



Artículo de investigación

2026 Julio - Diciembre

 [english version here](#)

La Síntesis de las Artes en Quito a mediados del siglo XX

Synthesis of the Arts in Quito in the mid-20th century

MAURICIO LUZURIAGA 

Universidad San Francisco de Quito, Ecuador
mluzuriaga@usfq.edu.ec

RESUMEN A lo largo de la historia, las sociedades han expresado su identidad colectiva a través del arte en el espacio público. En Quito, esta tradición se remonta a los petroglifos prehispánicos y se proyecta en el barroco, que convirtió las fachadas e interiores de sus iglesias en soportes narrativos. En el siglo XX, la ciudad fue escenario de un fenómeno singular de Síntesis de las Artes: una colaboración entre arquitectos y artistas que, en un corto periodo, cristalizó en proyectos vinculados a la Casa de la Cultura, la Ciudad Universitaria y las obras preparatorias para la XI Conferencia Interamericana de 1959. Este estudio documenta y contextualiza ese momento excepcional, analiza su contenido estético e ideológico, y evalúa su valor como expresión genuina del espíritu de la época. Finalmente, subraya la urgencia de reconocer y preservar este legado desde una mirada crítica y arquitectónica.

ABSTRACT Throughout history, societies have expressed their collective identity through art in public spaces. In Quito, this tradition dates back to pre-Hispanic petroglyphs and extends through the Baroque period, which transformed church façades and interiors into narrative surfaces. In the 20th century, the city witnessed a singular phenomenon of Synthesis of the Arts: a collaboration between architects and artists that, within a short timeframe, materialized in projects linked to the Casa de la Cultura, the Universidad Central campus, and preparations for the XI Inter-American Conference of 1959. This study documents and contextualizes that exceptional moment, analyzes its aesthetic and ideological content, and assesses its value as a genuine expression of the spirit of the time. Finally, it underscores the urgency of recognizing and preserving this legacy through a critical architectural lens.

Recibido: 01/05/2025
Revisado: 07/09/2025
Aceptado: 27/10/2025
Publicado: 15/04/2026

PALABRAS CLAVE Síntesis de las Artes, obra de arte total, *Gesamtkunstwerk*, muralismo, arquitectura moderna en Latinoamérica

KEYWORDS Synthesis of the Arts, total work of art, *Gesamtkunstwerk*, muralism, Modern architecture in Latin America



Cómo citar este artículo/How to cite this article: Luzuriaga, M. (2026). La Síntesis de las Artes en Quito a mediados del siglo XX. *Estoa. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 15(30), e5994. <https://doi.org/10.18537/est.v015.n030.a04>

1. Introducción

Síntesis de las Artes, Integración de las Artes, Muralismo y la Obra de Arte Total aluden a la unión de técnicas y disciplinas artísticas en un solo proyecto. Unas proponen reunir varias disciplinas en una obra unificada; otras expresan posturas político-ideológicas, mientras terceras, centradas en lo fenomenológico, amalgaman elementos estéticos para generar experiencias sensoriales integrales.

En este escrito, la *Síntesis de las Artes* comprende la concreción de una obra conjunta entre arquitectos y artistas –pintores y escultores–, generalmente comisionada por un mecenas público.

Estas corrientes han buscado expresar sus rasgos identitarios a través de expresiones estéticas, una invariante generacional que se extiende desde la prehistoria local hasta referentes modernos internacionales.

En los petroglifos prehispánicos del pueblo yumbo de Tulipe, en el noroccidente de Pichincha, los artistas tallaron “grabados repetitivos [con] diseños sígnicos [que] contienen mensajes probablemente de connotación cosmológica” (Jara, 2006, p. 101). El petroglifo frente al Museo Nacional del Ecuador (Figura 1) proviene de El Bosque (comunicación personal, Estelina Quinatoa, 7 junio 2024), en las faldas del Pichincha, equidistante a dos sitios arqueológicos: Rumipamba y La Florida (del Pino, 2018). Este petroglifo contiene espirales conectadas, churos, triángulos, diagonales y cuadrículas, ¿qué representan esos relieves? ¿serpientes cósmicas? ¿tramas urbanas?



Figura 1: Petroglifo en Museo Nacional del Ecuador/Pueblo yumbo. (2024)



Figura 2: Cuatro fragmentos de relieves y murales en la Casona de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1947/Alfonso Calderón Moreno. a) *El teatro y la danza*, 1947/Jaime Valencia y Luis Moscoso; b) *Los puntos cardinales de la nacionalidad ecuatoriana*, 1947/Diógenes Paredes y José Enrique Guerrero. (2024)

En los templos virreinales americanos se buscó un efecto escenográfico que continuara la tradición precolombina de ceremonias al aire libre, donde "la exteriorización del espacio sacro condujo a establecer la fachada del templo como si fuera el altar o retablo exterior" (Chueca, 1971, p. 182). Así, la fachada barroca "se manifestó con una de sus razones conceptuales: ilusionar e impresionar" (Gasparini, 1985, p. 254). En Quito destacan fachadas pedagógicas, como la iglesia de San Francisco del siglo XVI –por Jodoco Ricke, Pedro Gosseal, et al– y la fachada de La Compañía de Jesús, de 1765, descrita por Carrión como "un bordado de piedra en su exterior" (Pérez, 2004, p. 45).

A inicios del siglo XX, las Vanguardias modernas impulsaron la idea de una *arquitectura total*. En Weimar y Dessau, Walter Gropius –director de la Bauhaus– promovía que artistas y arquitectos dominaran el diseño industrial y el teatro, así como la música. La escuela buscaba "la materialización [...] de una arquitectura total que abarque todo el

contorno visible, desde el simple mobiliario hasta la compleja ciudad" (Gropius, 1968, p. 19), es decir, una *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total¹. La *Maison de l'homme* en Zúrich, diseñada por Le Corbusier, fue realizada por Heidi Weber, "cuyo sueño era ser capaz de presentar todas las creaciones del artista-arquitecto en una casa que él mismo diseñara" (Maurer y Rüegg, 2020, p. 37). Así, el hoy conocido como *Centre Le Corbusier* es un contenedor de sus murales, cuadros, esculturas, muebles, maquetas, dibujos y escritos, una *Gesamtkunstwerk* que habla de Le Corbusier –el artista completo.

En Iberoamérica surgieron diversos movimientos con objetivos similares. Desde los años veinte, José Vasconcelos –ideólogo y Secretario de Educación Pública mexicana– impulsó el *Muralismo Mexicano*, donde artistas como Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo fusionaron arte prehispánico, estilo clásico y cubismo. El *Realismo Social* mexicano retrató la revolución, la lucha de clases y la figura indígena con el objetivo de construir una nueva identidad nacional.

