodio, potasio y magnesio) ocupan la fracción restante, además de otros elementos químicos que comúnmente no se analizan y que en general tienen menor presencia en la naturaleza.
- Como se indicó, la preexistencia de resultados sobre caracterización química para este material estructural no tiene referentes, por tanto los datos del contenido porcentual de cada elemento químico presentes en el lote de muestras de adobe asumen un patrón para siguientes trabajos en tal sentido. También son útiles como descriptores de composición para el estudio más profundo de la interacción de estos con los

componentes de materiales y nuevas tecnologías que se implementen para el reforzamiento de este sistema estructural.

En la Tabla 4 se presentan los resultados obtenidos de caracterización del adobe en la en la Capilla Doctrinera de Tausa Vieja.

<i>Resultados consolidados para propiedades evaluadas</i>			
Característica estudiada	Número de ensayos	Número de muestras	Contenido promedio
Contenido de humedad	28	28	11,62%
Contenido de materia orgánica	28	28	0,48%
Composición por elementos químicos	Silicio - Si	17	85,90%
	Aluminio - Al	17	15,88%
	Hierro - Fe	17	4,75%
	Calcio - Ca	17	2,55%
	Sodio - Na	17	0,57%
	Potasio - K	16	2,83%
	Magnesio - Mg	17	2,10%

Tabla 4. Resultados de Caracterización química para adobe en la Capilla Doctrinera de Tausa vieja.

7. Metodología guía para la caracterización de edificaciones en tierra

En gran parte el modelo metodológico desarrollado en este trabajo queda agrupado mediante una guía metodológica diseñada para que muestre la caracterización de un Bien Inmueble de interés Cultural – BIC, cuyo sistema constructivo y estructural básico sea en tierra cruda y particularmente en adobe. Sin embargo deben poder incluirse, con algunas mínimas modificaciones otros sistemas constructivos de bienes patrimoniales.

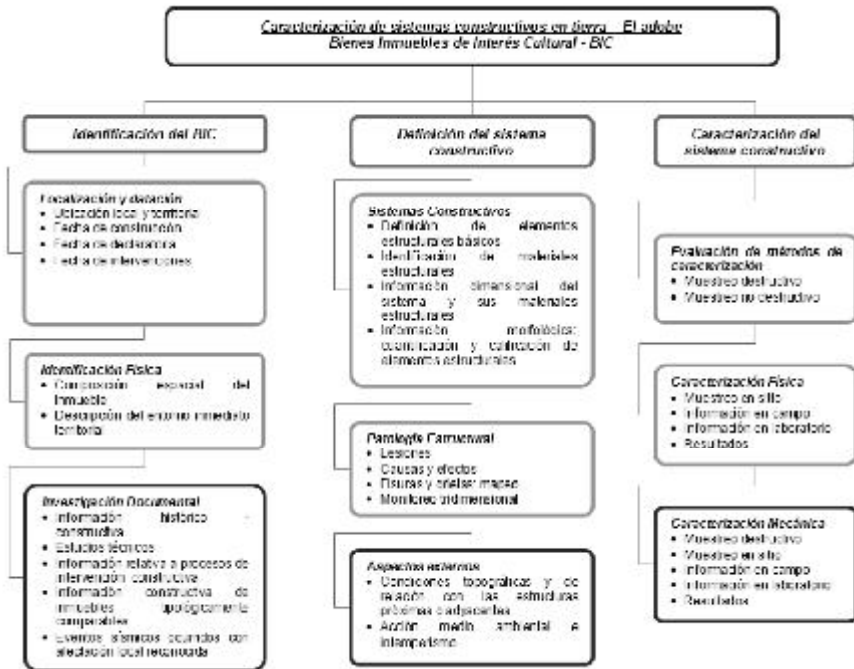


Figura 9: Ficha guía de caracterización para sistemas constructivos en tierra cruda.

La información recopilada, se debe agrupar en función de la etapa en la cual se obtiene, pues así se da claridad al proceso metodológico que se pretende plasmar en la guía. La guía debe mostrar un proceso lógico, secuencial y cronológico en la toma de información y obtención de los resultados. Así mismo, dejará ver e identificar las características tipológicas del sistema constructivo y estructural del edificio, las condiciones existentes de su funcionamiento estructural, los agentes externos que actúan como causas de posibles efectos sobre el sistema estructural; esto en la fase inicial de trabajo de campo.

La Figura 9 muestra la Ficha Guía de Caracterización de sistemas constructivos en tierra, que define los aspectos que deben considerarse en el proceso de obtención de información para el conocimiento del sistema constructivo y estructural de BIC.

Cabe mencionar que al realizar consecutivamente la caracterización de inmuebles de carácter patrimonial, con tendencia hacia una tipología específica, se está consolidando el conocimiento que de cierto tipo de edificaciones se puede obtener. Con el uso de esta metodología propuesta no sólo se alcanza información relativa al material estructural que a lo largo de este trabajo se ha estudiado, sino que además se reconocen el sistema constructivo de la edificación; información relevante para el análisis del diagnóstico del comportamiento y de la situación estructural, así como otros valores de orden técnico que contribuyen en la toma de decisión para plantear medidas de rehabilitación efectivas, o acciones consistentes con la realidad y el estado estructural del edificio.

8. Conclusiones

El uso del modelo metodológico aquí propuesto contribuye a conformar una base de datos de caracterización que amplíen el conocimiento de sistemas estructurales que utilicen la tierra como material estructural

- De la observación de los resultados en las diferentes áreas de caracterización estudiadas, principalmente en la física y mecánica, es recurrente la alta fragilidad y consecuentemente la vulnerabilidad que presenta el sistema.
- Para los sistemas constructivos en tierra cruda, adobe y otras modalidades de estos, presentes en BIC, particularmente en arquitectura religiosa (capillas doctrineras) es inminente el estudio de procedimientos de rehabilitación que involucren técnicas y materiales que mejoren las condiciones de su comportamiento estructural ante los efectos de deterioro que generalmente los acompañan.
- El estudio de normas para el ensayo de este tipo de materiales, revela que el avance tecnológico en tal sentido está orientado a la investigación de materiales de utilización masiva como el caso de unidades de arcilla cocida o bloques de concreto. Entre tanto, la normalización de los materiales básicos de este

sistema constructivo no se han realizado profundamente. Se entiende esta situación debido a la poca utilización que como material estructural se le da al adobe actualmente, así como a las demás variables del sistema constructivo en tierra cruda.

- La comparación de los resultados entre los análisis de caracterización y los de estudios de geotecnia dan luces de nuevas investigaciones para normalizar el estudio de sistemas constructivos en tierra, por lo menos en su caracterización física y conservadoramente en algunas de sus propiedades mecánicas. No obstante, se deberá tener presente en cada caso caracterizado, las condiciones del posible suelo origen, en cuanto a las modificaciones en el entorno, situación ésta que no es fácil de obtener.

Según los aspectos que se han tratado en este estudio, se puede dar un concepto sobre el comportamiento estructural de los sistemas constructivos en tierra así:

- Los materiales y elementos constitutivos del sistema participan tan activamente, como lo hacen los procesos para llevar a cabo el sistema en sí, es decir las fases de fabricación y construcción del mampuesto.
- Los factores externos o del entorno donde se encuentre el BIC construido en adobe, que lo afectan son función de la calidad de la manufactura del sistema, es decir que un adobe fabricado con proporciones adecuadas de sus componentes granulométricos y construido con buena calidad en la mano de obra, donde se hayan cuidado las trabas, los aparejados, espesores de pega y un calafateo homogéneo. En general se puede deducir que son medibles las mismas condiciones que optimizan a un sistema de mampostería, pero guardando las proporciones de resistencia que posee el adobe y su mortero de pega.
- La composición física del adobe está regulada por la presencia de los componentes granulométricos básicos, cuyas cuantías varían aún entre los mismos elementos del sistema constructivo de un mismo inmueble.

- Siempre están asociados al sistema de mampostería en adobe una serie de agentes de deterioro que indican una tendencia de la debilidad y fragilidad de este mampuesto; razón por la cual en su estudio se debe considerar, además de los aspectos físicos y mecánicos mostrados, el referente a la patología estructural que se presenten en el sistema.
- El estudio de estructuras de este tipo, se debe realizar, mediante el análisis de la evolución del daño; es decir que a partir del momento de aparición del deterioro estructural se pueden comparar las propiedades mecánicas de los materiales estructurales para verificar cual es el nivel de degradado de la estructura y con ello deducir la condición de seguridad que continúe presente o en el caso más desfavorable la pérdida de ésta.

Se pudo concluir que los de los ensayos a compresión sobre muretes para la obtención de Módulos de Elasticidad en el adobe resultados son bajos comparados con el rango inferior de los datos consolidados para estudios agrupados en esta investigación.

