



Sarance 46 (2021), publicación bianual, período junio - noviembre,
pp 129 - 155. ISSN: 1390-9207 ISSN: e-2661-6718.
Fecha de recepción 30/01/2021; fecha de aceptación: 04/03/2021
DOI: 10.51306/ioasarance.046.06

Los colores de Quito: Rápida reflexión sobre el color en la arquitectura del Centro Histórico

*Quitopa tullpukuna: Centro Históricopa wasirurashka
tullpukunapi ñapash yuyarishkakuna.*

*The Colors of Quito: Quick Reflection
on the Color of the Historic Center's Architecture*

Alfonso Ortiz Crespo
fraalfortiz@gmail.com
ORCID: 0000-0001-7859-7933
Investigador independiente

Resumen

El presente artículo se propone analizar, desde una perspectiva histórica, el uso del color en la arquitectura del Centro Histórico de Quito. El autor explica cómo, a partir de una ordenanza del municipio en la década de 1960, la policromía de las edificaciones de Quito fue opacada debajo de una combinación de blanco y azul añil que poco tenía que ver con el uso del color en las diferentes épocas en las que se erigieron los monumentos arquitectónicos y casas. A finales del siglo, de la mano del prestigioso Instituto Gitty, se desarrolló un trabajo de investigación del uso del color en Quito, revelando que la paleta variaba según la época y la disponibilidad de pigmentos. En base a ello fue que, en años más recientes, la alcaldía procede a una “recuperación del color” en Quito, procurando restituir la diversidad cromática de su centro, como un testimonio más de la convivencia espacial de bienes inmuebles propios de distintas épocas. Al estar en vigencia por más de veinte años, sin embargo, la ordenanza que determinó el uso obligatorio del blanco y el azul añil, generó en la población un desconocimiento de la historia del color en la ciudad.

Palabras clave: centro histórico; Quito; policromía; uso del color; arquitectura.

Tukuysbuk

Kay killkaypika wiñaykausay yuyaykunawan yanaparishpami Centro Historicopi wasichishkakunapa tullpukunata rikuchin. Kaymanta killkakka 1960 watapimi ordenanza municipalpa kamachinakuykuna imashalla hatun wasikuna tullpurishbka kana nishpa surkurishkakunatami willachin. Shinami wasichishkakunaka kay watamanta hawalla yurak, ankas tullpukunawan killpaykutushbka kan. Kay ishkay tullpukunaka mana yapa rikurinchu kasbkanka chay monumentos arquitectonicokunapi shinallata, wasikunapipash. Chaypatsakwata puchukaypika, Gitty yanapak wasimi Quitopi imashalla wasichishkakunapi tullpunakukta maskay kallariyka. Chay maskaypimi tullpukunaka shuk shuk laya kasbkanka ima pachapi kaymanta shinallata ima tullpukunatalla llukchi ushaimanta. Kayta yarishpami, Quitopa apakkunaka chay tullpukunata kutin tarishun nishpa, shinallata kunanpi wasichishkakunata punta ishkay tullpukunaman tikrachinkapak munashbka. Kaytaka rurankapak munashkami, kay wasikunawan pakta kausanakuymanta. Shinami ishkay chunka watata tawka tullpuwan kasbpapash kunanka ordenanzapi killkarishbka kan, wasichishkakunaka kutin yurak tullpuwan, ankas tullpuwanpash tikrarichun nishpa. Kay kamaychinakuykunaka runakunapimi ña kitipa tullpumanta wiñaykausaykunata chinkachinkapak yanapan.

Sinchilla shimikuna: centro histórico; Quito; tullpukuna; tullpushbka; arquitectura.

Abstract

This article aims to analyze, from a historical perspective, the use of color in the architecture of the Historic Center of Quito. The author explains how, starting with a municipal ordinance in the 1960s, the polychromy of Quito's buildings was dulled under a combination of white and indigo blue that had little to do with the use of color in different periods during which architectural monuments and houses were erected. At the end of the century, at the hands of the prestigious Gitty Institute, a research work on the use of color was carried out in Quito, revealing that the palette varied according to the time and the availability of pigments. Based on this, in more recent years, the mayor's office carried out a "recovery of color" in Quito, trying to restore the chromatic diversity of its center, as another witness of the spatial coexistence of real estate of different times. Being in force for more than twenty years, however, the ordinance that determined the mandatory use of white and indigo blue, generated in the population a lack of knowledge about the city's history of color.

Keywords: historic center; Quito; polychromy; use of color; architecture.

Nuestra falta de memoria hace que sigamos llamando Palacio de Carondelet al Palacio de Gobierno, cuando nada hay de este magistrado español en el interior del edificio reconstruido con estilo neocolonial en 1960, manteniendo, en parte, la fachada neoclásica de Lavezzari diseñada en 1843, en plena república. Tampoco es extraño oír que, al referirse al Centro Histórico, se diga “Casco Colonial”, a pesar que la mayor parte de las edificaciones de esta área son postcoloniales. Seguimos hablando de Escuela Quiteña y hasta ahora nadie la ha definido. Para mucha gente, la iglesia de El Belén sigue siendo la más antigua de Quito, cuando Luciano Andrade Marín demostró, hace más de siete décadas, que no lo era. Tampoco es incásica, como muchos dicen, la “Olla del Panecillo”, cisterna de un cuartel militar realista construido en la cima del cerro quiteño en 1816 y destruido a raíz de la independencia. Las imprecisiones o recreaciones históricas del origen y antigüedad de los monumentos arquitectónicos en Quito quizás es tributaria de la forma en la que se ha venido usando el color en su Centro Histórico, sugiriendo coincidencias temporales donde no había más que superposición de momentos históricos disímiles.

Por esto es necesario volver continuamente a la historia y recordar lo que ocurrió con respecto al color en Quito, y si es posible, evitar errores conceptuales en su uso. Por cierto, cualquier propuesta que se proponga realizar sobre el área protegida, declarada patrimonio nacional y mundial por la Unesco, debe plantearse con sólidos fundamentos a través de los órganos técnicos de regulación.

Espero que estas líneas y el acercamiento a los textos que mencionaré, ayuden a aclarar lo que ocurrió en Quito respecto al color.

1. Del blanco y azul añil de la década de 1960 a los estudios del uso del color del Instituto Getty a finales de la década de 1980

Después de estudios técnicos y análisis por parte de profesionales de la arquitectura y urbanismo al interior de la Municipalidad de Quito, el Concejo delimitó el área del Centro Histórico expidiendo la ordenanza N° 1125 el 20 de julio de 1966, por la cual se fijaban los límites, se establecían normas de protección y se creaba la Comisión Municipal del Centro Histórico para su control.