¹ *Gesamtkunstwerk*, concepto de Richard Wagner que partiendo desde la música unió danza, poesía, pintura, escultura y arquitectura.



Figura 2: Cuatro fragmentos de relieves y murales en la Casona de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1947 / Alfonso Calderón Moreno. c) *La Prehistoria, el Incario y La Conquista*, 1948/Oswaldo Guayasamín; d) *Los forjadores de la nacionalidad [La Colonia y La República]*, 1949/Galo Galecio. (2024)

En Ciudad Universitaria de la UNAM destaca la biblioteca, “quizás el edificio más emblemático e icónico. Lo que hace que este edificio sea tan único son los mosaicos de piedra de Juan O’Gorman que cubren la superficie y representan la historia de México” (Carranza y Lara, 2014, p. 163). El libro *Brazil Builds* reveló al mundo un movimiento que, en los años treinta, conectó arte y arquitectura para celebrar la identidad cultural brasileña. El diseño del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro o *Palácio Capanema*, por Lúcio Costa, integró arquitectura con “el uso imaginativo de azulejos vidriados decorados” en los murales cerámicos de Cândido Portinari y los jardines de Roberto Burle Marx (Goodwin, 1943, p. 90). En los cincuenta, en Ciudad Universitaria de Caracas, Carlos Raúl Villanueva fundió espacios arquitectónicos con obras de Calder, Léger y Vasarely, apostando por la abstracción mediante “las esculturas, relieves y murales colocados estratégicamente y en absoluta consonancia con la teatralidad del espacio, [generando] un lugar donde bien se puede hablar de la integración entre arte y arquitectura” (Calvo, 2007, p. 507).

2. Métodos

Este estudio parte de la observación directa: en el Quito moderno existen obras que conjugan arquitectura y arte. Detectado este fenómeno, surgen las preguntas: ¿qué lo motivó?, ¿se trata de realizaciones aisladas o de un fenómeno sincrónico materializado en un período determinado?, ¿qué influencia ejercieron los referentes internacionales?



Figura 3: Teatro del Pabellón Administrativo, UCE 1947-1952/Gilberto Gatto Sobral. *La Historia de la Humanidad*, 1948-1954. Fragmento del mural/ Jaime Andrade, (2023)



En cuanto a la *obra integral* en Quito, destacan cuatro autores: Iván Burbano, quien analiza la relación entre diseño y artesanía en las décadas de los setenta y ochenta (Burbano, 2023); Giada Lusardi, que estudia el Hotel Colón como espacio de diseño y arte desde los años cuarenta hasta los noventa (Lusardi, 2023); Shayarina Monard, quien aborda los preparativos para la XI Conferencia Interamericana y uno de los murales realizados en ese contexto (Monard, 2015); y Chiara Stornaiolo, que examina las redes entre clientes, artistas y diseñadores en los hoteles Quito y Colón, considerándolos obras envolventes y únicas (Stornaiolo et al., 2023).

La aproximación al objeto de estudio inició con la identificación de sitios –algunos desaparecidos– donde fue posible observar el fenómeno. El corpus se conformó a partir de memorias visuales personales, entrevistas a expertos, revisión de archivos institucionales, fondos documentales, hemerotecas, búsqueda de planos y, fundamentalmente, visitas in situ que incluyeron registros fotográficos y planimétricos. Estos hallazgos permitieron la formulación de la siguiente hipótesis:

Entre finales de los años cuarenta y principios de los sesenta, en Quito tuvo lugar un fenómeno de Síntesis de las Artes, resultado de un contexto histórico y cultural singular, impulsado por tres factores clave: Benjamín Carrión como ideólogo de la cultura moderna en el país, la creación de la Ciudad Universitaria de la Universidad Central y los preparativos para la XI Conferencia Interamericana de 1959.

En la sección de resultados, los hallazgos, lejos de ser recontados desde perspectivas convencionales, se presentan e interpretan desde la historiografía arquitectónica. En la de conclusiones, el estudio alerta sobre el estado de varios monumentos modernos, considerando su valor patrimonial.

3. Resultados

3.1. Inicios

En el caso ecuatoriano, la práctica de la *Síntesis de las Artes* tuvo el peor de los comienzos. Camilo Egas², el más prominente exponente de las artes ecuatorianas y considerado por los críticos estar a la par que los mexicanos Rivera y Orozco, fue encargado de crear un relieve exterior y un mural interior para el pabellón de Ecuador en la Feria Mundial de Nueva York de 1939, junto a Eduardo Kingman y Bolívar Mena Franco (Crespo y Vargas, 1977). El pabellón, diseñado por el arquitecto alemán-norteamericano Paul Lester Wiener (El Comercio, 1956, p. 7), se inauguró el 11 de junio de 1939. Sin embargo, el cónsul del Ecuador, arquitecto Sixto Durán Ballén objetó duramente el mural en la cafetería del pabellón por su conmovedora temática, aduciendo que

pudo haber sido más apropiado [ya que sus] figuras representan al indio en su mayor estado de pobreza y atraso [causando] que el público se imagine que nuestro país entero se reduce a una vida tan miserable como la reflejada por el cuadro.

Culminada la feria, las autoridades ecuatorianas abandonaron los murales y no gestionaron su desmontaje y traslado al país. Se presume que las obras desaparecieron durante la demolición del pabellón (Barrera-Agarwal, 2010).

3.2. Benjamín Carrión y la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE)

En 1941, Ecuador había perdido una significativa porción de su territorio durante la guerra peruano-ecuatoriana, lo que sumió al país en un clima de derrotismo y descontento. Ante esta crisis, *conciencias lúcidas* como la del intelectual Benjamín Carrión reaccionaron con firmeza. En 1944, en medio de ese estado de apatía colectiva, Carrión fundó la Casa de la Cultura Ecuatoriana con el respaldo de la comunidad intelectual Salazar (2000), como

la respuesta a la incitación por la poda que el país sufrió en 1941-1942. Respuesta positiva, ajena a toda clase de sentimientos vengativos. Respuesta alegre, optimista, como de árbol joven, seguro del poder de sus ramas y de la fecundidad maravillosa de la tierra en que se halla plantado (Tinajero, 2013, p. 66).

² Entre 1927 y 1962, Camilo Egas estuvo ligado a la New School for Social Research en Nueva York, donde fue también Director del Departamento de Arte.

La CCE se creó en el momento necesario. Entre sus objetivos fundacionales, se estableció la misión de “fortalecer el alma nacional y esclarecer la vocación y el destino de la Patria”, devolviendo la esperanza y asomando un futuro posible a través de la cultura. Además, se comprometió a “ofrecer facilidades para que puedan venir al Ecuador valores científicos y artísticos [...] para dictar conferencias y realizar exposiciones de artes plásticas, conciertos musicales, demostraciones científicas y divulgaciones técnicas” (Tinajero, 2013, pp. 82–84).