Lo anterior posiblemente está ocasionado, por tratarse de ensayos sobre probetas construidas con adobes jóvenes o de fabricación muy reciente, los cuales fueron cotejados con los resultados encontrados en los artículos compilados de diferentes autores.

Estos resultados, permiten inferir que el periodo de exposición y de consolidación luego de la construcción del mampuesto en adobe es importante para la ganancia de resistencia a la compresión, dado que por tratarse de una gran masa en estado pseudo húmedo se continúa de alguna manera un proceso de compactación del material que compone al adobe, así como al mortero de pega que une las unidades básicas de esta mampostería

9. Implicaciones del estudio

A partir de este trabajo surgen inquietudes tales como cual es el tratamiento de intervención permisible y exigible para los BIC presentes en nuestro territorio.



Figura 10: Ficha de caracterización a la Capilla doctrinera de Tausa Vieja, Cundinamarca.

No se puede olvidar que poco más del 80% del territorio colombiano se encuentra edificado sobre zonas de amenaza sísmica alta e intermedia (ahí se encuentran nuestros monumentos), donde la seguridad estructural de las edificaciones construidas en tierra es inaplazable y más aún la del tipo de edificaciones que nos ocupa, toda vez que en ellos se convoca a los grupos sociales de sus municipios y localidades.

Existe entonces una doble responsabilidad frente a la salvaguarda de los monumentos, ambas de primer orden: una primera, la de preservar la materialidad de la estructura edilicia por contener los valores arquitectónicos e históricos que estas conllevan, y otra primera la de salvaguardar la vida de los ciudadanos que las utilizan.

Frente a esta doble responsabilidad se cuestiona: ¿La metodología actual que se sigue en el estudio y análisis estructural para edificaciones patrimoniales es la acertada? Las técnicas y

procedimientos de rehabilitación que se realizan son compatibles con este tipo de sistema constructivo? ¿Se les hace un seguimiento a las intervenciones que se les realizan a las edificaciones patrimoniales? Y en particular, ¿se verifica el nivel de acierto que una u otra técnica de intervención tiene con el sistema constructivo y estructural del bien inmueble en cuestión?

Una sencilla reflexión sobre estos cuestionamientos, deja ver, optimistamente, cuánto hay por estudiar y profundizar en esta materia para que la actuación respetuosa y acertada sobre bienes patrimoniales sea la que deba ser, con la seguridad de que no se están alterando sus valores estéticos y funcionales y que se le están agregando en el ámbito de su comportamiento estructural condiciones que si mejoran el desempeño integral del conjunto y cumplen con los preceptos mencionados.

Bibliografía

- BUSCARON F. (1971). *Análisis inorgánico cualitativo sistemático*. Ediciones Martínez Roca, Barcelona.
- KOLTHOFF I. M (1972). *Análisis químico cuantitativo*. Editorial Nigar, Buenos Aires, Argentina.
- HARMER D. (1976). *Ensayo e inspección de los materiales de ingeniería*. Compañía Editorial Continental, México.
- BURRIEL F. (1978). *Química analítica cualitativa*. Paraninfo, Madrid.
- BARDOU, P. (1979). *Arquitecturas de tierra*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España.
- GARAVITO F. (1979). *Propiedades químicas de los suelos. República de Colombia. Ministerio de Hacienda y Crédito Público*. Instituto Geográfico Agustín CODAZZI, Subdirección Agrológica. Santafé de Bogotá, Colombia.
- BOWLES J. (1981). *Manual de Laboratorio de Suelos en Ingeniería Civil*. McGraw – Hill. México.
- HERNÁNDEZ O. (1983). *Evaluación de procedimientos para reforzar vivienda de adobe y hacerla resistente ante la acción sísmica*. Anales del Seminario Latinoamericano de Construcciones Sismo-Resistentes de Tierra. Lima, Perú.
- Vargas N., J. (1984). *Resistencia sísmica de la mampostería de adobe*. Pontificia Universidad Católica del Perú – Departamento de Ingeniería. Lima, Perú.
- INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA (1987). *Normas mínimas para la conservación de los bienes culturales*. Santafé de Bogotá, Colombia.

- BERMEJO MARTÍNEZ, F. (1991). *Química analítica general, cuantitativa e instrumental*. Paraninfo, Madrid.
- BUOL S. W. (1991). *Génesis y clasificación de suelos*. Editorial Trillas, México.
- CEPEDA J. M. (1991). *Química de Suelos*. Editorial Trillas, México.
- CYTED (1995). *Programa iberoamericano de ciencia y tecnología para el desarrollo*. Habiterra, Santafé de Bogotá, Colombia.
- EYHERALDE R. (1995). *La tierra estabilizada como material de construcción*. Centro interamericano de la vivienda – CINVA. Santafé de Bogotá, Colombia.
- INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA (1995). *Bienes inmuebles: Cartilla de Mantenimiento*. Casa Gráfica. Santafé de Bogotá, Colombia.
- GONZÁLEZ L., M. A. y Tápias (1996). *Degradación y conservación del patrimonio arquitectónico*. Cursos de verano de El Escorial. Madrid, España.
- MAS-GUINDAL, A. (1996). *La reparación de la estructura*. Fundación Cultural COAM. Madrid, España.
- NSR-98 (1997). *Normas Colombianas de Diseño y Construcción Sismo Resistente*, Ley 400 de 1997, AIS – Asociación Colombiana de Reingeniería Sísmica, Santafé de Bogotá, Colombia.
- MELLI R. (1998). *Ingeniería estructural de los edificios históricos*, Fundación ICA. Ciudad de México, México.
- OTAZZI P. G. (1998). *Ensayos de simulación sísmica de viviendas de adobe*. Pontificia Universidad Católica del Perú – Departamento de Ingeniería. Lima, Perú.
- HEYMAN J. (1999). *Estructuras de fábrica: Teoría, historia y restauración*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura – Instituto Juan de Herrera. Madrid, España.
- CELY R. (2001). *Aportes al estudio estructural de las edificaciones patrimoniales en tierra*. PUJ. Santafé de Bogotá, Colombia.
- CIMOC (2002). *Centro de investigaciones en materiales y obras civiles – Corporación La Candelaria*. Santafé de Bogotá, Colombia.
- OJEDA G. M. (2002). *Comportamiento estructural de construcciones en tierra*. Pontificia Universidad Javeriana, Santafé de Bogotá, Colombia.
- CORPORACIÓN LA CANDELARIA (2003). *Cartilla para la rehabilitación de viviendas construidas en adobe y tapia pisada*. Bogotá, Colombia.
- LÓPEZ C (2003). *Recopilación Iglesias – Monumentos Nacionales*. Foro realizado por la UNESCO. Universidad de Laguna, Tenerife, España.

Agradecimientos

El autor agradece a los funcionarios directivos y operativos de los Laboratorios de Suelos y Materiales del Departamento de Ingeniería Civil y Laboratorio de Química de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá. Así como a los mismos del Departamento de Ingeniería Civil de la Escuela Colombiana de Ingeniería.

Parte VI

La enseñanza de la Restauración
en las Universidades

Educación y difusión del Patrimonio

La labor del programa de Arquitectura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano Seccional Caribe

Rodrigo Arteaga Ruiz

Arquitecto Universidad Jorge Tadeo Lozano, Cartagena

Resumen

El mundo actual vive desde el presente, lo antiguo se aprecia con reverencia porque forma parte de la memoria colectiva, de la tradición. En la actualidad la preservación de los bienes culturales es una acción consiente de la mayoría de los países, que han implementado políticas para la preservación del patrimonio construido y asumen que para la salvaguardia del mismo se necesita la preparación de personal calificado. Este artículo es una revisión del papel que ha cumplido el programa de Arquitectura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano – Seccional del Caribe, con sede en Cartagena de Indias, desde su fundación en 1976, revisaremos aspectos tales como: la formación de personal, las metodologías de estudio, la investigación y las acciones de divulgación en la ciudad y la región, bajo la óptica de que el reconocimiento del patrimonio genera bienestar, riqueza e identidad en las comunidades¹.

Palabras clave

Patrimonio, Cartagena de Indias, Universidad Jorge Tadeo Lozano, docencia, restauración, técnicas antiguas, teoría e historia de la restauración.

¹ Desde 1960, cuando estudiaba Arquitectura en la Universidad del Atlántico, y en uno de mis viajes a mi ciudad nativa, vi a un turista del interior del país, vibrar y gritar como un loco, al apearse en la Plaza de los Cochinos...esto es bello!!! esto es bello!!! esto es bello!!!... a partir de ese momento, me di cuenta que mi percepción de ese espacio urbano, estaba tan distorsionada, que no distinguía lo viejo de lo antiguo, la pátina de la mugre, lo auténtico de lo falso, e inicié un proceso lento pero seguro, de valoración de nuestro patrimonio... (Tomado de la entrevista realizada al profesor Rafael Luna Franco para este artículo).