En septiembre del mismo año 1966, el Concejo Municipal expidió la ordenanza N° 1130, autorizando a la Comisión del Centro Histórico la determinación de las calles cuyos edificios debían ser pintados de blanco y los elementos de carpintería de azul añil.

¿Qué motivó la expedición de esta ordenanza? La idea básica de la propuesta fue que se reconociera el área protegida como un todo indivisible, y la forma más práctica y quizá económica que encontraron, fue darle al Centro una unidad cromática, partiendo de la antigua tradición colonial del encalado, fácil de aplicar, pues “blanco es blanco” y no admite variaciones.

Es necesario recordar que hace más de medio siglo, por primera vez en el país se delimitaba un *área histórica* y que los quiteños debían identificarla claramente, pues esta englobaba inmuebles de todas las épocas y no solamente de la colonia. ¿De dónde se obtuvo el ejemplo del blanco? Tal vez de los pueblos de Andalucía y de una tradición local de siglos, pues era fácil y barato provisionarse de cal y era cómoda su aplicación con brocha gordita elaborada con fibras de cabuya; el uso del blanco permitía reparar deterioros fácilmente, sin necesidad de repintar todo de nuevo.

La propuesta del blanco al Centro Histórico se aplicó progresivamente. No faltaron dificultades, no solo por la amplitud del área y las habituales falencias municipales en el control, sino también por la falta de recursos económicos por parte de muchos propietarios. Pasaron algunos años hasta que en el área predomine el blanco.

Como la ordenanza actuaba sobre el área histórica en general, no discriminaba los edificios por época, es decir, no había diferencia para la aplicación de la norma entre un edificio colonial, uno decimonónico, otro de inicios del siglo XX o por último uno contemporáneo, por lo que su cumplimiento dio problemas en muchos edificios poscoloniales. Algunas construcciones cambiaron para peor; en otras no se aplicó, pues ¿cómo hacerlo en uno que tiene toda su fachada de ladrillo visto? ¿Cómo hacerlo en otros que tenían elementos o zonas recubiertas de baldosas o de hormigón visto? Por esto, algunos propietarios se negaron a aplicar la ordenanza, y otros, al aplicarla sin criterio, dañaron irremediablemente el lenguaje cromático y texturas de sus casas.

Por otra parte, en la mayor parte de las edificaciones modernas ya no se utilizaban carpinterías de madera para batientes de puertas o ventanas, sino carpinterías metálicas de hierro que llevaban necesariamente pinturas antioxidantes, generalmente negra, y en otras edificaciones se usaban perfiles de aluminio en su color natural o anodizado. Las edificaciones de más de dos plantas se veían grotescas pintadas a lo “colonial”.

Qué absurdo sería pintar de blanco con azul añil, como si fuera colonial, por ejemplo el teatro Bolívar, el edificio Guerrero Mora, el Hotel Plaza Grande o todos los edificios del siglo XX del Centro Histórico, que son la mayoría. En Quito, la arquitectura colonial solamente se encuentra en algunas iglesias y conventos. Muchas casas coloniales están tan transformadas que son irreconocibles. La mayor parte de las edificaciones son postcoloniales. De la aplicación de esta política ocurrieron absurdos como pintarle de blanco a la llamada Casa Azul, como se le conocía en Quito a la casa que mandó a construir el general Sucre.

Curiosamente, el precepto tuvo vigencia más de dos décadas, creo que más por inercia, que por un firme convencimiento de la importancia de la norma.

A pesar de que el Centro Histórico de Quito se encontraba protegido desde 1966, la declaración como patrimonio nacional solamente se hizo en 1984, lo que demuestra el poco interés en el área por cerca de dos décadas. Muchas ideas y algunas normas se habían mantenido por “tradición”, no existía una política municipal hacia este rico espacio cultural, no se contaba con bases técnicas, ni con un plan de acción y menos aún con un equipo técnico calificado y recursos económicos.

El sismo de marzo de 1987, a más de provocar daños en las estructuras monumentales y algunas menores, evidenció no solamente la fragilidad del Centro Histórico, sino también su descuido, abandono y pobreza. La legislatura, por iniciativa de los diputados por Pichincha, Juan Cueva Jaramillo y Patricio Romero Barberis, aprobó en diciembre de ese año la creación del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, Fonsal.

Al asumir la alcaldía de Quito Rodrigo Paz Delgado, en 1988, puso en marcha el Fonsal, permitiendo un acercamiento académico y técnico al área protegida, pues, entre otras tareas, había que asumir la urgente reparación de los edificios monumentales afectados por el sismo del año anterior. Fue así que, por primera vez en la historia de Quito, se tomó en serio la conservación del Centro Histórico, desarrollando planes y programas que abordaban otros aspectos de la conservación, dejando a los entes municipales ligados a la planificación urbana, los temas de control y aprobación de intervenciones en el área protegida.

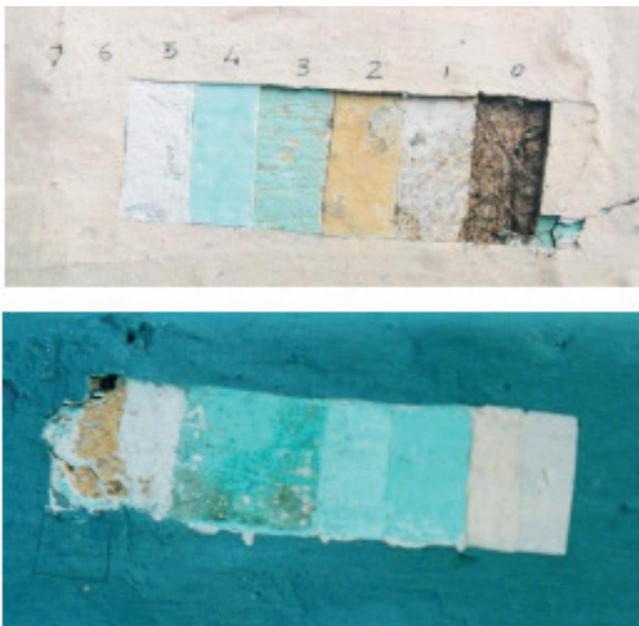
Más adelante, en convenio con la Fundación Caspicara, el prestigioso Instituto Getty de Conservación (Marina del Rey, California, EEUU), desarrolló un estudio sobre el uso del color en el Centro Histórico tomando a la calle

García Moreno (la antigua *Calle de las Siete Cruces*), una de las más importantes del Centro Histórico, como espacio de investigación.