Esa prometida sede fue la actual *Casona*, una edificación neocolonial diseñada y construida entre 1945 y 1947 por el ingeniero-arquitecto Alfonso Calderón Moreno (CCE, 1945). La fachada frontal, sobre la avenida Mariano Aguilera, hoy avenida 6 de Diciembre, presenta tres alto relieves *Art Deco* de los escultores Jaime Valencia y Luis Moscoso, pero ejecutados solamente por Valencia (CCE, 1947c): *La música y la poesía*, *La luz de la cultura* y *El teatro y la danza* (Figura 2a). Los relieves fueron ejecutados con cemento gris y blanco, arena, cal, yeso y polvo de piedra. En el vestíbulo hay pinturas murales al óleo de Diógenes Paredes que exaltan a Eugenio Espejo, la ciencia, la educación, la fuerza laboral de negros, indios y mestizos en el campo y la fertilidad de las regiones geográficas nacionales, sin traza del latifundista.

En la bóveda sobre el mismo espacio, pintadas en el plafón en forma de diamante hay cuatro escenas tituladas *Los puntos cardinales de la nacionalidad ecuatoriana*, realizadas por Diógenes Paredes y José Enrique Guerrero (CCE, 1947a). La faceta este del diamante muestra la capilla de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo y el arco carpanel que antecede a la Loma Grande. Allí, en primer plano yace en el piso un personaje que viste uniforme de obrero. Esa ropa se pintó sobre un sensual desnudo femenino que fue prestamente censurado. ¡Inconcebible eso de exponer una figura de mujer al natural por delante del templo! (Figura 2b). A pesar de ello, bajo aguda inspección, los rasgos femeninos del rostro pueden aún distinguirse.

En los dos salones principales de la Casona se hallan dos murales de idénticas proporciones, de 8,55 x 4,92, realizados por Oswaldo Guayasamín Calero y Galo Galecio (CCE, 1947b). La disposición de los murales como remate espacial fue arquitectónicamente concebida por Calderón Moreno. Elaborado por Guayasamín, en la antigua sala de sesiones está *La Prehistoria*, *El Incario* y *La Conquista*, un mural en tres actos que plasma una cabalgata de conquistadores que arremetía contra el Inca Atahualpa –defendido por su General Rumiñahui (Figura 2c). Como contrapunto espacial, en el auditorio Jorge Icaza está el mural al fresco *Los forjadores de la nacionalidad* por



Figura 4: Facultad de Jurisprudencia, UCE, 1952-1955/Gilberto Gatto Sobral. Mural *La Historia del Hombre y la Cultura*, 1959/Oswaldo Guayasamín. (2023)

Galecio, que reúne a los héroes –todos hombres–, de la Real Audiencia de Quito, la Independencia y la República (Figura 2d). A falta de heroínas, la base de la composición está ocupada por piadosas mujeres y niños.

Carrión había configurado en la CCE un entorno favorable para las manifestaciones de artistas, escritores, artesanos y folcloristas. Guerrero, Paredes, Galecio y otros obtenían subsidios, premios, comisiones regulares por retratos, contratos como instructores y estipendios por formar parte del directorio de la Casa. Allí se estableció una red de intercambio de ideas fundamentada en la posición ideológica de Benjamín Carrión, quien era un gran admirador, amigo personal y corresponsal habitual del mencionado pensador mexicano José Vasconcelos (Carrión, 2003).

3.3. El Plan Regulador

El Plan Regulador de Quito de 1942 elaborado por Guillermo Jones Odriozola previó un esquema ordenado de expansión urbana. Al norte, sobre nuevas avenidas longitudinales y diagonales se planificaron focos cívicos, parques, instalaciones

deportivas y parques y la Ciudad Universitaria. Para los años cincuenta la ciudad eclosionaba fuera del casco histórico experimentando una rápida transformación con un amplio programa constructivo público y privado, crecía ordenadamente aunque con limitaciones financieras. El estado y el municipio ejecutaban obras de infraestructura, telecomunicaciones y adecuaciones urbanas como el paso a desnivel del ferrocarril en la entrada sur a la ciudad, el primer paso vehicular a desnivel sobre la avenida 12 de Octubre, y pavimentación, canalización y arborización de calles y avenidas (El Comercio, 1958). A finales de esa década la prensa destacaba ese progreso bajo titulares como *Excelencia arquitectónica de Quito Moderno* (El Comercio, 1960c) y *Quito Moderno: Ciudad uniforme y planificada* (El Comercio, 1960d), presentando los nuevos edificios y urbanizaciones hechos posibles bajo el manto del Plan Regulador. En medio de los adelantos de ese plan higienista y modernizador, surgieron dos coyunturas que exigieron la implementación de nuevas construcciones y se convirtieron en terreno fértil para la aplicación de la *Síntesis de las Artes*: Ciudad Universitaria y la anunciada Undécima Conferencia de Cancilleres.



Figura 5: Plaza Indoamérica, al fondo Ciudad Universitaria, ca. 1974/Gilberto Gatto Sobral. Varios artistas del continente, 1961-1974. Gráficas Feraud Ltda.(s.f.). Postal colección del autor.

3.4. Ciudad Universitaria en la Universidad Central

3.4.1. Pabellón de Rectoría

En el lapso de varios gobiernos democráticos, desde 1947 a 1963, tomó fuerza la implementación de Ciudad Universitaria de la Universidad Central. El arquitecto uruguayo Gilberto Gatto Sobral diseñó el plan maestro del campus y sus edificios más representativos.

El primer edificio fue el de Rectoría, ahora Pabellón Administrativo, que albergaba rectoría, imprenta, biblioteca y teatro universitario, todos con elaborados detalles como puertas talladas con motivos precolombinos. La fachada noroeste del teatro sirvió como base para el primer mural del campus. El diálogo entre el escultor Jaime Andrade Moscoso y Gatto se dio desde las fases iniciales (Gatto Sobral y Paredes, s.f.). Gatto diseñó un muro sutilmente cóncavo que funciona como fondo escénico de un ágora exterior y soporte del mural. Entre 1948 y 1954, Andrade, asistido por Gonzalo Pillajo, trabajó en desbastar, tallar y pulir la piedra del mural de 18 x 9 metros usando martillo neumático y cincel.