1. Patrimonio y Educación

El patrimonio es un concepto complejo que transversa la identidad y el territorio, está conformado por elementos tangibles e intangibles, por naturaleza pero también por cultura. Por lo tanto la tarea de preservar el patrimonio es una acción de ciudadanía, que tiene que ver con entender quiénes somos y como nos proyectarnos hacia el futuro.

Conservar el patrimonio cultural y natural de una comunidad es una tarea que involucra a todos sus habitantes por ello en cualquier política pública, documento internacional o referencia a la salvaguardia del patrimonio se hace énfasis en el deber que tienen los estados de producir espacios de información, participación y educación como estrategias de reconocimiento y apropiación de la cultura, por eso los nuevos retos educativos dentro de la sociedad global exigen que se relacione reconocimiento y disfrute de el patrimonio con las acciones de desarrollo económico, social y cultural.

La Carta de Atenas de 1931 en su Artículo 10

[...] emite el voto para que los educadores pongan empeño en habitar a la infancia y a la juventud a abstenerse de cualquier acto que pueda estropear los monumentos, y los induzcan al entendimiento del significado y, en general, a interesarse en la protección de los testimonios de todas las civilizaciones.

Más recientemente en una de las recomendaciones de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (París, 2003 Artículo 2: Definiciones 3), define el concepto de salvaguardia como:

[...] las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

La educación tiene una responsabilidad transcendental en el conocimiento y el entendimiento del patrimonio, solo si se educa el

personal idóneo podemos adelantar tareas efectivas de salvaguardia, que permitan exaltar los valores, resaltar la autenticidad y generar procesos identitarios sobre los bienes culturales como un derecho público que permita alentar procesos de desarrollo colectivo y enriquecimiento cultural

2. Cartagena de Indias Ciudad Patrimonial

Cartagena conservó gran parte de su herencia colonial que aun está presente en sus modestos barrios, en las antiguas casonas, en sus iglesias y conventos, en las fortalezas que la protegieron, así como las manifestaciones arquitectónicas de épocas más recientes y que sitúan a la ciudad en un punto privilegiado del panorama de la riqueza cultural, histórica y patrimonial del país.

La ciudad ha recibido atención desde el inicio del siglo XX, lo cual se puede constatar por la preocupación que se manifiesta desde gobierno central y local por protegerla, primero a su patrimonio monumental y luego extensivo a la arquitectura menor.

Con la Ley 48 de 1918 que crea la Dirección Nacional de Bellas Artes y que dicta normas para el cuidado de los monumentos históricos se acabará el nefasto proceso de demolición de las murallas. A partir de la Ley 32 de 1924, se autoriza a la Sociedad de Mejoras Públicas de Cartagena para velar por la conservación de los monumentos históricos de esta ciudad. En 1940 con la Ley 5 se establecen controles a las construcciones dentro del perímetro amurallado de Cartagena. La Ley 107 de 1946, le da potestad a la Sociedad de Mejoras Públicas y a la Academia de Historia para velar por las obras de la ciudad haciendo énfasis en la apariencia colonial. Pero es la Ley 163 de 1959 la que actualiza la definición del patrimonio histórico y artístico nacional y declara como monumento nacional los sectores antiguos de varias ciudades colombianas, entre ellas Cartagena.

En la segunda mitad del siglo XX se inicia una etapa de estudios muy importantes sobre la ciudad, como es el caso del trabajo presentado por el Doctor Juan Manuel Zapatero en “Las fortificaciones de Cartagena de Indias, estudio asesor para su

restauración” publicado en 1969 con el auspicio del Banco Cafetero y que contiene un inventario donde cada fortificación en particular es objeto de análisis, propuestas de restauración y rehabilitación museográfica.

Otro de los estudios que contribuirá en el proceso de concientización del valor patrimonial de la ciudad es el realizado por el Centro de Investigaciones Estéticas e Históricas (C.I.E) de la Universidad de los Andes, denominado Cartagena Zona Histórica, bajo la dirección del arquitecto Germán Téllez y con el patrocinio de la Corporación Nacional de Turismo. Este trabajo constituye un paso importante para la actualización del manejo del centro y contiene el primer inventario sistemático de las construcciones de la zona histórica, introduce el concepto de la normativa particular por cada predio, define las zonas de influencia de la zona histórica entre otras acciones. A partir de este estudio instituciones locales, nacionales e internacionales vuelcan su mirada hacia la ciudad y se inicia una etapa donde se establecen normativas y planes para la protección del patrimonio inmueble y el centro histórico de la ciudad.

Las primeras labores con espíritu de recuperación que se acometieron en la ciudad fueron las ejecutadas por Carlos Crismatt hacia la década del veinte del siglo pasado, con la intervención de las ruinas del Castillo de San Felipe de Barajas. Durante mucho tiempo se realizaron obras de mantenimiento, adecuación y transformación de los inmuebles bajo el control y vigilancia la Academia de Historia.

Hacia la década de los sesentas se llevarán a cabo una serie de restauraciones que hicieron parte de un plan liderado por la Corporación Nacional de Turismo, para polos de desarrollo turístico. Entre las intervenciones que se realizaron podemos enumerar: la de Casa de la Real Aduana restaurada para el funcionamiento de la Alcaldía, la Casa del Marqués de Valdehoyos, y el Cuartel de las Bóvedas entre otras. En estas obras participan arquitectos como Augusto Martínez, Augusto Tono, Eduardo Camacho, Gastón Lemaitre, Roberto de la Vega, etc. Todos apasionados y prolíficos arquitectos que no tenían aun el rigor académico que se exige actualmente pero que fervorosamente trataron de mantener en su más estricto sentido los valores coloniales de las obras que realizaban.

Finalmente el Comité del Patrimonio Mundial de UNESCO incluye el “Puerto, Fortaleza y Conjunto Monumental de Cartagena de Indias” en la Lista del Patrimonio Mundial, en la reunión de Buenos Aires en noviembre de 1984.

En 1992 el Acuerdo distrital 06 establece el Reglamento del Patrimonio Inmueble de Cartagena. Dirigieron el equipo de la administración local los arquitectos Germán Bustamante (profesor para entonces del Universidad Jorge Tadeo Lozano) y Silvana Giaimo. Este acuerdo contempla el conjunto patrimonial integralmente: centro y periferia, establece el catálogo de monumentos distritales, las intervenciones físicas se normalizan de acuerdo a criterios tipológicos. Este documento es acogido luego por el El Plan de Ordenamiento Territorial del Distrito 2001-2010. Actualmente la ciudad espera la oficialización del PEM.

3. La creación del Programa de Arquitectura

El programa de Arquitectura de la Universidad Jorge Tadeo Lozano Seccional del Caribe con sede en Cartagena de Indias se creó en el año de 1976 y desde la primera promoción se asumió el compromiso de aportar a la ciudad y la región profesionales competentes en las tareas de salvaguardia del patrimonio. Según el Arquitecto Rafael Luna la Sociedad Colombiana de Arquitectos Regional Bolívar, promovió la creación de un programa de arquitectura con énfasis en patrimonio, esta idea es acogida por la Universidad y establece la facultad que durante mucho tiempo acogerá estudiantes de la ciudad y de otros departamentos de la costa Caribe que aún no poseían facultades de arquitectura.

Le corresponderá al arquitecto Hernán Piñeres la elaboración del primer pensum, en el cual colaboró el profesor Francisco Angulo. El diseño curricular tuvo suficientes motivaciones para trabajar el tema patrimonial: la vocación turística que tomaba la ciudad, la ubicación de la Universidad en el Centro Histórico, los recientes trabajos de restauración, los estudios que ya se habían realizado como el de el CIE, las recomendaciones de especialistas como Juan Manuel

Zapatero, Enrique Marco Dorta, Carlos Florez Marini y la necesidad de personal calificado.

Los primeros docentes que potenciaron los temas relacionados con el patrimonio recibieron diversas influencias que los llevaron a realizar su vida profesional en torno a la difusión y conservación del patrimonio. Algunos habían disfrutado su infancia en las casonas del viejo centro o los tradicionales barrios de Manga, Pie de la Popa o el Cabrero, lo cual les generaba un profundo afecto por la ciudad; otros se formaron en Bogotá bajo la tutela de profesores como German Téllez en la Universidad de los Andes o Jaime Salcedo en la Javeriana, los cuales lideraban en estos centros la problemática de la restauración; otros más, colaboraron con los arquitectos realizaban obras de restauración en los años 60 o con los expertos que visitaban para entonces la ciudad. Los profesores más recientes del programa recibieron la influencia de este grupo apasionado de pioneros y se formaron en medio de una ferviente pasión por el patrimonio construido, en su defensa y difusión.

