



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CHIMBORAZO

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

HUMANAS Y TECNOLOGÍAS

**TRABAJO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA LA OBTENCIÓN
DEL TÍTULO DE LICENCIADA EN LA ESPECIALIDAD DE DISEÑO
GRÁFICO**

TRABAJO DE GRADUACIÓN

**“IMÁGENES BARROCAS EN LAS IGLESIAS DEL CENTRO HISTÓRICO DE
LA CIUDAD DE RIOBAMBA COMO MOTIVO RECURRENTE EN EL DISEÑO
GRÁFICO EN EL PERIODO ACTUAL”**

AUTOR

ALICIA MARICELA SALAZAR GRANIZO

DIRECTOR DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

LIC. MARIELA SAMANIEGO

RIOBAMBA

2014 - 2015

HOJA DE APROBACIÓN DE LOS MIEMBROS DEL TRIBUNAL

Los miembros del Tribunal de Graduación del proyecto de investigación de título: “IMÁGENES BARROCAS EN LAS IGLESIAS DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE RIOBAMBA COMO MOTIVO RECURRENTE EN EL DISEÑO GRÁFICO EN EL PERIODO ACTUAL” presentado por: Alicia Maricela Salazar Granizo, y dirigida por: la Lic. Mariela Samaniego.

Una vez escuchada la defensa oral y revisado el informe final del proyecto de investigación con fines de graduación escrito en la cual se ha constatado el cumplimiento de las observaciones realizadas, remite la presente para uso y custodia en la biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Educación Humanas y Tecnologías de la UNACH.

Para constancia de lo expuesto firman:

Presidente del Tribunal (nombre)

Firma

Miembro del Tribunal (nombre)

Firma

Miembro del Tribunal (nombre)

Firma

DECLARACIÓN DE LA AUTENTICIDAD

“La responsabilidad del contenido de este Proyecto de Graduación, nos corresponde exclusivamente a: Alicia Maricela Salazar Granizo y a la Licenciada Mariela Samaniego como Director del Proyecto; y el patrimonio intelectual de la misma a la Universidad Nacional de Chimborazo.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo principalmente a Dios, por haberme dado la vida y permitirme llegar hasta este momento tan importante de mi formación profesional.

A mis padres Nelson y América, por darme la fortaleza que he necesitado para superarme día a día y vencer cada uno de los obstáculos que se me han presentado, por su amor infinito y su apoyo incondicional, por ser el motor de mi vida y llenar mi corazón así como inculcarme valores y saberme educar con su ejemplo.

AGRADECIMIENTO

Primero a Dios por bendecirme en este camino al éxito profesional.

A la Universidad Nacional de Chimborazo por haberme abierto las puertas a un nuevo mundo de profesionalización, a través de sus maestros que han sabido guiarme e impartir sus valiosos conocimientos, que espero saber aplicarlos con el mismo honor que ellos lo aplican en la actualidad, sabiendo llevar en alto el nombre de la digna institución en la que me eduque.

A mi director de tesis, Lic. Mariela Samaniego por su esfuerzo y dedicación, quien con sus conocimientos, su experiencia, su paciencia y su motivación ha logrado en mí que pueda terminar mis estudios con éxito.

A mis compañeros y amigos con quienes día a día hemos compartidos momentos gratos y de esfuerzo hasta convertirnos en colegas el día de mañana.

ÍNDICE GENERAL

Contenido	
HOJA DE APROBACIÓN DE LOS MIEMBROS DEL TRIBUNAL	II
DECLARACIÓN DE LA AUTENTICIDAD	III
DEDICATORIA	IV
AGRADECIMIENTO.....	V
ÍNDICE GENERAL.....	VI
ÍNDICE DE TABLAS	X
ÍNDICE DE IMÁGENES	XI
RESUMEN.....	XIII
INTRODUCCIÓN	- 1 -
CAPÍTULO I	
1. MARCO REFERENCIAL	- 3 -
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	- 3 -
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.	- 4 -
1.3. OBJETIVOS.....	- 4 -
1.3.1. GENERAL	- 4 -
1.3.2. ESPECÍFICOS	- 4 -
1.4. JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DEL PROBLEMA.....	- 5 -
CAPÍTULO II	
2. MARCO TEÓRICO	- 6 -
2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN.....	- 6 -
2.2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	- 7 -
2.3. ARTE BARROCO	- 7 -
2.3.1. DEFINICIÓN	- 9 -