Consistió en explorar las fachadas de cerca de treinta edificios desde la Av. 24 de Mayo por el sur, hasta la calle Manabí, junto a la iglesia parroquial de Santa Bárbara por el norte, ejecutando sondeos en el paramento exterior y en los elementos de carpintería de madera (puertas, ventanas, pasamanos, etc.) y metálicos (rejas). Se retiraron cuidadosamente con bisturí, en una franja estrecha de pocos centímetros, cada capa de pintura, conservando el testimonio de cada una hasta alcanzar la estructura del muro o del elemento estudiado. Se obtuvo así una estratigrafía del color, evidenciándose cómo variaban los colores con el paso de los años.

Figura 1

Ejemplo de exploraciones de color en paredes



Paralelamente se realizó un estudio histórico en fuentes primarias y secundarias que aportó valiosa información, en algunos casos sorprendente, permitiendo llegar a conclusiones. El artículo *Color y arquitectura en el centro Histórico de Quito: una visión de larga duración*, de las historiadoras Rocío Pazmiño Acuña y Carmen Fernández-Salvador, se basa en el estudio inédito

“Algunas reflexiones históricas sobre la utilización del color en el Centro Histórico de Quito” ejecutado por la Getty. Es posible que el estudio completo se encuentre en los archivos de la fenecida Fundación Caspicara, si estos se han conservado.

La preocupación por el uso del color también se dio en Cuenca cuyo centro histórico, al igual que el de Quito, es patrimonio mundial, así como en áreas patrimoniales de otras ciudades.

2. Evolución histórica local de la paleta cromática

La paleta de color en la colonia era restringida. Ya se mencionó que lo común era pintar con cal, pues este era un material abundante, relativamente barato y fácil de utilizar. Las minas de cal más cercanas a Quito se encontraban en la zona equinoccial: Pomasqui, San Antonio de Pichincha y Calacalí. Si bien de la época colonial sobreviven muy pocas casas en Quito, en ellas se superponen numerosas capas de encalado hasta formar una gruesa costra acumulada en el tiempo.

El Diccionario de la lengua española define a blanquear las paredes con cal, yeso o tierra blanca con el vocablo *enjalbegar* que proviene del latín vulgar *exalbicāre*, ‘blanquear’. Este término se lo encuentra en documentos coloniales. Es probable que con el barroco y el desarrollo del comercio en el siglo XVIII se haya ampliado la paleta cromática.

Luego de la independencia de España, con la creación de la república del Ecuador en 1830, el país se vinculó poco a poco con el mundo ya sin la mediación de la antigua metrópoli. Los modelos arquitectónicos comenzaron a cambiar y con ellos llegaron al mercado nuevos materiales y productos para la construcción. Gracias al desarrollo de la industria química en países como Inglaterra, Alemania, Francia y Estados Unidos, aparecieron nuevos colores y materiales que ampliaron la gama, expresándose mejor el espíritu local, en correlación con la variada cromática del vestido y las artesanías. Tampoco dejó de utilizarse la cal, tierras de color o materiales orgánicos.

Desde 1845 los cambios en la arquitectura de Quito fueron notables, especialmente en el período garciano (1860-1875). Si bien no dejó de construirse según las formas tradicionales, muchas edificaciones coloniales fueron modernizadas añadiéndose a sus fachadas semicolumnas, pilastras, platabandas, molduras, cornisas, acroterios, guardapolvos, balcones soportados por ménsulas de fábrica, con antepechos de hierro fundido o balaustres cerámicos.

Figura 2

Casa construida hacia 1870 por Thomas Reed



Nota: Esta casa fue construida a finales del siglo XIX para el comerciante Pedro Pablo García Moreno. Es evidente en la imagen el tratamiento marmoleado de la fachada. La casa se ubicaba en el lado sur de la mitad de la cuadra de la actual Calle Espejo (antes Bolivia), entre Venezuela y Guayaquil. Fue derrocada hacia 1935 para construir el edificio del Hotel Humboldt. Cortesía del Archivo de Fernando Jurado Noboa.

Además, aparecieron nuevos edificios en estilo neoclásico, especialmente en las construcciones públicas (Palacio de Gobierno, Palacio Arzobispal, Teatro Sucre) y en viviendas (casa de García Moreno) y algo de neogótico (Artes y Oficios). Estos estilos fueron acogidos en las edificaciones residenciales de la aristocracia y de la burguesía capitalina. Así aparecieron fachadas “marmoleadas”, esto es, donde se imitaba el color y las vetas del mármol pintadas al óleo, ya no con brocha gorda, sino con pinceles hábilmente manejados por decoradores. Algunas de estas casas han desaparecido, como la que construyó el exitoso comerciante Pedro Pablo García Moreno con el arquitecto inglés Thomas Reed, activo entre 1862 y 1874 en Quito. El marmoleado también se utilizó ampliamente en la decoración de templos, como puede verse aun en la poco feliz intervención de los dominicos italianos en el interior del templo de su orden o en la iglesia del Sagrario.

Tampoco era extraña a las casas quiteñas la pintura mural figurativa.

El padre Joseph Kolberg, sabio jesuita llegado a Quito en 1871 en el grupo de profesores alemanes de la Politécnica establecida por García Moreno, anota con cierto asombro: “Al patio sustituye muchas veces un hermoso jardín, y cuando las casas dejan a disposición grandes muros al desnudo, éstos están pintados de arriba abajo con frescos de paisajes” (Kolberg, 1977, p.187).

Un lustro más tarde, el botánico y arquitecto paisajista francés Edouard André criticaba algunas casas que estaban “revestidas de groseras pinturas al fresco, y en los arrabales no son raras las fachadas embadurnadas de arriba debajo de colores chillones” (André en Enríquez, 1938, p. 192).

El progreso que supuso la llegada del ferrocarril a Quito no modificó mayormente la imagen de la ciudad, como se podría esperar. No solamente un apego a las tradiciones, sino también una pobreza permanente impedirá grandes cambios. La descripción que hace Blair Niles en 1921, podía haber sido hecha perfectamente uno o dos siglos antes:

Las casas quiteñas, son de un solo piso, de dos y hasta de tres, estas últimas en menor número, adornadas con balcones sobre las veredas. Los almacenes y tiendas, ocupan los pisos inferiores en las calles centrales; y en los suburbios, sirven para que las ocupen las familias de los indios, destacando el hecho de que éstos viven en rigurosa compañía con las personas ricas y prósperas... Los mismos techos que abrigan a las sedas sirven para ocultar los harapos.