De acuerdo con el profesor Rafael Luna, cuando la primera promoción se encontraba en curso se implementó en el ciclo final de su programación académica el Taller sobre Patrimonio y Restauración, que era obligatorio para todos los estudiantes a punto de egresar de la Facultad y como una característica distintiva del perfil profesional de los Arquitectos Tadeístas. El profesor Luna que había estudiado en España y Augusto Martínez apasionado de las técnicas antiguas (que había colaborado con los trabajos de Zapatero), empezaron a motivar el tema y los estudiantes asumieron el reto e hicieron los primeros levantamientos. Estos ejercicios llevaría finalmente a los dos primeros graduados a realizar su tesis sobre el tema, iniciando así una amplia tradición dentro de los procesos de investigación dirigidos a la restauración y el patrimonio en la facultad.

Pero es solo hacia 1984, según el profesor Angulo, que el programa fortifica su estructura para potencializar la temática patrimonial. Es importante mencionar en este punto el apoyo decidido y comprometido del Rector Augusto de Pombo Pareja (arquitecto además) que genera la consolidación de la Universidad a nivel local y regional y en especial del programa de arquitectura.

El profesor Luna Franco es el primer profesor del taller de patrimonio y propone que los grupos de trabajo fueran de tres estudiantes (para realizar los levantamientos) e inicia un barrido sistemático de las casas del centro en un proceso de elaboración de levantamientos, calificación y propuesta arquitectónica; se estudiaron las casas de primera importancia y luego se continuo con el resto de las viviendas. Con este sistema se inician los estudios de manzanas completas que consolidaran los profesores German Bustamante y Enedys Salcedo los cuales imprimen en los estudiantes la preocupación por los inmuebles y por el urbanismo del centro histórico. Este trabajo de manzanas permitió en gran medida abarcar los barrios de San Diego y Getsemaní. Los estudios documentales y propuesta arquitectónica para las iglesias y conventos, las fortificaciones y la arquitectura civil serán objeto de las tesis de grado.

Luego de agotar la documentación de las manzanas, los estudios tipológicos y abordar la arquitectura civil, religiosa, o militar se iniciaron análisis detallados sobre los periodos, colonial, republicano, transición, y cuando se agotó el centro histórico se continuo cubriendo la costa Caribe, se hicieron inventarios y propuestas para Barranquilla, Ciénaga, Calamar, Cereté, Loricá, Montería, Valledupar, Mompox, San Basilio de Palenque, Puerto Colombia, Turbaco, Arjona, etc.

Estos ejercicios académicos fueron evidentes en los talleres pero sobre todo en las tesis de grado, el profesor Luna dirigió más de 30 entre 1981 y el 2001, el Profesor Bustamante menciona un número igual, el profesor Cabrera esta cerca de las 25 y además le dio un giro interesante, apuntando hacia, las técnicas constructivas y los detalles arquitectónicos

Seria ilimitado entrar a comentar cada uno de los trabajo de grados que ciertamente dejaron huella en las siguientes promociones, pues eran extensos trabajos que generalmente sobrepasaban más de un año de ardua labor, son más de 200 tesis y trabajos de investigación entre pregrado y postgrado que reposan aun en la Universidad. Es importante resaltar la labor de otros profesores que han ayudado a la consolidación de esta información y en general al desarrollo de esta temática como Alonso Benedetti, Gonzalo Gutiérrez de Piñeres, Rosario Rojas, Alberto Herrera, etc. Seguramente faltarán muchos

más que potencializaron este trabajo y los cuales les ofrecemos nuestros respetos y admiración.

Otro de los resultados importantes es la elaboración de unas 200 maquetas (trabajo liderado por el profesor Alfonso Cabrera), algunas de las cuales se encuentran exhibidas en el Museo Naval del Caribe y que permite a los visitantes recorrer la historia de la fortificación en Cartagena. El Museo histórico de Cartagena cuenta con otra colección de maquetas donde es posible apreciar algunas de las técnicas constructivas antiguas utilizadas en la época colonial de la ciudad. Como he comentado es imposible enumerar en este texto el enorme impacto que tuvo cada uno de estos trabajos, algunos fueron publicados, otros originaron conferencias y ponencias, marcaron a sus autores y los llevaron a dedicar su vida laboral al patrimonio, otros pudieron hacer realidad los proyectos y otros aun esperamos que suceda. También debemos mencionar la alianza que se generó con las estudiantes del programa de Delineantes del Colegio Mayor de Bolívar, que participaban de nuestros proyectos de grado y que estaban en el proceso de concluir su formación. A partir de las múltiples colaboraciones, el Colegio promoverá una especialidad en dibujo de restauración y asignaturas relacionadas que aun se encuentran incluidas en el pensum regular del programa.

4. Centro De Investigaciones

Ante el gran interés generado en nuestros estudiantes y docentes por el tema de la restauración y el patrimonio evidenciado en la cantidad de investigaciones y trabajos que se realizaban, la Facultad decide crear en 1995 ARQUES (Centro de Investigaciones Estéticas y Arquitectónicas) para acopiar los múltiples trabajos de investigación constituyendo un invaluable fondo documental.

Podemos resumir con el siguiente cuadro las líneas y áreas que han abarcado las tesis y trabajos investigativos relacionadas con el patrimonio arquitectónico.

AREAS	LINEAS
Patrimonio cultura y desarrollo	Patrimonio como estrategia de desarrollo regional Identidad - territorio –sociedad
Teoría e historia de la arquitectura y el patrimonio	Teoría historia y valoración del patrimonio Diseño de técnicas y métodos para el estudio del patrimonio
Urbanismo patrimonio y	Inventarios y catalogación de sectores urbanos de valor patrimonial
	Estudio y diseño para la rehabilitación de sectores urbanos patrimoniales
	Gestión para la rehabilitación de sectores urbanos patrimoniales
Conservación del patrimonio construido	Estudio y diseño de proyectos de conservación - restauración
	Gestión de proyectos de conservación - restauración
Materiales y técnicas de construcción	Técnicas de construcción
	Materiales de construcción
	Procedimientos de conservación restauración
	Estudio de patologías de materiales de construcción

5. Asignaturas y Estrategias Pedagógica

El programa durante estos años ha propiciado unas acciones pedagógicas enmarcadas dentro de un modelo constructivista, donde nuestros estudiantes han hecho su propia elaboración y han construido día a día sus conocimientos, por el resultado de la interacción entre el entorno y sus propias determinaciones y donde el docente ha cumplido un rol de moderador, coordinador, facilitador, mediador pero también como un participante más que ha ayudado a que los estudiantes se apropien positivamente del conocimiento en un proceso consciente y comprometido en su adquisición.

El programa ha tenido tres pilares para la formación de los estudiantes: el taller de patrimonio, la teoría e historia de la

restauración y el estudio de las técnicas antiguas, también se han incluido en la programación de cada semestre asignaturas electivas que buscan potenciar el conocimiento de los estudiantes y la investigación de los docentes, tales como urbanismo en centros históricos, carpintería de madera, historia de Cartagena, historia del patrimonio latinoamericano, análisis de centros históricos, historia del mueble, talleres de investigación, etc.

El Taller de Restauración y Patrimonio, ha sido obligatorio para todos estudiantes del programa de arquitectura y siempre se ha desarrollado en el último ciclo de formación, entre el octavo y el decimo semestre, conservando el objetivo general, tal como reza en el programa de 1981:

[...] Capacitar al estudiante para resolver en forma adecuada los problemas Arquitectónicos planteados por el proceso de renovación urbana de las zonas históricas y la edificación individual, impartándole además información sobre los recursos técnicos para la restauración.

Los talleres han podido modificar con en el tiempo las estrategias pedagógicas, las visiones, las temáticas, la aplicación de nuevas tecnologías, etc. Pero siempre ha mantenido el mismo derrotero desde su creación, con la intención permitir a nuestros estudiantes apropiarse de el proceso de restauración de un inmueble de valor patrimonial, siguiendo paso a paso cada una de las fases, desde la investigación, la elaboración de el levantamiento arquitectónico, la valoración de el estado de conservación física y arquitectónica, la definición de los niveles de intervención para concluir en una propuesta arquitectónica.