Dirigido a los estudiantes, el mural narra una historia visual del conocimiento. Desde el extremo inferior izquierdo, niños, jóvenes, mujeres y hombres avanzan horizontalmente; desde el lado opuesto se suman trabajadores, docentes y sabios. Todos convergen hacia una estela central que evoca el surgimiento de las grandes civilizaciones de la Antigüedad. En el nivel intermedio, emergen las culturas clásicas junto a la cruz cristiana, entendida no tanto como símbolo religioso, sino como elemento fundacional de la cultura occidental. En la parte superior, la composición reúne la bandera nacional, la revolución industrial, y una visión del hombre y la mujer del futuro. El conjunto culmina en una fuga hacia el cielo, donde una esfera terrestre, atravesada por una línea ecuatorial claramente delineada, corona la escena (Figura 3). Arquitecto y escultor convergieron aquí en la creación de una obra de alto contenido simbólico, destinada a representar los ideales de la universidad, la ciudad y la nación.

3.4.2. Facultad de Jurisprudencia

En la fachada oriental de la *Facultad de Jurisprudencia* se levanta un colorido mural cubista en mosaico veneciano, completado en 1959 por Oswaldo Guayasamín. Al pie del mensaje "Porque tú eres libre para alcanzar tus sueños" destacan un Minotauro –como guardián de Ciudad Universitaria–, la Pachamama en forma de tierra, el agua dadora de vida, el maíz americano, el hombre primigenio, la rueda del progreso, las artes, la evolución de la ciencia y el advenimiento de la nueva humanidad. Guayasamín utilizó esta comisión para lanzar públicas advertencias frente a la guerra, la opresión y los peligros de la era atómica y el poder destructivo del hombre (Figura 4). Gatto, diseñador del edificio, reservó esa superficie para otorgarle una notable visibilidad desde la avenida América.

3.4.3. Facultad de Ciencias Agrícolas y Veterinarias

En el vestíbulo de la Facultad de Ciencias Agrícolas y Veterinarias se encuentra un mural de autor anónimo, un paisaje montañoso surrealista con un arcoíris encendido y aves ingrávidas que, pareciendo fantásticas, se inspiran en el *hoatzin* –un ave amazónica ecuatoriana. Aunque no está firmado, el mural es atribuible a Gonzalo Endara Crow, "un solitario en el panorama del realismo mágico en el neosurrealismo" (Kennedy-Troya, 2005, p. 139). Décadas después, Endara Crow reeditó el mismo *hoatzin* en otro mural en la Casa Municipal, confirmando su autoría en la UCE. La sinergia entre el insólito mural-dintel y el vestíbulo cubierto por paraboloides hiperbólicos translúcidos (Luzuriaga, 2023), da como resultado un umbral al conocimiento.

3.4.4. Plaza Indoamérica

Una de las principales avenidas trazadas por el Plan Regulador fue la Diagonal Universitaria, hoy avenida Alfredo Pérez Guerrero. Esta arteria se abrió desde el Parque de Mayo o El Ejido, hasta una rotonda frente al edificio de Rectorado de la Ciudad Universitaria. En ese punto se consolidó la Plaza Indoamérica (Figura 5), un proyecto impulsado por la Unión Nacional de Periodistas y acogido por la Universidad Central como homenaje a las heroínas y héroes indígenas que resistieron la conquista, y como símbolo de unidad continental.



Figura 6: Palacio Legislativo, 1960/Alfredo León. *Génesis [Síntesis] de la Historia Nacional*, 1960. Fragmento del mural occidental/Luis Mideros. (2024)



Diseñada por Gatto, la plaza incluía una fuente luminosa en el centro de una gran pileta en espiral. Sobre espejos de agua flotaban dos pedestales horizontales destinados a sostener los bustos de figuras indígenas heroicas enviadas por los gobiernos de veintidós países del continente. Los primeros bustos en llegar fueron los de México, Venezuela y Bolivia, seguidos paulatinamente por los de otras naciones. La inauguración del conjunto escultórico-urbano tuvo lugar en 1961, aunque algunos pedestales permanecieron vacíos hasta que escultores ecuatorianos completaron los espacios vacantes. Con el tiempo, algunos países reemplazaron sus bustos tras reconsiderar qué figura representaba mejor su identidad indígena. El último en sumarse fue el busto de Hatuey, de Cuba, recibido en 1974.

Algunos de los creadores de los bustos estaban a la vanguardia en la búsqueda de una identidad americano-indígena. Por ejemplo, *Camarão* de Brasil fue elaborado por Bruno Giorgi, autor de *Os Candangos* en Brasilia, de la cual existe una réplica en bronce –firmada por Giorgi–, ubicada en la Plaza Brasilia en la Vicentina. *Tecún Umán*, de Guatemala, fue realizado por Dagoberto Vásquez, un destacado muralista en su país natal como en México, *Lempira*, de Honduras, es obra de Mario Zamora, también autor de *La diosa arrodillada*, un desnudo femenino trabajado para una película protagonizada por la

icónica actriz mexicana María Félix. *Cuauhtémoc* de México fue esculpido por el galardonado Francisco Zúñiga, y *Abayuba*, de Uruguay, es creación de José Zorrilla de San Martín, un principal escultor de obras épicas en su país.

El busto de Rumiñahui es creación del escultor ecuatoriano Vicente Rivadeneira quien construyó al personaje basado en su interpretación de los rasgos fenotípicos del indígena andino, dotándole de un semblante heroico. Por tanto, Rumiñahui tiene una apariencia *diseñada por encargo*. La adopción del personaje por la institución militar, su aparición en sellos postales y billetes de mil sucres consolidaron en el imaginario colectivo la idea de que Rumiñahui lucía como el busto en la Plaza Indoamérica. ¿Perdió relevancia el héroe cuando el sucre –la moneda nacional–, dejó de circular y fue sustituida por el dólar estadounidense?

En esa obra colectiva, Gatto actuó más allá de su rol como diseñador, convirtiéndose en propulsor del hecho sinérgico. Desafortunadamente, el conjunto creado por Gatto y decenas de artistas americanos fue progresivamente tergiversado. Los bustos fueron relocalizados desatinadamente en dos ocasiones. La primera los colocó en el borde del predio universitario, a modo de cerca; la segunda, se debió a la construcción de un paso a desnivel.



Figura 7: Palacio de Gobierno, 1960/Ethel Arias. Tríptico *El descubrimiento del Río Amazonas*, 1960/Oswaldo Guayasamín. (2023)



Figura 8: Caja del Seguro, 1960/GADUMAG. Protección a los trabajadores, 1959/Mural interior/Galo Galecio. (2024)



Figura 9: Terminal aérea Mariscal Sucre, 1956-1960/Airways Engineering Corporation. Mural *Telégrafo 1º Primer avión en cruzar los andes ecuatorianos: año 1921. Piloto Elia Liut, 1960/Galo Galecio. (2023)*

En su actual emplazamiento, los bustos se alinean en pedestales convencionales frente al Pabellón de Rectoría. Su lectura se distorsionó: se perdió la espiral –metáfora del crecimiento ilimitado– y los héroes indoamericanos, que antes observaban todo el horizonte. Ahora concentran sus miradas en una sola dirección.