Casas hay en Quito que ostentan en sus fachadas las inequívocas señales marcadas por el tiempo; otras aparecen nuevas y recientemente pintadas al pastel: rosadas y azules, amarillas y de un exagerado blanco. (p. 124)

Dos décadas más tarde, el impacto producido por la nueva arquitectura en la ciudad está perfectamente descrito por Ludwig Bemelmans, un alemán naturalizado en tierra yanqui, quien en 1941 enviaba desde la Mitad del Mundo artículos a revistas norteamericanas sobre sus experiencias en estas singulares latitudes:

Todas las casas ricas y pobres tienen patios. En algunas de ellas hay pollos [por poyos] y bancos de trabajo; en otras hoyo de agua [¿ojos de agua?] o una fuente, con adornos de palmas, cactus y mandarinas. Se encuentran pisos de baldosas de colores, incrustadas con las vértebras de bueyes, huesos que con el continuo pisar de las gentes, han adquirido

la apariencia del marfil viejo y van arreglados de tal modo que las incrustaciones óseas forman caprichosos dibujos, o deletrean el apellido de la familia del propietario, la fecha de construcción del edificio, el nombre de un santo favorito o una leyenda caballeresca.

Algunos de los muros están pintados con paisajes crudos y brillantes dibujos realizados con grande individualidad, muchas veces por el dueño mismo de la casa. Hay vasos de mayólica que presentan millares de rajaduras; balaustradas, arcos, columnas y cornucopias que demuestran a las claras contención, buen criterio sobre el espacio y un buen humor de primer orden. Todo gastado, blanqueado y hecho a mano.

Tampoco se puede pasar por alto el hecho que el hombre es un ser extremadamente territorial. El análisis de Desmond Morris en “El mono desnudo” (1967) es contundente, al hablar de cómo damos nuestro sello personal a las cosas y a la arquitectura que se hace de forma masiva y en serie:

[...] A pesar de todos los demás progresos, los planos de nuestros pueblos y ciudades siguen dominados por nuestra antigua necesidad, propia del mono desnudo, de dividir nuestros grupos en pequeños y discretos territorios familiares. En aquellos sitios donde las casas no han sido aún comprimidas en bloques de pisos, la zona prohibida es cuidadosamente vallada, cercada o amurallada para aislarla de los vecinos, y, como en otras especies territoriales, las líneas de demarcación son rígidamente respetadas y defendidas.

Una de las peculiaridades importantes del territorio familiar es que debe distinguirse fácilmente de los otros. Su situación separada le da cierta exclusividad, pero esto no basta. Su forma y su aspecto general deben hacerlo destacar como entidad fácilmente identificable, de manera que pueda convertirse en propiedad «personalizada» de la familia que vive en él. Esto parece bastante obvio, pero ha sido con frecuencia inadvertido o ignorado, ya como resultado de presiones económicas, ya por falta de conocimientos biológicos por parte de los arquitectos. En los pueblos y ciudades de todo el mundo, se han erigido interminables hileras de casas idénticas y uniformemente repetidas. En los bloques de pisos, la situación es todavía más peliaguda. El daño psicológico ocasionado al territorialismo de las familias por los arquitectos, aparejadores y constructores al obligarles a vivir en estas condiciones, es incalculable. Afortunadamente, las familias afectadas pueden dar, de otras maneras,

exclusividad territorial a sus moradas. Los propios edificios pueden ser pintados de diferentes colores. Los jardines, donde los haya, pueden plantearse o distribuirse de acuerdo con estilos individuales. Los interiores de las casas o pisos pueden ser decorados y atiborrados de adornos, chucherías y artículos de uso personal. Esto se explica, generalmente, por el deseo de dar «lucimiento» al lugar. En realidad, es el equivalente exacto de la costumbre que tienen otras especies territoriales de poner su olor personal en un mojón próximo a su cubil. Cuando ponemos un nombre en una puerta, o colgamos un cuadro en una pared, lo que hacemos es, en términos perrunos o lobunos, levantar la pata y dejar nuestra marca personal. La «colección» obsesiva de determinadas clases de objetos es propia de ciertos individuos que, por alguna razón, sienten una necesidad anormalmente acentuada de definir de esta manera el territorio de su hogar.

Si recordamos esto, nos divertirá observar el gran número de coches que lucen mascotas u otros símbolos de identificación personal, o espiar al dirigente de empresa que, al trasladarse a un nuevo despacho, coloca inmediatamente sobre su mesa el portaplumas predilecto, el pisapapeles más apreciado y, acaso, el retrato de su mujer. El coche y el despacho son subterritorios, prolongaciones del hogar base, y es muy agradable poder levantar la pata en ellos, convirtiéndolos en espacios más familiares y más «propios». (p. 87)

3. El color como simulación

La idea de pintar los muros con colores, reproducir paisajes o simular otros materiales viene, al menos, desde los griegos. Recordemos que los templos griegos eran coloreados y que el mármol se ocultaba bajo los pigmentos. Por su parte, los romanos hicieron gala de la simulación de elementos arquitectónicos pintados, como se ve en los interiores de las casas pompeyanas.

En el barroco se desarrollaron al máximo estas posibilidades, simulando elementos arquitectónicos tridimensionales. A estas pinturas se las denomina *trampa-antojos* (término que proviene de *trampa ante ojo*, y que el diccionario define como trampa o ilusión con que se engaña a alguien haciéndole ver lo que no es). Uno de los grandes maestros de la pintura teatral barroca fue el jesuita Andrea Pozzo, quien pintó la bóveda de la iglesia de San Ignacio de Roma.

Figura 3

Bóveda de la Iglesia de San Ignacio en Roma

Nota: La bóveda fue pintada por el padre Andrea Pozzo entre 1685 y 1694. Es uno de los ejemplos más notables del barroco.



En la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito tenemos un buen ejemplo de trampantojo en la escalera, al lado contrario de las gradas helicoidales que se eleva hacia la tribuna del coro, manteniendo así la simetría.

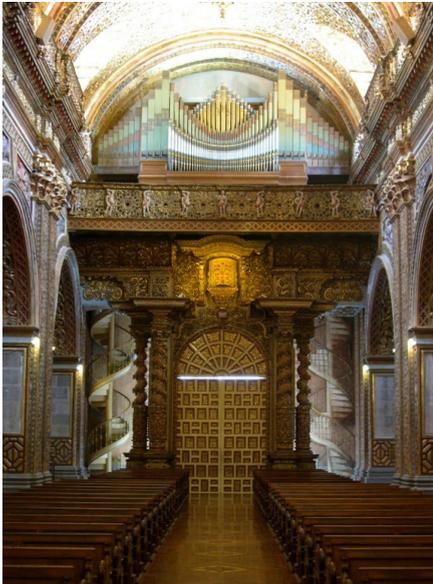


Figura 4

Vista interior del templo de la iglesia de la Compañía de Jesús (Quito)

Nota: En la imagen se aprecia una escalera helicoidal, del lado izquierdo, por la cual se accede a la tribuna del coro, y una escalera simulada en la pared opuesta.