En los primeros años solo las historias de la arquitectura incluidas en el programa ayudaban a soportar teóricamente la formación de los estudiantes hacia el tema de la restauración, pues era allí donde se intentaba inculcarles el interés por las edificaciones antiguas. Hacia 1984 con el regreso a la facultad del Profesor German Bustamante (formado en restauración en Italia), se incluye en la malla curricular la asignatura Teoría de la Restauración, para dar a los estudiantes el soporte epistemológico al oficio del restaurador con temas como: definición de los principales conceptos, acciones sobre el patrimonio, la evolución histórica de la restauración, el estudio de los documentos

sobre patrimonio y la conservación, el análisis de la restauración en Colombia y Cartagena, etc. La metodología de esta clase siempre ha estado acompañada de visitas de formación en el gran laboratorio que es Cartagena y que le permiten al estudiante ver de primera mano y tomar posiciones críticas sobre las intervenciones que se han acometido en nuestra ciudad. Esta dinámica de las visitas ha sido extensiva a otros centros históricos como Mompox, Santa Marta, San de Puerto Rico o la Habana, Cuba.

Otra de las cátedras que ha contribuido en la formación de nuestros estudiantes es Técnicas Antiguas de Construcción que implementó el profesor Augusto Martínez Segrera y que luego recayó en el profesor Alfonso Cabrera (incansable aprendiz del profesor Martínez). Esta asignatura ha pretendido generar las competencias necesarias en el conocimiento y manejo de las técnicas Antiguas de construcción que sirven como herramientas de intervención en la conservación del patrimonio. Generalmente se ha dirigido hacia el estudio de los sistemas empleados en nuestra ciudad y otras veces ha tenido una temática más amplia orientada hacia el estudio histórico de las técnicas constructivas en general.

Es usual que nuestros estudiantes realicen maquetas sobre las técnicas antiguas donde se ven los principios de la albañilería colonial, la cantería, la carpintería o la forja tradicional, sin dejar de lado las aportaciones de otros periodos como por ejemplo lo republicano. Otra estrategia que a ayudado a nuestros estudiantes a saborear el valor de los oficios tradicionales han sido las prácticas que algunos grupos han desarrollado en la Escuela Taller Cartagena de Indias, donde de primera mano han aprendido técnicas como la labra de la madera, el torneados de balaustres, la elaboración de arcos y bóvedas, volutas en forja, etc.

También se ha incluido durante mucho tiempo los cursos, talleres o seminarios con profesores invitados, que hicieron parte primero de la programación semestral y que luego se fortalecieron durante los periodos intersemestrales. Han hecho parte de este ciclo profesores como Alberto Saldarriaga, Rodolfo Ulloa, Guillermo Restrepo, Lorenzo Fonseca entre otros.

6. Los debates académicos

Uno de los aspectos más interesantes de este proceso de consolidación del programa de arquitectura y su énfasis en restauración son los debates académicos que se convirtieron en discusiones polémicas entre profesores, restauradores de oficio, expertos internacionales y que eran la delicia de los estudiantes. Según el profesor Bustamante los primeros debates fueron generados por las interpretaciones de la Carta de Venecia, también se discutía sobre la unidad de estilo, la orientación hacia nuevos usos y según el profesor Luna eran frecuentes las discusiones por la reglamentación si Centro Fundacional o Centro Histórico, por el uso del espacio público, etc.

El profesor Jaime Correa pone en el tapete algunos más como: La legislación, que hoy se replantea con una visión estándar promovida por la UNESCO a través del Ministerio de Cultura con el desarrollo de instrumentos como los Planes Especiales de Manejo y Protección (PEMP) para los centros históricos. El lenguaje arquitectónico, determinado por la aplicación de criterios de intervención honestos con los Bienes de Interés Cultural (BIC), que promuevan su conservación, consolidación, acondicionamiento y vocación de uso consecuente con la escala de predio, manzana y sector, así como de su respectiva tipología. La dinámica inmobiliaria de cada sector y del mercado exige un apropiado ejercicio de sensibilidad crítica para valorar el predio a intervenir.

7. Los Foros

Como hemos analizado anteriormente a través de varias asignaturas del programa, la Universidad había preparado a los estudiantes en competencias para intervenir el patrimonio construido de la ciudad, la región y el país, este trabajo se potencializó con una serie de seminarios, cursos vacacionales, esto sumado a los debates que se generaban en los pasillo de la Sede de la Merced desembocan en una serie foros internacionales (8 hasta el momento) que contaron con la participación de los más reconocidos expertos en esta especialidad y que contribuyeron a crear una verdadera conciencia de la importancia

de la preservación patrimonial como instrumento para rescatar la memoria histórica de nuestros pueblos, reafirmar nuestra identidad cultural y contribuir al desarrollo social y económico de las ciudades con áreas de interés con la realización de estos foros se consolida una imagen a nivel nacional como facultad con énfasis en el patrimonio. A continuación relacionamos los diversos foros.

FORO	NOMBRE	TEMATICA	FECHA
I FORO	Internacional sobre patrimonio arquitectónico y restauración	el impacto de las obras nuevas en el tejido histórico	Octubre de 1986
II FORO	Internacional sobre patrimonio arquitectónico y restauración	Las labores restauración en el contexto del Caribe y Latinoamérica	Agosto 24 al 27 de 1988
III FORO	Internacional sobre patrimonio arquitectónico y restauración	Dinámica y acciones en centros históricos	Septiembre 6 al 8 de 1990
IV FORO	Internacional sobre patrimonio arquitectónico y restauración-Donald Bossa Herazo	La ciudad americana, arqueología e historia	Septiembre 9 al 12 de 1992
V FORO	Internacional sobre patrimonio arquitectónico y restauración-Donald Bossa Herazo	La recuperación actual en centros históricos	Julio 5 al 8 de 1994
VI FORO	Internacional sobre patrimonio arquitectónico y restauración-Donald Bossa Herazo	Restauración diez años de intervenciones	Septiembre 19 al 21 de 1996
VII FORO	Internacional sobre patrimonio arquitectónico y restauración	Patrimonio y urbanismo	Octubre 27 y 28 de 1999
VIII FORO	Internacional sobre patrimonio arquitectónico y urbanístico	Ciudad y patrimonio	Abril 29 y 30 de 2002

El primero Foro se llevó cabo en octubre de 1986 y se centró en analizar las intervenciones contemporáneas en centros históricos, profundizando en temáticas como arquitectura contemporánea en los centros históricos, rehabilitación de sectores históricos en deterioro, nuevas tendencias en restauración.

El segundo Foro tuvo como objetivos el de reflexionar sobre las labores realizadas en la conservación del patrimonio arquitectónico en

Latinoamérica y el Caribe, evaluando criterios y políticas vigentes sobre conservación, produciendo recomendaciones específicas acordes con nuestra realidad. Los foros III, IV y V recorrieron intelectualmente un amplio repertorio de temas teóricos básicos, de carácter generalmente explorativo, acompañado de estudios de casos.

El VI Foro tuvo una actitud más reflexiva y ponderada, demostrando con ejemplos el nivel de madurez alcanzado en América Latina para enfrentar los grandes interrogantes contemporáneos en torno al patrimonio urbano y arquitectónico y que tenían que ver con ¿Cómo sensibilizar y movilizar el Estado?, ¿Cómo incorporar a la comunidad? y ¿Cómo optimizar el talento profesional? Esta temática continuó durante el VII y el VIII que tuvieron un mayor énfasis en el binomio patrimonio y urbanismo. El resultado final es un gran proceso de sensibilización en el país y la cuenca del Caribe a través de más de cincuenta ponencias presentadas por especialistas internacionales como Carlos Flores Marini, Alicia García Santana, Esteban Prieto, Ramón Gutiérrez, Dora Arizaga Guzmán, Ciro Caraballo Augusto Ortiz De Cevallos, Giorgio Lombardi, Graziano Gasparini, entre otros. La cuota nacional estuvo a cargo de profesionales como Olga Pizano, Luis Eduardo Camacho Castillo, Juan Luis Isaza, Lorenzo Fonseca, Rodolfo Ulloa, Álvaro Barrera, German Fonseca entre muchos otros además de las ponencias presentadas por los profesores habituales de la facultad.

Esta intensa actividad académica ha permitido al programa de arquitectura realizar productivos convenios con instituciones locales, nacionales e internacionales y a los docentes y estudiantes el intercambio de un sin fin de experiencias propiciadas a partir de las relaciones con la Alcaldía de Cartagena, las Universidades de la Florida en USA y la Sapienza en Italia, el Centro Nacional de Museología y Restauración de la Habana Cuba entre otros.

8. La Especialización en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico

La madurez del programa de arquitectura, la solidez de los talleres, la imagen proyectada, la demanda de los estudiantes y el medio

propician la creación de una especialización en restauración. Es proyectada por el Decano Angulo y apoyada por el Rector Haroldo Calvo Stevenson, se nombra como Director de la misma al Arquitecto Alberto Samudio Trallero, que posteriormente asumirá la Decanatura del programa.