2.3.2.	ANTECEDENTES HISTÓRICOS	- 10 -
2.3.3.	LA PINTURA BARROCA.....	- 11 -
2.3.3.1.	CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES	- 11 -
2.3.3.2.	PINTURA BARROCA DE ITALIA.....	- 19 -
2.3.3.3.	PINTURA BARROCA EN ESPAÑA	- 20 -
2.3.3.4.	PINTURA BARROCA EN AMÉRICA	- 27 -
2.3.3.4.1.	MÉXICO	- 28 -
2.3.3.4.2.	GUATEMALA.....	- 30 -
2.3.3.4.3.	COLOMBIA.....	- 30 -
2.3.3.4.4.	PERÚ.....	- 30 -
2.3.3.4.5.	BOLIVIA	- 30 -
2.3.3.4.6.	ECUADOR.....	- 30 -
2.3.4.	ACERCA DEL ARTE ECUATORIANO.....	- 31 -
2.3.4.1.	EL BARROCO QUITEÑO.....	- 33 -
2.3.4.2.	PLENITUD DE LA ESCUELA QUITEÑA.....	- 33 -
2.3.4.3.	LA PINTURA ECUATORIANA SIGLO XVIII.....	- 38 -
2.3.5.	IGLESIAS RIOBAMBA.....	- 41 -
2.3.6.	ARTE BARROCO RIOBAMBA.....	- 48 -
2.4.	LA SEMIÓTICA.....	- 48 -
2.5.	LA TEORÍA DE LOS SIGNOS.....	- 50 -
2.6.	LA SEMIÓTICA DE LA PINTURA.....	- 51 -
2.7.	LOS SIGNOS	- 53 -
2.8.	LA IMAGEN.....	- 59 -
2.8.1.	CONCEPTOS.....	- 59 -
2.8.2.	LOS ELEMENTOS DE LA IMAGEN	- 60 -
2.8.3.	LA LECTURA DE LA IMAGEN	- 64 -

2.8.4.	LA PSICO-PERCEPCIÓN.....	- 65 -
2.9.	CUADRO DE ANÁLISIS SEMIÓTICO.....	- 61 -
2.10.	FICHAS DE OBSERVACIÓN Y ANÁLISIS SEMIÓTICO.....	- 76 -
2.11.	CD INTERACTIVO	- 140 -
2.12.	DEFINICIONES DE TÉRMINOS.....	- 142 -
2.13.	SISTEMA DE HIPÓTESIS	- 144 -
2.14.	VARIABLES DE LA INVESTIGACIÓN.....	- 144 -
2.14.1.	Variable independiente.....	- 144 -
2.14.2.	Variable dependiente.....	- 145 -
2.14.3.	OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES	- 146 -
	INDEPENDIENTE	- 146 -
	DEPENDIENTE	- 147 -
CAPÍTULO III		
3.	MARCO METODOLÓGICO	149
3.1.	DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	149
3.2.	DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.....	150
3.3.	POBLACIÓN Y MUESTRA	150
3.3.1.	MUESTRA	150
3.1.1.	TÉCNICAS:.....	151
3.1.2.	PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS	151
3.3.2.	POBLACIÓN	152
3.3.3.	TABULACIÓN DE ENCUESTAS.....	152
3.4.	COMPROBACIÓN DE HIPOTESIS.....	159
	CAPÍTULO IV.....	160
4.	CONCLUSIONES.....	160
5.	RECOMENDACIONES	161

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162
ANEXO 1.....	165
ANEXO 2.....	169

ÍNDICE DE TABLAS

Ficha 1	- 61 -
Ficha 2	- 78 -
Ficha 3	- 80 -
Ficha 5	- 82 -
Ficha 6	- 86 -
Ficha 7	- 88 -
Ficha 8	- 90 -
Ficha 9	- 92 -
Ficha 10	- 94 -
Ficha 11	- 96 -
Ficha 12	- 98 -
Ficha 13	- 100 -
Ficha 14	- 102 -
Ficha 15	- 104 -
Ficha 16	- 106 -
Ficha 17	- 108 -
Ficha 18	- 110 -
Ficha 19	- 112 -
Ficha 20	- 114 -
Ficha 21	- 116 -
Ficha 22	- 118 -
Ficha 23	- 120 -
Ficha 24	- 122 -
Ficha 25	- 124 -
Ficha 26	- 126 -
Ficha 27	- 128 -
Ficha 28	- 130 -
Ficha 29	- 132 -