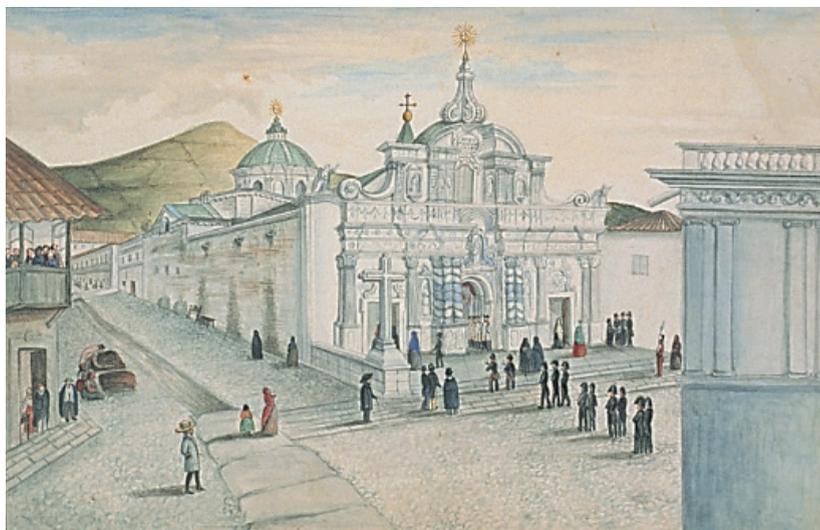
A muchos asombra conocer que la misma fachada de la Compañía tenía originalmente la piedra oculta bajo una capa de estuco que simulaba mármol con pintura. Desgraciadamente, a raíz de la expulsión de los jesuitas en 1767, este efecto se fue desvaneciendo con el tiempo, por falta de mantenimiento, pues la iglesia no se ocupó si no esporádicamente y por la acción de los elementos (lluvia, granizo, viento, tierra, etc.).

Curiosamente, historiadores de la talla de Jorge Salvador Lara (1978) se equivocan y certifican el supuesto blanqueo de la fachada de la Compañía. Él, sin aportar referencias documentales dice:

Parece que en la época de don Eloy Alfaro, el caudillo liberal, impresionado por las lecturas referentes a Sarmiento, que había hecho encalar las casas de su pueblo, dando ejemplo y tomando el mismo tarro, lechada y brochas ordenó que Quito se repintase todo de blanco, sin excluir las iglesias. Algunos religiosos supieron eludir la orden, o quizás interpretarla debidamente. Otros, no. Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que la Compañía quedó enjalbegada. (p. 198)

Figura 5

Acuarela de la fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús (Quito)



Nota: Esta acuarela de mediados del siglo XIX fue tomada del Álbum de acuarelas ecuatorianas anónimas de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Sin embargo, en 1801 el sabio y patriota neogranadino Francisco José de Caldas da cuenta del tratamiento marmoleado en el templo de San Ignacio de Quito, con los siguientes términos:

También se admira con razón un barniz blanquecino de que está toda cubierta, y que el aire, la lluvia, ni el tiempo han podido nada sobre él: el secreto se perdió o más bien lo reservaron los jesuitas. ¿No merecen estos avaros del saber el anatema de la posteridad? Sí, y cuando manifestamos nuestro reconocimiento a Franklin, a Priestley y a tantos amigos de la humanidad, no olvidemos a estos monstruos que se sepultaron con algún secreto importante. (p.111)

Medio siglo después (1853) el diplomático brasileño Miguel María Lisboa, al visitar Quito dice del templo de la Compañía:

[...] es talvez superior en su fachada elegante, adornada de columnas espirales de piedra, cubiertas con una capa de escayola imitando el mármol, de lo cual los jesuitas poseían el secreto [...] (p.303)

Por lo tanto, la ficción de que don Eloy, arremangándose la camisa, se puso a pintar con brocha gorda las casas y templos de Quito, no tiene sustento. Por otro lado, cabe preguntarse ¿por qué solo se “blanqueó” la fachada de la Compañía, y nada de esto ocurrió en los frontis de piedra de los otros templos quiteños, como San Francisco (que por cierto tenía detalles arquitectónicos resaltados con pan de oro, hoy casi imperceptibles), Santo Domingo, San Agustín, La Merced, etc.?

Es importante recordar que la fachada de la Compañía de Jesús se terminó en el año 1765, cuando todas las fachadas de las otras iglesias coloniales de Quito ya estaban concluidas, y algunas de ellas un siglo atrás. Esta fachada, plenamente barroca, se la construyó en dos etapas, la primera, de 1722 a 1725, dirigida por su autor el P. Leonardo Deubler, y, la segunda, de 1760 a 1765, por el Hno. Venancio Gandolfi. Ninguna iglesia de la ciudad siguió sus líneas, por su tardía conclusión.

Se vio líneas arriba la cuestión del color en los edificios clásicos, tratamiento que también se extendía a las esculturas. En la arquitectura europea del Renacimiento y Barroco, tampoco fue extraño simular materiales. Muchas veces, a la piedra ordinaria se le daba una mano de pintura para que aparentara ser más “noble”.

Por otra parte, en Quito, los elaborados retablos de las iglesias

coloniales de ordinario se los enriquecía con pan de oro, ocultando la vistosa madera tropical con la que están hechos. A nadie se le ocurriría ahora, en su sano juicio, cometer el sacrilegio de despellejarlos para admirar las finas vetas vegetales de las nobles maderas.

Los modelos europeos, especialmente italianos, estaban elaborados con mármoles y apliques de bronce. En América se los realizó con madera, en blanco -esto es, en su color natural-, en Lima y en Quito a esas maderas se las enmascaró con oro.

En las iglesias de la Compañía de Jesús de estas dos ciudades hay dos retablos que provienen del mismo modelo romano: el retablo dedicado a San Luis Gonzaga diseñado por Andrea Pozzo para la iglesia de San Ignacio y que aparece en su monumental obra *Prospettiva de Pittori e Architetti*, editada en Roma en dos tomos en los años 1693 (I) y 1700 (II).