Maqueta del Templo de Santo Domingo elaborada para Técnicas Antiguas de Construcción a cargo del profesor Alfonso Cabrera

La Especialización que inicia su primera promoción en 1998, tiene como gran objetivo la formación profesionales con competencias críticas y creativas que contribuyan a la salvaguardia del patrimonio arquitectónico mediante la ejecución de acciones de valoración, conservación y restauración de inmuebles, así como la gestión, rehabilitación y sostenibilidad de áreas de interés patrimonial. Hoy en día está en curso la decima promoción y son ya cerca de ciento catorce especialistas idóneos en el manejo del patrimonio construido, cuyo desempeño profesional contribuye al rescate de los bienes inmuebles

de interés patrimonial y a las acciones de gestión del patrimonio en general.

La especialización pretende abordar los fenómenos arquitectónicos y urbanos en el contexto patrimonial y por eso ha estructurado su currículo bajo un enfoque integral, con particular énfasis en la conservación y restauración del patrimonio construido teniendo con un soporte de otras disciplinas como la historia, la arqueología o la química, entre otras. Esto implica la adquisición de competencias para analizar, comprender e interpretar las edificaciones, para reconocer sus valores con una concepción amplia e interdisciplinaria que le facilite al estudiante emplear los conocimientos teóricos para plasmarlos en propuestas para la preservación de monumentos.

9. Publicaciones

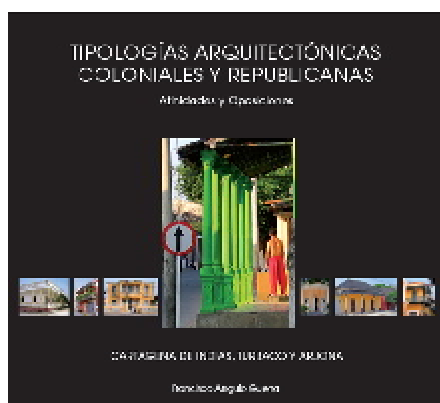
Los foros han sido objeto de tres publicaciones, el Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior – ICFES - Subdirección de Fomento, División de Fomento Investigativo realizó la impresión de las Memorias del II Foro Internacional sobre Patrimonio Arquitectónico y Restauración. Luego la Universidad realizó la publicación de las Memorias del VI Foro y posteriormente hizo lo mismo con las VII en un trabajo compilado por el Profesor Angulo Guerra.

Cartagena de indias cinco Siglos de Evolución Urbanística de Maruja Redondo Gómez es otra de las publicaciones que ha liderado el programa y que corresponde a la tesis de la autora para obtener la maestría en urbanismo de la Universidad Autónoma de México.

Escrito en un lenguaje claro y directo, basado en una rigurosa documentación, estudiada y analizada entre 1979 y 2003, explica el desarrollo urbano de Cartagena a partir de lo que ella considera dos momentos fundamentales de su historia: la Colonia y la Modernidad entre los cuales se inserta el siglo XIX como un período de transición en cuyo final se emprende el cambio.

Una acción importante a nivel de general de la universidad fue el desarrollo de simposios sobre la historia de la ciudad que la Universidad acometió con el Banco de la República. El resultado son

tres volúmenes de ponencias y comentarios compilados por el entonces Rector Haroldo Calvo Stevenson y Adolfo Meisel Roca. El primero Cartagena de Indias y su Historia, (1998) tiene que ver con la historiografía de Cartagena: vacíos y retos, hace un balance de lo que se conoce sobre el pasado de la ciudad, con miras a proponer líneas de investigación futura. El segundo está dedicado a Cartagena de Indias en el siglo XX (2000) que aborda los vacíos historiográficos sobre el siglo XX. El tercero es sobre Cartagena de Indias en el siglo XIX (2002) trata de caracterizar un siglo lleno de dificultades y políticas y económicas para la ciudad.



Caratula del libro Tipologías Arquitectónicas Coloniales y Republicanas investigación del Profesor Francisco Angulo Guerra



Caratula del Libro Arquitectura Vivienda y Patrimonio (memorias de los talleres 2008 – 2009)

La publicación más reciente es Tipologías Arquitectónicas Coloniales y Republicanas en Cartagena de Indias, Turbaco y Arjona, investigación realizada por el Profesor Francisco Angulo. Este trabajo desarrollado entre el 2005 y el 2007 con el apoyo de la Dirección de Investigaciones de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, constituye un análisis de las tipologías en las que se destacan sus afinidades y oposiciones el libro incluye una mirada histórica de la ciudad y las localidades vecinas así como los aspectos urbanos y los detalles más característicos

10. El Programa Hoy

Actualmente el programa de pregrado continúa impartiendo a los estudiantes sus tradicionales asignaturas. Por otra parte se ofrecen conferencias sobre el tema y se colabora desde ya con el Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena (IPCC) en la organización de su próximo foro. Por su parte la Especialización desarrolla su decima promoción y debido a su madurez, esperamos ofrecer a la comunidad próximamente la maestría.

Uno de los eventos más recientes es la organización de nuevos ciclos de talleres intersemestrales organizados por la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá y la Seccional Caribe, con el apoyo de la Escuela Taller Cartagena de Indias. Estos han estado coordinados en su primera versión por el profesor Alfredo Montaña Bello y el resto por el Arquitecto Pablo Insuasty.

Estos talleres han hecho énfasis en temas como: Vivienda y Patrimonio (2008). Taller de Arquitectura y Patrimonio Cartagena (2009) que contó con la exitosa presencia de estudiantes de la Universidad Católica Popular del Risaralda y el mas recientes denominado Intervenciones contemporáneas en el área de influencia de las fortificaciones de la Bahía de Cartagena (2010). Este esfuerzo institucional permite integrar a estudiantes y profesores de los programas de Arquitectura de Bogotá y Cartagena en una experiencia académica sin precedentes en la historia de la sede principal y la seccional. Así mismo, la vinculación de la Escuela Taller Cartagena de Indias fue otro logro importante en el desarrollo de los talleres, porque permite que los estudiantes realicen prácticas de formación en técnicas antiguas de construcción, bajo la supervisión de docentes especializados y maestros de oficio.

Como hemos visto la ciudad tiene un gran valor patrimonial y era necesario formar personal calificado para asumir las tareas de conservación, por ello la universidad ha ofrecido un programa comprometido, con profesores idóneos y estudiantes convencidos y motivados.



Grupo de estudiantes con los profesores Alberto Saldarriaga, German Bustamante, Francisco Angulo y Pablo Insuasty en el Taller de Patrimonio 2010



Proyecto de Intervención en el Antiguo Almacén de Galeras y el baluarte de San Francisco Javier realizado por varios estudiantes durante el Taller de patrimonio y Vivienda 2009

El resultado final: mas de mil doscientos egresados de pregrado de la facultad, cerca de ciento veinte especialistas, realización de múltiples conferencias, foros, talleres, convenios y finalmente el

apoyo de una inmensa red de individuos e instituciones que reconocen hoy por hoy el compromiso que han adquirido con la ciudad y la región para la protección del patrimonio arquitectónico y urbano como una manera de preservar nuestra memoria cultural y propender por nuestra propia identidad.

Bibliografía

- Planes de estudio programa de Arquitectura 1981 - 1999 - 2003. UJTL
- AA.VV. (1989), *II Foro Internacional Sobre Patrimonio Arquitectónico y Restauración*, Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional de Caribe.– Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior – Serie Memorias de Eventos Científicos Colombianos. Bogotá, Guadalupe Ltda. Editora.
- AA.VV. (1996), *VI Foro Internacional Sobre Patrimonio Arquitectónico y Restauración*. 1986 – 1996 Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional de Caribe. Cartagena.
- CALVO STEVENSON H., MEISEL ROCA A. (1998), *Cartagena de Indias y su Historia*, Banco de República, Universidad Jorge Tadeo Lozano Seccional del Caribe. Bogotá.
- AA.VV. (1999), *Memorias del VII Foro Internacional Sobre Patrimonio Arquitectónico y Restauración* - Universidad Jorge Tadeo Lozano, Seccional de Caribe. Bogotá.
- CALVO STEVENSON H. - MEISEL ROCA A. (2000), *Cartagena de Indias en el Siglo XX*, Banco de República, Universidad Jorge Tadeo Lozano Seccional del Caribe. Bogotá.
- CALVO STEVENSON H., MEISEL ROCA A. (2002), *Cartagena de Indias en el Siglo XIX*, Banco de República, Universidad Jorge Tadeo Lozano Seccional del Caribe. Bogotá.
- REDONDO GÓMEZ M. (2004), *Cartagena De Indias, Cinco Siglos de Evolución Urbanística*, UJTL, Bogotá.
- ANGULO GUERRA, F., (2008) *Tipologías Arquitectónicas Coloniales y Republicanas: afinidades y oposiciones; Cartagena de Indias, Turbaco y Arjona* – Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá.
- INSUASTY P. y MONTAÑO BELLO A. (2010), *Taller Intersemestral Cartagena de Indias, Proyectos contemporáneos en el centro histórico de Cartagena de Indias; Arquitectura, Vivienda y Patrimonio*. – Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá.