3.5. La XI Conferencia Interamericana en Quito

En 1954, la Organización de Estados Americanos designó a Quito como sede de la XI Conferencia Interamericana. En respuesta, el presidente Camilo Ponce Enríquez creó la Secretaría General de la XI Conferencia, bajo la cual operaría la Comisión de Construcciones. Esta tendría a su cargo “planificar y llevar a cabo una serie de construcciones y adecuaciones urbanas necesarias para dar cabida y alojamiento a las representaciones diplomáticas y a todo el personal de trabajo de la Conferencia” (Comisiones de Construcciones, 1957, p. 10). Así, la ejecución de obras que permitieran presentar dignamente a la capital y al país se convirtió en una prioridad nacional.

En 1957 iniciaron las obras de varios edificios y se aceleró la finalización de proyectos preparativos para la conferencia. En agosto de 1959, el diario *El Comercio* afirmaba que “la Conferencia Interamericana ha servido para que Quito comience a cambiar su vetusto ropaje colonial y entre de lleno en el siglo XX en materia arquitectónica y urbanística” (1959a, p. 13). Un año después, complejas circunstancias diplomáticas impidieron la realización de

la Conferencia, siendo primero postergada y luego pospuesta indefinidamente. No obstante, en cinco de los proyectos adelantados se aplicó la *Síntesis de las Artes*.

3.5.1. Palacio Legislativo

El Palacio Legislativo sería la sede principal de la conferencia y luego albergaría permanentemente al poder legislativo. Como antecedentes temáticos, los edificios sede de las Conferencias Panamericanas previas en Bogotá y Caracas ya incluyeron murales y obras de integración de las artes: el Salón Elíptico del Capitolio Nacional en Bogotá contó con un gran mural por Santiago Martínez Delgado y el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, diseñada por Carlos Raúl Villanueva, contó con una obra de Alexander Calder. En adhesión a esas prácticas, el arquitecto Alfredo León proyectó en la fachada norte del Palacio dos frisos rectangulares de 40 x 4,70 metros, creados por el escultor Luis Antonio Mideros Almeida y titulados *Génesis de la Historia Nacional (Inauguración del Palacio Legislativo, 1960)*. Las figuras son altorrelieves tallados en piedra gris del Cinto. ¡Compleja tarea asegurar una obra de calidad en un corto lapso de tiempo y dirigiendo a ochenta y cinco talladores! (Diario del Ecuador, 1960a). Mideros, escultor academicista, creó una elaborada narración de la historia nacional, comprensible para cualquier viandante. El friso oriental recorre desde el Reyno de Quito, los Cara-Shirys, Puruhaes y Cañaris, hasta Atahualpa como líder del Imperio Inca. Luego aparecen figuras de la conquista como Sebastián de Benalcázar –fundador de Quito–, Orellana señalando el camino hacia El Dorado y el



Amazonas, y culmina con Fray Jodoco Ricke y Eugenio Espejo, –figura simbólica de la Independencia–. El friso occidental representa el progreso y la unión de fuerzas que impulsan la civilización. Mujeres coronadas con laureles que anuncian el nacimiento de la República, la democracia, la ley y la constitución. La escena concluye con un Atlas que sostiene el globo terrestre, sobre el cual una mujer mide con un compás la línea que da nombre al Ecuador (Diario del Ecuador, 1960b) (Figura 6). Tras analizar las comunicaciones entre el departamento de Planificación de la Secretaría y el escultor, Monard observa el precario conjunto de técnicas y métodos empleados, la “no modernidad que existía entretejida con la apariencia de modernidad de las nuevas edificaciones en su forma y materiales” (Monard, 2015, p. 57). No obstante, el mural se convirtió en un verdadero repositorio de memoria colectiva, un vehículo recordatorio de identidad sostenido por una obra arquitectónica-escultórica emblemática.

3.5.2. Palacio de Gobierno

El Palacio de Gobierno o de Carondelet necesitaba presentarse decorosamente para la Conferencia Interamericana. La joven arquitecta Ethel Arias Duarte, protagonista redescubierta de la arquitectura ecuatoriana, se encargó de la obra. Su proyecto reconfiguró casi totalmente el edificio, conservando solo el cuerpo frontal hacia la Plaza Grande. Carondelet se transformó en una fachada-máscara de orden republicano que oculta un edificio moderno. Durante la ejecución, el presidente Dr. Camilo Ponce Enríquez visitó la obra para verificar los avances. Una noticia de primera plana en *El Universo* (1959) destacaba el progreso de los trabajos, diciendo

La arquitecta Ethel Arias le explicó al Presidente que [...] donde estará ubicada la gran grada central [...] puede ir un gran mural de mosaico. En estos momentos intervino el Sr. Presidente y preguntó: ¿Está aquí [en el país] Oswaldo Guayasamín? Él debe dejar su huella en el Palacio Nacional (p. 1).

Independientemente del anecdótico diálogo, la arquitecta previó que la gran escalera estuviera flanqueada por un mural con disposición similar al mural *La Epopeya del pueblo mexicano*, de Diego Rivera, alrededor de escalera principal del Palacio Nacional en México, D.F. En realidad, Arias reactivó un antiguo encargo a Guayasamín, ya que “desde la comisión [inicial] hasta su culminación en 1960 transcurrieron doce años” (Valdez y Morán, 2019, p. 78). El tríptico monumental debía representar el descubrimiento del Gran Río Amazonas –el Río de San Francisco de Quito.

Ethel Arias coordinó con el artista durante todo el proceso, desde los bocetos (El Comercio, 1959b) y diseño hasta la instalación final (Figura 7).

A finales de los años cincuenta resurgió el discurso nacionalista de declararse amazónico para reafirmar el derecho ecuatoriano sobre el territorio perdido en la guerra de 1941. No obstante, Guayasamín evitó adherirse a un manifiesto banal. En su lugar, propuso una visión que no oponía lo hispanista a lo indigenista. El panel izquierdo, de 5,12 x 6,84, representa el inicio de la travesía: indígenas y españoles parten juntos desde la alta Quito, guiados por un naciente curso de agua. El panel central, de 7,58 x 6,84, con un enfoque anticolonialista, alude a la pérdida de vidas aborígenes durante el difícil trayecto hacia las tierras tropicales. Allí, el río se ensancha y resplandece la figura de una guerrera amazona respaldada por un sol radiante. El panel final, de 5,12 x 6,84, concluye con la desembocadura del río en el Atlántico, incorporando así la selva amazónica al imaginario nacional (Valdez y Morán, 2019).