Figura 6

Izquierda: *Sacellum B. Aloysio Gonzagae Soc. Iesu Erectum in Temp. Coll. Rom: Eiusd: Soc: A. 1700*
Derecha: *Retablo de San Luis Gonzaga en la Iglesia de San Ignacio de Roma*



Nota: Figuras 62 y 63 en *Prospettiva de pittori e architetti* de pozzo

Es interesante lo que dice el padre Antonio Capel sobre el retablo de Lima:

Hoy este altar se distingue por el color oscuro de la madera. Una pequeña parte del nicho ha sido dorado en años recientes, desacertadamente, a juicio de entendidos: pues el negror del conjunto da

un tono de noble y misteriosa severidad de materiales que no debió ser quebrada por el brillo del oro.

Flanqueando la hornacina se ven catorce cuadros pequeños dentro de curiosos marcos: son pinturas en láminas de cobre, procedentes de Flandes o de Alemania. Representan diversos Santos, y no carecen de mérito.

Figuraron en las andas de plata de san Ignacio. Las regias andas, con su gran carga argéntea, volaron de la iglesia, probablemente hacia la Península: a los cuadritos con sus Santos, los respetaron —¡ese escrúpulo tuvieron los depredadores!— y quedaron rodeando al Patriarca de la Compañía. (p. 32, subrayado del autor)

Apropiadamente, el autor de estas líneas recoge los criterios de los “entendidos” que critican el haber dorado “recientemente” la concha del nicho donde se muestra la imagen del santo fundador de la orden. Alude también a la depredación de que fue objeto el templo con la expulsión decretada por Carlos III en 1767, cosa que ocurrió con todos los bienes de los jesuitas en España, América y las Filipinas. También destaca las infaltables “composiciones” posteriores a las que están sujetos los bienes culturales con el paso del tiempo.

Figura 7

Izquierda: retablo dedicado a San Ignacio de Loyola en el transepto sur de la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito, levantado hacia 1750.

Derecha: retablo dedicado a San Ignacio de Loyola en la Iglesia de San Pedro de la Compañía de Jesús en Lima, levantado entre fines del siglo XVII y principios del XVIII.

Nota: Ambos retablos provienen del mismo modelo del Padre Andrea Pozzo.



De vuelta a la célebre fachada de la Compañía de Quito, por abril o mayo de 1945, para completar la destrucción del tratamiento marmoleado, con total desconocimiento de la historia del templo, se procedió a la absurda limpieza mecánica con un chorro abrasivo de arena a presión y luego de agua, que causó daños a la delicada talla original erosionando el frágil material. Este sistema puede aplicarse en edificios construidos con materiales duros, como el mármol o granito, pero no en piedra andesita de mediana consistencia, como la de la Compañía.¹ Precisamente por la mala calidad de la piedra de Quito, Leonardo Deubler antes de iniciar la obra buscó afanosamente una mejor cantera, hallándolo en Tolóntag cerca de Píntag.

Al parecer, el único que protestó por el aleve ataque a la fachada fue Luciano Andrade Marín, quien lo hizo a través de un artículo titulado “Arruinada la fachada de la Compañía” en un periódico de apenas cuatro hojas que él dirigía, llamado “La Defensa de Quito” (1945, p. 3).

También fue marmoleado el templete de Carondelet de la catedral, estructura que sobresale en el atrio hacia la plaza, frente a la puerta lateral del templo. La obra la promovió el XXIX presidente de la Audiencia, Luis Francisco Héctor, barón de Carondelet, y de ahí su nombre. Diseñado y construido por el arquitecto español Antonio García, lo terminó Manuel de Samaniego en 1807, el mismo año del fallecimiento de su promotor. Este elemento es considerado el primero de estilo neoclásico en Quito.

Figura 8

Templete de la catedral de Quito



Izquierda: el templete de la catedral como se lo veía hacia 1930. Centro: el templete desprovisto del tratamiento de marmoleado, donde se evidencia los irregulares cortes de la piedra en los fustes de las columnas. Derecha: la solución contemporizadora de mantener blanqueada la rosca de los arcos y simular piedra en la porción del muro sobre estos.

1 Según los casos, por su ligero efecto decapante, en la actualidad se utilizan microesferas de vidrio proyectadas a presión contra la superficie a limpiar, regulando la intensidad del impacto en el compresor de aire.

Al parecer, la limpieza del templete ocurrió hacia 1945, al remodelarse la Plaza Grande, cuando se retiraron las rejas que la rodeaban y desaparecieron las fuentes con surtidores escultóricos de hierro de la época de Francisco Durini (1910), reemplazándolas con pilas de tipo colonial labradas en piedra, que aún se mantienen, y se pavimentó con piedra las caminerías.

¿Se utilizó en el templete de la catedral el mismo procedimiento que en la Compañía para limpiarla? No sabemos.

Buena parte de la obra del templete estaba hecha en piedra tallada, pero labrados sus componentes sin guardar un tamaño uniforme, pues todo se ocultaría por el tratamiento superficial del marmoleado. Los arcos y los muros que descansan sobre ellos, están hechos de ladrillo y al desnudar estos elementos se descubrió el material y no quedó más remedio a los ignaros limpiadores que simular piedra con un enlucido de cemento con pigmentos, dibujándose las líneas de junta para aparentar mampuestos. Al tener los arcos las roscas molduradas, estos quedaron encalados.

Como ya se dijo, la simulación de piedra no es nada nuevo. En las grandes ciudades de Argentina a finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, la técnica adquirió un nivel de perfección extraordinario en manos de emigrados albañiles italianos. Se la llamó también “piedra París” pues se inspiró en el color y textura de la piedra de la capital francesa. Se trata de un revoque formado por la combinación de un aglomerante (cemento Portland o cal), un agregado fino (arena) y agregados de granulometría variada proveniente de arenas o minerales molidos como la mica, la dolomita o la calcita, que también aportan color y textura.

Figura 9

Fachada de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires



Nota: El edificio, construido en el año 1908, ostenta una grandiosa fachada de piedra simulada, como muchos otros edificios monumentales de la época.

En Quito prácticamente no se desarrolló esta técnica. El ejemplo más representativo es el del edificio del Banco del Pichincha (1924) del arquitecto Francisco Durini Cáceres, que luego pasaría a ser sede del Banco Central del Ecuador en la esquina de la calle Sucre y la calle García Moreno, junto a la Compañía de Jesús. Abandonado el edificio en 1968, por el cambio del banco a su nueva sede en La Alameda, el edificio del centro sufrió deterioros por el mal uso (Biblioteca Nacional) y el abandono. En las intervenciones realizadas en 1983 y 1998, no se acertó a restaurar adecuadamente los recubrimientos de símil piedra que tiene el edificio en la fachada y el interior. Actualmente funciona en este edificio el Museo Numismático.