Agradecimientos: Esta revisión ha sido posible gracias a las entrevistas realizadas a los Arquitectos Francisco Angulo, Germán Bustamante, Alfonso Cabrera, Jaime Correa, Rafael Luna, Alberto Samudio Trallero y la invaluable colaboración de las estudiantes María Angelica Martínez y Ghina Piñeres.

La cultura de la Restauración en el Tolima

Experiencias académicas en la Universidad de Ibagué

Olimpia Niglio

Arquitecto Universidad de Nápoles "Federico II", Italia

Resumen

Las Universidades del Departamento del Tolima no tienen una tradición académica en el sector específico de la Restauración Arquitectónica. En el 2006 la Universidad de Ibagué institucionaliza el primero curso de verano en Restauración, consciente de la importancia de esta disciplina en la formación académica y profesional del arquitecto.

Palabras Clave

Formación, especialización, restauración, cultura, ética, conocimiento, patrimonio tangible, salvaguardia, integración.

1. Introducción

La Universidad de Ibagué, denominada inicialmente como Instituto Politécnico, fue fundada en 1980 (Ley 80 del mismo año) como Corporación Universitaria. Luego se transformó en Institución Universitaria de acuerdo con la Ley 30 de 1992. En 1993, un nuevo esquema recogió la tradicional organización universitaria por facultades. Solo a partir del año 2003 la Institución obtuvo el reconocimiento de su carácter académico como Universidad por el Ministerio de Educación Nacional. La Universidad, desde su fundación, ha desarrollado siempre una función importante por el desarrollo cultural de la ciudad de Ibagué y del Departamento.

2. Programa de Arquitectura

En el año 1997 la Dirección de Planeación, con la colaboración de la Vicerrectoría Académica y del arquitecto Alfonso Carrero, dirigió el inicio del programa académico de Arquitectura y de la Facultad de Artes. El particular el Programa de Arquitectura se creó mediante el acuerdo n° 038 de septiembre 16 de 1996 expedido por el Consejo Superior. El Arquitecto Carrero diseñó los currículos preliminares y coordinó la creación y puesta en marcha del programa de Arquitectura, nuevo en el Departamento del Tolima. Esto fue acogido con elevada demanda estudiantil y el beneplácito del gremio de los arquitectos, puesto que llenó un vacío en el desarrollo equilibrado de la Institución y del Tolima¹. Hoy la visión de la Facultad está centrada en su acreditación nacional e internacional y desde 2009 el Director del Programa es el profesor Álvaro Gómez Amorocho.

3. Restauración Arquitectónica en la Universidad de Ibagué

Sólo en el agosto de 2006 la Universidad de Ibagué, con la colaboración de la Rectoría, de la Oficina Relaciones Internacionales y del Programa de Arquitectura, ha instituido el primero curso de verano en Restauración de la Arquitectura². El curso ha tenido como finalidad aportar los conceptos fundamentales de la teoría y historia de la Restauración de l'Arquitectura y plantear la lectura del monumento como conocimiento directo (investigación y levantamiento topográfico) y indirecto (diagnóstico) por afrontar y ilustrar los métodos analíticos de la conservación de l'arquitectura y de l'arte. Como objetivos específicos el curso del verano 2006 ha tenido como principal finalidad desarrollar en el alumno su capacidad de reconocer y diferenciar las expresiones arquitectónicas y artísticas de de

¹ AA.VV. (2005), *Universidad de Ibagué. Coruniversitaria. 25 años (1980 – 2005)*, Ibagué. En particular consultar el capítulo “Evolución del ámbito académico” y “Testimonios de los decanos”.

² Desde 2006 Olimpia Niglio (profesora de Restauración de la Arquitectura, Universidad eCampus, Novedrate – Como, Italia) es *Visiting Profesor* en la Universidad de Ibagué, Programa de Arquitectura, donde coordina el curso de verano en Restauración Arquitectónica.

l'Arquitectura Moderna y Contemporáneo mas también la diferencia de los métodos de intervención de conservación (estilístico, histórico, filológico, crítico, conservativo)³. Todos estos objetivos han sido perseguidos y consolidados en los años siguientes cuando el curso de Restauración de la Arquitectura en la Universidad de Ibagué ha analizado el patrimonio arquitectónico colonial y republicano de la ciudad de Ibagué y de algunas ciudades del Departamento como la arquitectura colonial en bahareque y tierra de Ambalema⁴.



Ibagué (agosto 2007). Casa Jorge Isaacs. Curso de Restauracion Arquitectonica (profesora Olimpia Niglio). Grupo de trabajo durante la campaña de analisis geométrica de la construcción



Universidad de Ibagué. Taller en Restauracion Arquitectonica (profesora Olimpia Niglio) con los estudiantes y la presencia de los profesores de la Universidad Sapienza de Roma (julio 2008)

Objetivo principal de estas primeras experiencias de cinco años (2006-2010) ha sido acercar los alumnos y los profesionales a temáticas insólitas pero de gran importancia, aprendiendo así a leer y analizar mejor el presente para poder construir el futuro, tutelando y valorizando el pasado.

³ CARBONARA G. (1997), *Avvicinamento del restauro*, Liguori, Napoli.

⁴ Sobre el tema de la conservación de la arquitectura en tierra la Universidad de Ibagué, a través del Programa de Arquitectura, el 10 de marzo 2010 protocolizó un convenio de cooperación con la Fundación Tierra Viva de Barichara, Santander y presentó la cátedra UNESCO en una conferencia dirigida por el arquitecto Jesús Antonio Moreno Cárdenas. En particular la Universidad de Ibagué, Programa de Arquitectura, y la Fundación Tierra Viva, comparten los objetivos de la Cátedra UNESCO en el campo de la conservación y valoración de la herencia cultural arquitectónica construida con tierra; así como en el campo de la promoción de una vivienda de interés cultural, movilizando los recursos de las culturas construidas de la tierra cruda como medio de desarrollo sostenible, principalmente de la vivienda con carácter social y cultural.



Auditorio de la Universidad de Ibagué (agosto 2009). Exposición final del curso de verano en Restauración Arquitectónica (profesora Olimpia Niglio). Tema: la estación ferroviaria de Ambalema



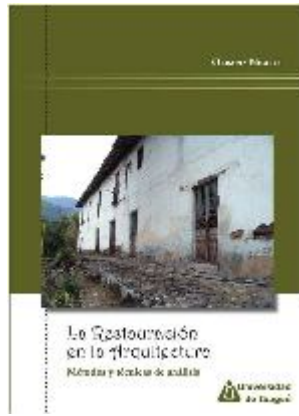
Universidad de Ibagué, curso de Restauración Arquitectónica (agosto 2009). Tema: la estación ferroviaria de Ambalema. Maqueta (Arq. Camilla Galli)

Los principales temas de los cursos han sido: la historia de la Arquitectura occidental moderna y contemporánea, la historia de la Restauración, el Proyecto de Conocimiento para la Restauración de la Arquitectura, el proyecto diagnóstico, la Conservación Integrada, la Restauración urbana, el dibujo y la investigación para la Restauración de la Arquitectura, el proyecto de Restauración.

Cursos de Restauración de la Arquitectura, Universidad de Ibagué (2006-2010)

Curso de Verano	Historia de la Restauración de la arquitectura italiana moderna y contemporánea	31.07.2006 12.08.2006
Curso de Verano	Proyecto de Restauración de La Casona La Meseta en Ibagué	30.07.2007 11.08.2007
Curso de Verano	Restauración urbana y ciudad de fundación del nuevo continente. La ciudad de San Bonifacio del Valle de las lanzas de Ibagué	14.07.2008 02.08.2008
Curso de Verano	Las vías de hierro y de tabaco en Colombia. La estación del ferrocarril de Ambalema	03.08.2009 18.08.2009
Curso de Verano	Restauración de la Arquitectura: la estación ferrocarril de Picalaña en Ibagué	02.08.2010 14.08.2010

En particular en el 30 de julio 2008 con la presencia de los profesores de la Universidad Sapienza de Roma fue organizada una Conferencia - Taller Internacional sobre el tema de la *Restauración Urbana* con una presencia muy grande de arquitectos y de la ciudadanía de Ibagué.