3.5.3. Caja del Seguro

El edificio sede de la *Caja del Seguro*, hoy Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social, fue diseñado por GADUMAG³, una asociación privada de arquitectos e ingenieros creada *ad hoc* para diseñar esa casa matriz que inicialmente funcionaría como oficinas para la reunión de cancilleres. Gilberto Gatto, con probados antecedentes en Síntesis de las Artes, era un socio principal de la firma, por lo que presumiblemente promovió la inclusión de un mural exterior y dos interiores.

El acristalado edificio se levanta sobre un zócalo exterior de piedra. Los relieves en los zócalos, de 25 x 2,50, son obra de Jaime Andrade Moscoso y representan el trabajo en diversas regiones: pescadores, agricultores, obreros de construcción e industria. Comparados con los de Ciudad Universitaria, Andrade simplificó los rasgos anatómicos, volviéndolos mestizos. Un mérito es la puesta en escala humana del mural: los trabajadores han descendido a la calle, caminan junto al pueblo. Lamentablemente, la obra está casi invisibilizada tras rejas o puestos de ventas, perdiendo contacto con el peatón. Además, los relieves presentan un avanzado grado de *peligro comprobado*⁴ debido a las inadecuadas propiedades físicas de la piedra, la polución y el descuido que la degradan progresivamente. En 1962, Andrade completó en el mezanine del edificio un mural de figuras abstractas en madera blanca y cobre, de 4,80 x 2,50. La obra ha perdido sus paneles laterales, está en una oficina poco accesible y afectada por muebles arrimados contra la obra. También son objeto de futuro estudio las luminarias-vitrales diseñadas por Carola Cabrera Q.

En el vestíbulo de la misma sede destaca un gran fresco de Galo Galecio titulado *Protección a los trabajadores*, una alegoría a la función del instituto

(Figura 8) y representa a un pálido salvador –el Seguro Social– que, con brazos extendidos, desciende desde las cumbres andinas para resguardar a madres, niños, obreros, labradores y pescadores. Galecio recurre a una resignificación iconográfica: así como en la Colonia el sol precolombino fue sustituido por un cáliz del que brotan rayos solares, aquí el Seguro Social se representa como un Cristo resucitado que desciende de las alturas para acercarse a los oprimidos y desposeídos de la tierra.

De los casos tratados, los del Seguro son los trabajos más dirigidos a las masas y la clase trabajadora, aunque no se los puede considerar como insurgentes. Al decir de una optimista nota de prensa emitida al tiempo de su inauguración, se percibía una corriente de Síntesis de las Artes en plena formación.

La función de un fresco, como el trabajado en el edificio del Seguro, es la de dar una lección al hombre del pueblo [...] en lo futuro, en los grandes edificios se aprovecharán las paredes con obras de arte, como ha sucedido en otros países (El Comercio, 1960b).

Por esas mismas fechas, el diario *El Comercio* reseñaba 1959 como un “año fecundo para las artes ecuatorianas”, destacando tres de los murales tratados: el de “Luis Mideros [que] ha trabajado un gran friso en piedra” para el Palacio Legislativo, “el bajorrelieve en el airoso y bello edificio del Instituto de Previsión” por Jaime Andrade y un mural en la Facultad de Jurisprudencia “en Cristal de Venecia, de gran audacia y novedad” (pp. 1-2) por Oswaldo Guayasamín (El Comercio, 1960a).

3.5.4. Terminal Aéreo

Los terminales aéreos de Quito y Guayaquil estaban entre los proyectos auspiciados por la Conferencia. El diseño y construcción inicial estuvieron a cargo de Airways Engineering Corporation y *Smith Engineering Construction Co.*, aunque la obra fue concluida por el Ministerio de Obras Públicas. El terminal del aeropuerto Mariscal Sucre se inauguró en 1960 con dos murales en la sala de espera que ofrecía vistas a la pista de aterrizaje.

A gran altura sobre la sala se encuentra un fresco de 21,84 x 4,45 metros, obra de Galo Galecio, titulado *Telégrafo 1º. Primer avión en cruzar los Andes ecuatorianos: año 1921. Piloto Elia Liut* (Figura 9). Galecio representó al aviador italiano y su biplano Hanriot HD.1 en pleno trayecto de Guayaquil a Quito, con el Río Guayas y el Panecillo en los extremos. El pintor se tomó libertades históricas, pues el vuelo real fue de Guayaquil a Cuenca y luego a Quito, donde Liut aterrizó el 28 de noviembre de 1920. En el mural se consigna erróneamente el año 1921. El mensaje transmitido a los usuarios del terminal, al mirar el mural, era el de una nueva conquista: el hombre-máquina venciendo a la montaña, el dominio del aire con un Pegaso de acero, símbolo de la modernidad que

³ GADUMAG. Acrónimo de oficina compuesta por Gilberto Gatto Sobral, Sixto Durán Ballén, Leopoldo Moreno, Oswaldo Arroyo y Eduardo Gortaire.

⁴ Según el capítulo IV/B de las Directrices prácticas dictadas por la UNESCO en 2012, el “peligro comprobado” se refiere a su concreto e inminente estado deterioro por falta de conservación y factores climáticos.



Figura 10: Hotel Quito, 1960/Charles F. McKirahan, Andrés Chiriboga-paisajismo. Ilustración tomada de (5 agosto 1960). *Publicidad de Área-Aerovías Ecuatorianas C. A. El Comercio*, p. 25.

se sobrepone al territorio. Arquitectónicamente, los diseñadores del terminal reservaron desde el inicio esa superficie rectangular para un mural, como lo confirma su terminal gemelo en Guayaquil, que también posee una obra en la misma ubicación y escala⁵.

En la pared opuesta del hall, un mural de 6,56 x 7,55 metros, en piedra rosada y cobre batido, obra de Jaime Andrade, se ubicaba junto a una escalera, hoy removida, que conducía al bar-restaurant y a la terraza al aire libre, desde donde familiares saludaban a los viajeros. Andrade representó a Prometeo empuñando el fuego en ambas manos, observando los astros del sistema solar girando alrededor de un sol metálico con rasgos indígena-mestizo. Un estanque con motivos acuáticos ocupaba originalmente la base del mural. El antiguo terminal dejó de utilizarse en 2012. Se dice que el edificio se ha salvado de

la demolición gracias a estos murales. Cuando se definan nuevos usos para la edificación, estas obras podrán salir del olvido.

3.5.5. Hotel Quito

El Hotel Quito fue creado para albergar a la mayoría de los delegados al evento continental y como inversión de la Caja del Seguro para atraer turismo extranjero mediante una cadena hotelera internacional. El reconocido arquitecto estadounidense Charles McKirahan, el prestigioso diseñador de interiores británico Henry End y el novel arquitecto paisajista ecuatoriano Andrés Chiriboga lograron el más destacado ejemplo interdisciplinario de yuxtaposición entre arte, arquitectura y paisaje en el país.