Figura 10

Fachada frontal del Antiguo Banco Central

Nota: El edificio del antiguo Banco Central, hoy Museo Numismático, es el mejor ejemplo en Quito del tratamiento de símil piedra.



4. La casa de la calle Junín y la calle Ortiz Bilbao, testimonio de la policromía de Quito

Recuerdo la casa de patio donde nací, construida por mi abuelo Manuel Ortiz Argoti, entre los años 1895 y 1905, en la esquina nororiental de la calle Junín y la calle Ortiz Bilbao del barrio de San Marcos. Probablemente fue una de las últimas casas construidas alrededor de un patio, siguiendo la tradición quiteña. Rodean al patio columnas cilíndricas de piedra revestidas con un fino enlucido y sobre este, un marmoleado al óleo y por esto simulaban ser monolíticas, pues no se percibía las uniones de las piezas del fuste y

aparentaban ser de un mejor material, ocultando la defectuosa piedra de las canteras del Pichincha.

Los paramentos hacia el patio de los muros de adobe, tenían un fino enlucido de barro y estaban pintadas al óleo, simulando una mampostería de grandes bloques. Los corredores altos, tenían hacia el patio pies derechos de madera ochavados, también pintados al óleo. Los paramentos de los corredores tenían zócalos pintados y los cielos rasos, fabricados de carrizo y enlucidos de chocoto, ostentaban roleos pintados. La decoración parietal más importante estaba en la azotea y eran tres grandes medallones ovalados con paisajes de los alrededores de Quito, visibles desde el ingreso a la casa.

Está claro que la casa no es colonial y aún está en pie. La carpintería de puertas y ventanas también estaba pintada al óleo con colores planos, y las habitaciones tenían las paredes empapeladas y los altos tumbados, también decorados con roleos pintados.

Figura 11

Manuel Ortiz Argoti y Rosa Bilbao Peña

Nota: La foto fue tomada en el año 1931 por su hijo Luis Alfonso Ortiz Bilbao. En ella se ve claramente el zócale pintado al óleo y uno de los medallones con paisajes.



Lógicamente, la fachada en su origen no estaba pintada con cal, ni la carpintería con azul añil. La calcimina (cal con pigmentos), generalmente en tonos pastel, alegraba los dos frentes de la amplia casa esquinera. Cuando el Municipio recordaba a los vecinos su obligación de pintar y mantener

decentemente las fachadas, se la repintaba con el mismo color una y otra vez. Alguna ocasión, cuando el dinero alcanzó, previa discusión y acuerdo entre los mayores, se pintó toda la fachada con un nuevo color.

Figura 12

Casa de la calle Junín y la calle Ortiz Bilbao, en el barrio de San Marcos, Quito.



Nota: A la izquierda, para repintar la casa, se retiraron las zonas de pintura floja evidenciándose los colores anteriores al blando de la ordenanza de 1966. A la derecha, un detalle ampliado de la misma toma.

Más tarde, acatando las órdenes municipales, comenzó a pintarse con cal toda la casa. A la cal, disuelta en agua, se añadía sal y a veces leche, para que se fijara adecuadamente. En los siguientes años solo se repintaba la planta baja, que era la que más se deterioraba. Luego se reemplazaría la lechada de cal por el carbonato de calcio de producción industrial pues dejó de explotarse la cal.

Figura 13

La casa de las calles Junín y Ortiz Bilbao, posterior a la revocatoria de la ordenanza del blanco y azul añil



No recuerdo que se hayan repintado alguna vez los aleros y canecillos. Llegar a esas alturas con escaleras era imposible y armar andamios con pingos de eucalipto y soguillas era costoso y peligroso. El vuelo del alero protegía a las superficies inferiores de los elementos, y se mantenía la decoración y colores originales del sofito. Así que en esta casa, como en muchas otras del centro, los aleros delataban la policromía que tenía Quito. La historia contada de esta casa, es en general, la historia de otras del Centro Histórico.

Igualmente evidencia la policromía de la arquitectura quiteña los interiores, a donde no alcanzaba la norma municipal. Hay que mirar los zaguanes de ingreso, los patios y las habitaciones domésticas, para descubrir que la arquitectura residencial no era albina.

Así mismo, un prestigioso arquitecto, investigador de la historia y especializado en conservación, criticaba socarronamente el uso del blanco y azul añil diciendo que las edificaciones del Centro Histórico de Quito no debían parecer un grupo de estudiantes de la escuela de enfermería, donde todas las casas vestían de blanco y azul.

5. Conclusiones: la recuperación del color en Quito

Para concluir esta ya larga reflexión, voy a referirme a la recuperación del color en Quito. Recurriré entre otras fuentes al artículo *Del azul añil y blanco, al abanico de colores* del arquitecto Santiago López Ulloa, aparecido en la publicación oficial del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural que recoge la obra realizada en la primera alcaldía el Dr. Jamil Mahuad Witt 1992 a 1996.

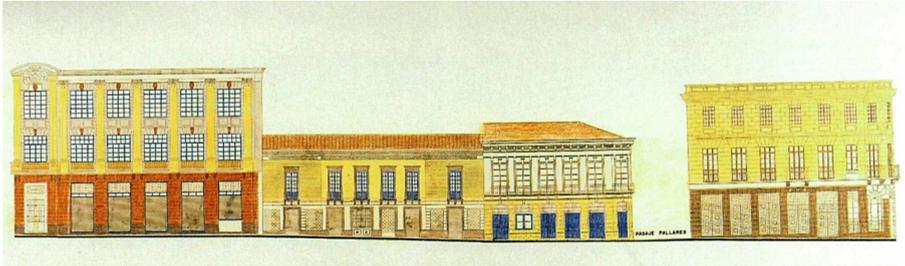
Como se mencionó, el estudio del Instituto Getty fue fundamental para demostrar documentadamente con exploraciones in situ, testimonios personales e investigaciones históricas que la arquitectura de la ciudad fue colorida, que la paleta variaba según la época y la disponibilidad de pigmentos.

Al estar en vigencia por más de veinte años la ordenanza que determinó el uso obligatorio del blanco y el azul añil, se generó en la población un desconocimiento de la historia del color en la ciudad.

La calle García Moreno fue la antigua Calle Real de la ciudad colonial: a lo largo de su recorrido, desde el Panecillo hasta San Juan, se levantan más de una decena de monumentos de primer orden, constituyendo el eje principal del Centro Histórico. Uno de los objetivos del proyecto planteaba la *recuperación del ritmo compositivo de los elementos ornamentales y de la restitución del color*.

Figura 14

Calle García Moreno, Quito



Nota: Proyecto de restitución del color, Instituto Getty.