1. Conferencia
La Restauración Urbana, Ibagué,
julio 30 de 2008

2. Caratula del libro
La Restauración en la Arquitectura. Métodos y técnicas de análisis, Ibagué 2009

El tema del curso del 2006 es descrito en el volumen *La restauración en la arquitectura. Métodos y técnicas de análisis*⁵. Los resultados de los cursos siguientes son ilustrados en libro “*Criterios y métodos para la restauración de la arquitectura. Experiencias académicas en Colombia*” de Olimpia Niglio y en curso de redacción en la Universidad de Ibagué.



Universidad de Ibagué, curso de Restauración Arquitectonica (Escuela Internacional de Verano, agosto 2010). Tema: la estación ferrocarril de Picaleña. Estudio de la patología de los materiales

Universidad de Ibagué, curso de Restauración Arquitectonica (Escuela Internacional de Verano, agosto 2010). Tema: la estación ferrocarril de Picaleña. Análisis estructural de la cubierta

⁵ NIGLIO O. (2009), *La restauración en la arquitectura. Métodos y técnicas de análisis*, Universidad de Ibagué.

En estos años (2006-2010) el curso de Restauración en la Universidad de Ibagué ha puesto las bases por un desarrollo de esta disciplina fundamental en la formación profesional del arquitecto.

Además son creadas las condiciones para instituir un Curso de Especialización en Restauración del Patrimonio Cultural en la Universidad de Ibagué, que se ocupa de la salvaguardia de la arquitectura, del arte y del paisaje porque un otro recurso muy interesante del Departamento del Tolima es el Medio Ambiente. La institución de un curso universitario de especialización que valoriza la historia y el pasado es fundamental para crear y hacer crecer en las nuevas generaciones una conciencia histórica e cultural. Esta conciencia tiene que estar capaz de hacer observar críticamente y obrar con sabiduría para conservar y transmitir a las generaciones futuras el pasado y el nuestro presente. Todo esto será patrimonio del futuro y recurso económico y turístico del País.

Es importante, en este contexto académico y cultural, tomar nota que⁶

[...] la restauración arquitectónica representa una rama más generalizada de la restauración artística, desde la cual trae y cambia principios y métodos de intervención. Es importante hacer énfasis en el hecho de que no es solo el monumento el que necesita conservarse, sino también su medio ambiente y que la conservación de este último garantiza una mejor transmisión del bien arquitectónico hacia el futuro. Lo fundamental es saber unir conocimiento, cultura y economía, porque es evidente que el interés actual en el cuidado y aprecio de los bienes culturales han dado vida a numerosas disciplinas, que se mueven en el delicado y complejo mundo de la conservación de los bienes artísticos o arquitectónicos. A partir de ese punto, se puede comprender la importancia de una alta formación especializada y de la continua actualización técnicoprofesional de quien decide acercarse al mundo de la conservación y de la estrecha relación interdisciplinaria que existe entre restauración y ciencia.

⁶ NIGLIO O. (2009), *La restauración en la arquitectura*, op. cit., pp. 12-13

Bibliografía

- CARBONARA G. (1997), *Avvicinamento del restauro*, Liguori, Napoli.
- AA.VV. (2005), *Universidad de Ibagué. Coruniversitaria. 25 años (1980 – 2005)*, Ibagué.
- CURUNI S.A. (2009), *Guida allo studio diretto dell'edificio storico*, Plus, Pisa.
- NIGLIO O. (2009), *La restauracion en la arquiteutura. Metodos y tecnicas de analisis*, Universidad de Ibagué.

Agradecimientos: Prof. Alfonso Reyes Alvarado, Rector de la Universidad de Ibagué, Dott. Leonidas López Herrán, Profesor Bernard Baeyens (Oficina Relaciones Internacionales), Profesor Jaime Fajardo Suárez, Profesor Diego Londoño, Profesor Álvaro Gomez Amorocho (Director del Programa de Arquitectura), Profesora Barreto Bonilla Gloria Piedad (Escuela Internacional de Verano), Doctor Gustavo Pedraza Camargo (Director Oficina de Planeación de la Universidad de Ibagué), Doctora Astrid Caro Greiffenstein (Directora del Centro de Idioma hasta 2009).

Olimpia Niglio, Universidad de los estudios eCampus, Novedrate (Como, Italia), arquitecta, graduada en 1995 en la Universidad de Nápoles “Federico II”, asistió a la Escuela de Especialización en Restauración de Monumentos y, en 2000, recibió el título de Doctorado de Investigación en Conservación de Bienes Arquitectónicos, en la Universidad de Nápoles “Federico II”. De 2000 a 2001 fue investigadora y coordinó el proyecto “Nuevos instrumentos de diagnóstico en el campo de la restauración arquitectónica”, Fondos M.U.R.S.T. Desde 2002 al 2008 ha enseñado Restauración Arquitectónica para pregrado de Historia del Arte de la Universidad de Pisa. Desde 2006 enseña Historia y Técnica de la restauración en la Escuela de Especialización de Historia del Arte del mismo ateneo. Desde 2006 es “Visiting Profesor” en la Universidad de Ibagué (Colombia), Programa de Arquitectura, donde coordina un curso de verano de restauración arquitectónica. Desde 2008 es profesora de restauración en la Universidad eCampus (Novedrate -Como) y es coordinadora científica de los cursos de especialización en “Análisis y evaluación del riesgo sísmico de los edificios históricos”, con base en un acuerdo bilateral entre el Ministerio para los Bienes y la Actividad Cultural. Es autora de muchas publicaciones en el campo de la historia y de la restauración de la arquitectura; entre las más recientes están, *Tecnologie diagnostiche per la Conservazione dei Beni Architettonici*, (Padua 2004); *Palazzo Bertolli Carranza. Una dimora nobile nel centro storico di Pisa* (Roma 2005); *La conservazione dei Beni Culturali. Antologia di scritti* (Pisa 2006); *Il nuovo Calambrone, Electa* (Milano 2006); *Dall'ingegneria empirica verso l'ingegneria della scienza. La perizia di tre matematici del 1742 per la Cupola di San Pietro* (Padua 2007); *O. Niglio, M. Alessio, Il convento di San Matteo in Pisa. Storia e Restauri* (Pisa 2008); *La restauración de la arquitectura metodos y tecnicas de analisis*, (Universidad de Ibagué, Colombia, 2009), *O. Niglio, K. Kuwakino, Giappone. Tutela e conservazione di antiche tradizioni* (Pisa 2010).



Rubén Hernández Molina, arquitecto con experiencia en docencia Universitaria, publicaciones y desarrollo de proyectos relativos a la preservación de la herencia cultural y se graduó en 1991 en la Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Bogotá. En 1997 recibió el título de Especialista en Innovación y Pedagogía Universitaria en la Universidad Piloto de Colombia de Bogotá. Desde 1998 hasta 2006 fue Director de la revista de arquitectura ALARIFE de



la Universidad Piloto de Colombia. Desde 2003 es investigador de la Corporación Patrimonio Urbano y actualmente es Director de la Revista de Arquitectura HITO, Asociación de Facultades de Arquitectura ACFA. Es autor de publicaciones en el campo del Patrimonio; entre las más recientes están: *Las Nieves la ciudad al otro lado* (coautor), Alcaldía Mayor de Bogotá. Instituto Distrital de Patrimonio, 2010; *Viviendo en la urbanización obrera 1° de Mayo*, revista de la Alcaldía menor de San Cristóbal Oteando, Territorio N°:3, Junio 2010; *Sucesivos registros del barrio San Francisco Javier –Villa Javier un patrimonio no declarado* (autor), Corporación patrimonio urbano, 2008; *Planos Ilustrados de la Arquitectura Colombiana Primera mitad del siglo XX* (coautor), Corporación Patrimonio Urbano, Duff and Phelps de Colombia S.A. 2007; *Las casas de adobe IZA Boyacá* (coautor), Alcaldía Municipal, Corporación patrimonio Urbano Colombiano, 2006. Principales experiencias profesionales en el año 2010: Administrador delegado como Director de obra del “Museo 100 años de la Fundación Social”, Bien de interés cultural de carácter distrital en el barrio la La Candelaria (Abril 2009- Diciembre 2010); Administrador delegado como Director de obra del “Salón comunal del barrio el Velódromo”, Junta de acción comunal, Alcaldía - IDEPAC (Diciembre 2010); Restauración y reparación de vidriera y cancell del “Museo del Chico” (Junio 2010- Noviembre 2010); Reconstrucción de la cubierta para la casa colonial “La marichuela” Casa Monumento Nacional en el barrio la La Candelaria (Abril 2009- Diciembre 2010). Reparaciones locativas en el Instituto Caro y Cuervo en la casa de “Rufino José Cuervo” Monumento Nacional para la sede del Seminario “Andrés Bello” (Febrero 2009- Marzo 2010).