McKirahan diseñó el hotel confiriéndole una presencia meditada en el paisaje andino. Lo dotó de espacios interiores conmovedores, volúmenes

⁵ Mural de Segundo Espinel en el terminal aéreo Simón Bolívar, hoy Centro de Convenciones de Guayaquil.

6. McKirahan experimentaba dentro de la modalidad muralista en varios de sus proyectos coetáneos, como en las columnas escultóricas del hotel *Sun Castle Club and Motor Hotel* en 1957, su interpretación del neoplasticismo en el *Playboy Club Miami* en 1961 o el mural exterior en *Seacoast Towers North*, hoy *Alexander*, en 1962.

futuristas y un juego lúdico de fachadas que son en sí mismas expresiones plásticas. End realizó una búsqueda local de imaginaria. Ejemplo de ello es el mural tallado en piedra del Patecte, un tributo a la cultura Cañari, reinterpretado desde un dibujo en un libro del historiador Federico González Suárez (González, 1878). La iconografía de las alfombras tejidas a mano provenía de la Puerta del Sol de la Cultura Tiahuanaco, ampliando el marco de referencia hacia otras culturas prehispánicas y se descartó la participación de Olga Fisch y su taller Folklore como diseñadora o fabricante de dicha alfombra, exclusión realizada en base a la iconografía y motivos utilizados por Fisch en esa época (comunicación personal, Margara Anhalzer, 14 noviembre, 2024). El diseño de interiores combinó esos elementos con lo más reciente en mobiliario moderno internacional, luminarias de autor y vajillas, utensilios y cubertería creados especialmente para el hotel, logrando una puesta en escena tan ecléctica como armónica. El posicionamiento protagónico del mural del Patecte en el vestíbulo, especificada por McKirahan, evidencia su comprensión del rol comunicador de una obra de arte dialogando con la arquitectura y el observador.⁶

La vista a vuelo de pájaro del Hotel Quito revela la teatralidad espacial concebida por McKirahan y Chiriboga (Figura 10). Chiriboga diseñó caminos sinuosos, bancas serpentinadas, terrazas ajardinadas y jardines como un artista que pinta un cuadro abstracto. Entre sus maestros figuran Oscar Niemeyer y, especialmente, el paisajista Roberto Burle Marx, con quienes se formó en sus años de estudiante y joven arquitecto en Río de Janeiro. En el Hotel Quito, su paisajismo, un colorido cuadro gestual y abstracto, se despliega bajo los pies del visitante.

La coexistencia de arquitectura, arte mural, diseño interior, mobiliario interior y exterior y paisajismo convierte al Hotel Quito en el proyecto ecuatoriano más cercano a una obra de arte total. Durante décadas, el hotel fue escenario de expresiones culturales y presentaciones artísticas de todos los géneros: música, teatro, danza, comedia, conferencias, así como escenario de películas internacionales y telón de fondo de eventos sociales. Su impacto positivo en la cultura local evidenció la calidad transformativa del hotel. Lamentablemente, los actuales propietarios no han comprendido su rol como protectores del bien y, sin captar su esencia, han atentado contra esta pieza fundamental del patrimonio arquitectónico paisajístico y urbanístico moderno.

4. Discusión y conclusiones

¿El material presentado es patrimonial? ¿nos eleva la autoestima o nos provoca desapego? Como sostiene Rosero (2024),

el fin del patrimonio no debería ser sólo conservarlo, sino transformarlo como parte de la acción de apropiación que tiene una comunidad al momento que lo entiende como un legado del pasado que se necesita en el presente para la construcción colectiva del futuro (p. 2).

La serie de obras quiteñas de *Síntesis de las Artes*, desarrollada entre mediados de los años 40 y principios de los 60, constituye un continuum que reconecta con los grabadores de petroglifos y los escultores coloniales de siglos anteriores. En un momento clave para la definición de la identidad nacional, tres coyunturas luminosas emergieron en el horizonte quiteño, estableciendo una filosofía cultural, mostrando logros técnicos y esculpiendo una estética local: el posicionamiento de Benjamín Carrión con la creación de la Casa de la Cultura, la construcción de Ciudad Universitaria de la Universidad Central y la planeada –pero no realizada– Undécima Conferencia Interamericana. Arquitectas y arquitectos uruguayos, norteamericanos, británicos y ecuatorianos–, formados en Uruguay y Brasil–, trabajaron junto a artistas de vanguardia del país y el continente. Sin ser ajenos a influencias internacionales, produjeron vibrantes ejemplos de *Síntesis de las Artes*. Estos artistas, diseñadores y arquitectos, respondiendo a miradas universales, pero también siendo fieles a sus propias idiosincrasias y jamás recurriendo a superficialidades, plasmaron el espíritu y valores de su época, conjurando obras que hablan no solo de quienes fuimos, sino también de quienes somos.

5. Reconocimientos

Reconocimientos a Estelina Quinatoa, Verónica Muñoz, Karen Solórzano, David Muñoz, Remigio Manosalvas, Luis Guachamín, Juan Calero, Edwin Benalcázar, Alfonso Ortiz, Eduardo Vaca, Ángel Erazo, Norka Guevara Sipión, Fredy Quintanilla, Katuska Macías, María Fernanda Roldán, Luis Alfredo Asanza, Ricardo Encalada, Fernando Aulestia, Alex Ortiz, Mateo Sotomayor, Andrés Núñez Nikitin, Margara Anhalzer, Valeria León y Karen Espinosa. Un especial reconocimiento a la Universidad San Francisco de Quito (USFQ) por su aval en diversos foros dedicados a esta temática y al CADI Grant-USFQ cuyo apoyo ha hecho posible esta investigación.

Conflicto de intereses. El autor declara no tener conflictos de intereses.

© **Derechos de autor:** Mauricio Luzuriaga, 2026

© **Derechos de autor de la edición:** Estoa, 2026.