Se evaluó la calidad y composición de los pigmentos encontrados, determinándose la composición de los estratos pictóricos, determinando su naturaleza y antigüedad. Con esta información,

(...) se desarrolló un cuadro general en el que se registraron todos los datos obtenidos y que sirvió de modelo guía para rescatar en una primera aproximación, la fiel reproducción de los colores del estrato más antiguo, sobre los planos realizados con anterioridad. Esta fue la base para el planteamiento de una propuesta de color, tomando como antecedente, las gamas que se utilizaron inicialmente, racionalizando su uso y armonizándolos técnicamente. Se obtuvo de esta manera, una propuesta integral, en la que se armonizaron los colores de una misma edificación, con las del entorno.

Figura 15

Palacio de Gobierno, Quito.



Nota: El Palacio de Gobierno, con los colores que utilizó en algún momento de su historia en el siglo XIX, según el estudio del Instituto Getty sobre el uso del color en la calle García Moreno. Es necesario recordar que el Palacio soportó una intensiva reconstrucción en 1960, cuando se derrocó su interior y se reconstruyó con un trasnochado estilo colonial, ampliándose con un tercer y cuarto piso para residencia presidencial.

De acuerdo con los estudios de la Getty, sorprende saber que hasta el tradicional y siempre blanco Palacio de Gobierno, ostentó en el siglo diecinueve tonos verdes, ocres y amarillos.

La restitución del color en la arquitectura de Quito, se dio como parte del proceso de recuperación del Centro Histórico, a fin de:

redescubrir el centro como imagen visual, que permita comprender la diversidad de su arquitectura y desmitificar la denominación de “Casco Colonial”, y responder a la inquietud de la población, que intentaba individualizar su casa a través de colorear las fachadas del Quito Antiguo. (López-Ulloa, 1996)

Obviamente, el reincorporar el color en la arquitectura del centro obligaba a regularizar su utilización, no solo proponiendo un abanico de colores de acuerdo a los estudios técnicos, sino también normando su aplicación².

Figura 16

Edificaciones alrededor de la Plaza Grande según la edad de su construcción



Nota: Las manzanas que rodean a la Plaza Grande están marcadas con color, de acuerdo a su época. Es necesario recordar que muchos edificios coloniales fueron alterados con los años y, especialmente, con los arreglos ejecutados luego de los terremotos de 1859 y 1868 que obligaron a intervenciones profundas. En otros casos, razones políticas oblicaron a adaptaciones, como el caso de los edificios de los jesuitas que tuvieron que albergar el Colegio San Gabriel a inicios del Siglo XX y que se ampliaron en la década 1930.

2 Hay estudios más recientes, como la tesis de Santillán, David, “Metodología para la elaboración de propuestas para la restauración cromática en bienes inmuebles del Centro Histórico de Quito”, Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la Universidad Tecnológica Equinoccial, 2007.

A partir del estudio de la Getty, el Fondo de Salvamento desarrolló otros proyectos. Propuso un tratamiento cromático a las fachadas de las casas sobre la avenida 24 de Mayo, como parte del proyecto urbano de recuperación del antiguo bulevar, pues de este solo quedó una losa desnuda de hormigón armado, luego de la creación del viaducto deprimido dentro del antiguo lecho de la quebrada de Jerusalén. La propuesta cromática se basó en el resultado de los estudios de los colores de cada inmueble.

En el barrio de La Tola se trabajó en el mismo sentido, con la asistencia técnica del Fonsal, pero con la participación activa de los vecinos. Se intervino la calle León, entre Antepara y Don Bosco, con resultados sorprendentes por su trazado y la calidad del conjunto. Los propietarios se encargaron de costear el arreglo de las fachadas y la pintura.

Figura 17
Calle León, en el tradicional barrio de la Tola



Como resultado del estudio llevado a cabo con la Getty, se resolvió no continuar con la aplicación de la norma del blanco con azul, y devolver al Centro Histórico el colorido que siempre tuvo. En 1990 el primer edificio del centro en recuperar el color fue el antiguo hotel Majestic (hoy hotel Plaza Grande) en la Plaza Grande, en las esquinas de las calles García Moreno y Chile.

Ya en el siglo XXI el Fonsal amplió la propuesta del color a los barrios aledaños al Centro Histórico, con participación de la comunidad, especialmente en los ubicados en las estribaciones del Pichincha: La Libertad, El Placer, Toctiuco y San Juan.

Referencias bibliográficas

- Achig, M., Paredes, M., Barsallo, M. (enero-junio, 2016). Estudio y propuestas de color para la arquitectura del Centro Histórico de Cuenca, Ecuador. *Stoa*, 8, 81-91.
- Bemelmans, L. (1941). *El Burro por Dentro*, Editorial Moderna.
- Biblioteca de Historia Nacional (1917). Carta de Francisco José Caldas del 6 de noviembre. En *Cartas de Caldas*, vol XV, carta no. 43. Imprenta Nacional.
- Capel, A. (1969). *La iglesia de San Pedro de Lima. Historia sucinta y breve guía turística*. Lima.
- Enriquez, E. (1938). André, E. *América Equinoccial. Ecuador en Quito a través de los Siglos*.
- Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (2008). *Radiografía de la Piedra. Los jesuitas y su templo en Quito*. Fonsal.
- Kolberg, s. i., Joseph. (1977). *Hacia el Ecuador*. Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Lisboa, M. (1984). *Relación de un viaje a Venezuela, Nueva Granada y Ecuador*. Fondo Cultural Cafetero.
- Morris, D. (1994). *El mono desnudo*. Goodwill Industries of Houston. <http://www.astroscu.unam.mx/~angel/tsb/Desmond-Morris-El-Mono-Desnudo.pdf>
- Niles, B. (1995). *Correrías Casuales en el Ecuador*, Editorial Abya-Yala.
- Ortiz Crespo, A. (2001). La casa quiteña. En *La casa meridional en el ámbito iberoamericano. Correspondencias* (págs. 139-209).
- Ortiz Crespo, A. (2018). Apuntes para la historia de la protección de Quito. En *Quito, Patrimonios* (págs. 244-285), Distrito Metropolitano de Quito, ISBN 978-9942-781-04-8.
- Peralta, E., Carrión, F., González, L., Román, J. (eds, 1991). *Centro Histórico de Quito: La Vivienda*.

Salvador Lara, J. (1978). *Apuntes para la historia de las ciencias en el Ecuador*. Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

López-Ulloa, S. (1996). Del azul añil y blanco, al abanico de colores (pp.88-93). En *El Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural 1992-1996*, Fonsal.