6. Referencias bibliográficas

- Barrera-Agarwal, M. H. (2010). En busca del mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de 1939. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*, (31). Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, Taller de Estudios Históricos.
- Burbano, I. (2023). Diseño, cultura y sociedad en Ecuador. Diseño y artesanía en el contexto de la crisis del ideario moderno en Ecuador (1979–1985). *Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (164). Universidad de Palermo.
- Calvo, A. (2007). *Venezuela y el problema de su identidad arquitectónica*. Universidad Central de Venezuela.
- Carranza, L. & Lara, F. (2014). *Modern architecture in Latin America: Art, technology, and utopia*. University of Texas Press.
- Carrión, B. (2003). *José Vasconcelos en Correspondencia II. Cartas mexicanas*. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. (1945). Contrato de construcción del edificio de la CCE entre el Dr. Benjamín Carrión y el Ingeniero Arquitecto Alfonso Calderón Moreno, aprobado el 29 de junio de 1945. Documento que reposa en la CCE, caja 001, tomo 1-6, folios 41-45.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. (1947a). Contrato entre los señores Diógenes Paredes y José Enrique Guerrero y la CCE, firmado el 14 de abril de 1947. Documento que reposa en la CCE, caja 001, tomo 1-6, foja 203.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. (1947b). Contrato para realizar dos murales celebrado entre la CCE, por una parte, y los señores Oswaldo Guayasamín Calero y Galo Galecio, por otra. Firmado 25 de julio de 1947. Documento que reposa en la CCE, caja 001, tomo 1-6, fojas 177-178.
- Casa de la Cultura Ecuatoriana. (1947c). Contrato entre la CCE y el Sr. Jaime Valencia para la ejecución de tres bajorrelieves en la fachada principal del edificio, según los proyectos elaborados junto con el Sr. Luis Moscoso. Firmado el 24 de octubre de 1947. Documento que reposa en la CCE, caja 001, tomo 1-6, foja 216.
- Chueca, F. (1971). *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes en la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de Alhambra*. Seminarios y Ediciones.
- Comisiones de Construcciones. (1957). *Boletín Informativo de la Secretaría General de la XI Conferencia Interamericana*, no. 1. marzo de 1957.
- Crespo, H. y Vargas, J. M. (1977). *Historia del arte ecuatoriano* (Tomo 1). Salvat Editores Ecuatoriana.

- del Pino, I. (2018). *La huella prehispánica en Quito patrimonios*. Instituto Metropolitano de Patrimonio y Secretaría de Cultura del Municipio de Quito.
- Diario del Ecuador*, (1960a, 10 abril). El Palacio Legislativo de Quito, 11.
- Diario del Ecuador*, (1960b, 10 de abril). Edición especial sobre la Conferencia Interamericana.
- El Comercio*. (1956, 7 abril). Urbanista y arquitecto de E. U. Paúl Lester Wiener llegará hoy [sic].), 7.
- El Comercio*. (1958, 30 abril). Se modifica la distribución de fondos destinados para la XI Conferencia Panamericana, 1.v
- El Comercio*. (1959a, 23 junio). Trabajos en Palacio Legislativo terminados en 3 cuartas partes, 16.
- El Comercio*. (1959b, 20 octubre). El jueves comenzará la colocación del mural esculpido en piedra para Palacio Legislativo, 16-17.
- El Comercio*. (1960a, 1 enero). *Actividades de los artistas plásticos en 1959*, 1-2.
- El Comercio*. (1960b, 31 enero). Mural de Galo Galecio, 6.
- El Comercio*. (1960c, 10 agosto). Excelencia arquitectónica de Quito moderno, 3.
- El Comercio*. (1960d, 10 agosto). Quito Moderno: ciudad uniforme y planificada, 9.
- El Universo*. (1959, 19 enero). El Presidente visita obras para la Undécima Conferencia Interamericana, 1
- Gasparini, G. (1985). *La arquitectura colonial en Venezuela*. Armitano.
- Gatto Sobral, G. y Paredes, J. (s.f). Fichas catalográficas de fotografía de la maqueta del mural, en: Colección Patrimonial 1485-1990, (p. 25). Biblioteca General Área Histórica, Universidad Central del Ecuador.
- González, F. (1878). *Estudio histórico sobre los Cañaris, antiguos habitantes de la provincia del Azuay en la República del Ecuador*. Imprenta del Clero.
- Goodwin, P. L. (1943). *Brazil builds: Architecture new and old, 1652-1942*. The Museum of Modern Art (MoMA).
- Gropius, W. (1968). *Apolo en democracia*. Monte Ávila Editores.
- Inauguración del Palacio Legislativo. (1960). *Boletín Informativo de la Secretaría General de la XI Conferencia Interamericana*, II, 10, 30 de abril 1960.
- Jara, H. (2006). *Tulipe y la cultura yumbo: Arqueología comprensiva del subtrópico quiteño* (Biblioteca Básica de Quito II). Fondo de Salvamento del Patrimonio de Quito – FONSAL.
- Kennedy-Troya, A. (2005). Surrealismo y neo-surrealismo en Ecuador, 1930-1980: ¿Otra forma de nacionalismo? En M. Sartor (Ed.), *Realismo mágico. Fantástico e hiperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericana* (pp. 127-141). Forum.
- Lusardi, G. (2023). Cuando el coleccionismo y la hotelería se entrecruzan: El caso del Hotel Colón de Quito. En S. Monard & A. Kennedy Troya (Eds.), *Ocio y negocio: El hotel de posguerra en las Américas. 1945-1990* (pp. 249-375). Universidad de Cuenca / Dirección General de Cultura, Recreación y Conocimiento, Municipalidad de Cuenca.
- Luzuriaga, M. (2023). Translucent concrete shells in Ecuador. En Y. M. Xie, J. Burry, T. U. Lee & J. Ma (Eds.), *Proceedings of the International Association for Shell and Spatial Structures Annual Symposium (IASS), 2023: Design and Fabrication*.
- Maurer, B. & Rüegg, A. (2020). *Le Corbusier and Zurich: Pavillon Le Corbusier*. Zürcher Hochschule der Künste.
- Monard, S. (2015). *Arquitectura moderna de Quito en el contexto de la XI Conferencia Interamericana, 1954-1960* [Tesis de maestría, Universitat Politècnica de Catalunya]. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona.
- Pérez, R. (2004). *Ecuador: Visiones de Benjamín Carrión*. Bustamante Editores.
- Rosero, B. (2024). Derecho a la ciudad y la gestión equitativa del patrimonio urbano del Distrito Metropolitano de Quito. *Revista Planeo*, (56). <https://doi.org/10.7764/plan.056.131>.
- Salazar, G. (2000). *Benjamín Carrión. Versiones de un mapa de América*. Casa de la Cultura Benjamín Carrión.
- Stornaiolo, C., Quintana, I. y Peña, C. (2023). *La obra de arte total como proceso: Las redes de producción de los hoteles modernos en Quito*. <https://repositorio.uniandes.edu.co/bitstreams/047356ca-3d31-4c05-9163-21c9f20ebe55/download>.
- Tinajero, F. (2013). *Benjamín Carrión y la cultura nacional*. Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados.
- Valdez, A. y Morán, G. (2019). El discurso del "país amazónico" en el mural El descubrimiento del río Amazonas de Oswaldo Guayasamín. *Índex: Revista de Arte Contemporáneo*, (8). <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.288>.