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1 Capilla Sixtina	- 9 -
Imagen 2 La llamada de San Mateo	- 15 -
Imagen 3 Cena en Emaús.....	- 15 -
Imagen 4. La crucifixión de San Pedro.....	- 16 -
Imagen 5 La conversión de camino a Damasco.....	- 17 -
Imagen 6 Enterramiento de Cristo	- 17 -
Imagen 7 El martirio de San Mateo.	- 18 -
Imagen 8 David	- 18 -
Imagen 9 San Mateo y el ángel.....	- 19 -
<i>Imagen 10 San Andrés</i>	<i>- 21 -</i>
<i>Imagen 11 Esopo.....</i>	<i>- 24 -</i>
<i>Imagen 12 Los borrachos o El triunfo de Baco</i>	<i>- 25 -</i>
<i>Imagen 13 Bartolomé Esteban Murillo.....</i>	<i>- 27 -</i>
Imagen 14 La incredulidad del Santo Tomas.....	- 29 -
<i>Imagen 15 Inmaculada Eucarística</i>	<i>- 31 -</i>
Imagen 16 “Piedad”	- 33 -
Imagen 17 Virgen de Chiquinquirá.....	- 35 -
Imagen 18 Procesión de la Virgen de Chiquinquirá	- 36 -
Imagen 19 Inmaculada Eucaristía	- 39 -
Imagen 20 Aparición de la Na. Señora de Aranzazu	- 40 -
Imagen 21: Iglesias La Catedral.....	- 42 -
<i>Imagen 22: Iglesia La Basílica</i>	<i>- 43 -</i>
Imagen 23: Iglesia La Concepción.....	- 44 -
Imagen 24: Iglesia la Merced	- 45 -
Imagen 25: Iglesia de San Alfonso	- 46 -
Imagen 26: Iglesia San Felipe	- 47 -
Imagen 27: Profeta Malaquías	- 77 -
Imagen 28: Profeta Zacarías.....	- 79 -
Imagen 29: Profeta Ageo	- 81 -
Imagen 30: Profeta Sofonías	- 83 -
Imagen 31: Profeta Miqueas	- 85 -

Imagen 32: Profeta Jonás	- 87 -
Imagen 33: Profeta Joel.....	- 91 -
Imagen 34: Profeta Oseas.....	- 93 -
Imagen 35: Profeta Daniel	- 95 -
Imagen 36:Profeta Ezequiel	- 97 -
Imagen 37: Profeta Jeremías	- 99 -
Imagen 38: Profeta Nahúm	- 101 -
Imagen 39: Profeta Isaías	- 103 -
Imagen 40: San Bartolomé.....	- 105 -
Imagen 41: San Pedro	- 107 -
Imagen 42: San Pablo.....	- 109 -
Imagen 43: San Andrés	- 111 -
Imagen 44: Santo Tomas.....	- 113 -
Imagen 45: San Felipe.....	- 115 -
Imagen 46: Santiago el Mayor	- 117 -
Imagen 47: San Simón	- 119 -
Imagen 48: San Matías.....	- 121 -
Imagen 49: San Lucas	- 123 -
Imagen 50: San Juan	- 125 -
Imagen 51: San Judas Tadeo.....	- 127 -
Imagen 52: San Mateo	- 131 -
Imagen 53: Señor de la Justicia.....	- 133 -
Imagen 54: Divina pastora	- 135 -
Imagen 55 Virgen la Merced.....	- 137 -
Imagen 56: Sagrado corazón de María.....	- 139 -

RESUMEN

El presente trabajo de investigación se realizó en base al análisis semiótico de las imágenes Barrocas en las iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba, para ello se desarrolló una investigación previa en base a una encuesta donde se determinó que existe un alto desconocimiento por parte de los diseñadores acerca del arte barroco, razón por la cual necesario realizar este tema de investigación.

Seguidamente, se obtuvo información acerca del arte barroco de las pinturas en las 6 iglesias que conforman el Centro Histórico de la ciudad Riobamba como son: la Iglesia La merced, La Concepción, La Iglesia de San Felipe, Basílica, San Alfonso y la Catedral; utilizando la metodología cualitativa, cuantitativa y de observación para la recolección de datos; luego se realizó un análisis semiótico de 32 pinturas con tendencia barroca encontradas a base a la investigación anterior en las iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba, para así entender de mejor manera cada símbolo signo y que representan dentro de un contexto determinado.

Adentrarse al estudio sobre arte barroco es un tema muy amplio ya que dentro de este encontramos la arquitectura, la escultura, la pintura, la cerámica, el teatro y la música cada uno de ellos con características diferentes, es por tal razón que en nuestra investigación solamente se hará hincapié en la pintura ya que nuestro objeto de estudio es el análisis de las imágenes barrocas, sin dejar de lado sus conceptos, características principales, sus obras, su influencia y su trascendencia a través del tiempo.

Finalmente se plasmó todo el trabajo de investigación en la ejecución de un CD interactivo que ayudara a consolidar conocimientos acerca del análisis semiótico de las imágenes barrocas de la ciudad de Riobamba, conceptos básicos acerca del arte barroco, sus características, y su trascendencia a través de los tiempos.

INTRODUCCIÓN

Riobamba, una ciudad de tradiciones conocida también como la Sultana de los Andes, que se ha caracterizado por su belleza sus leyendas su folclore y por el espíritu religioso de sus habitantes, por esta razón en la Antigua Riobamba eran numerosos los Conventos e Iglesias que competían en belleza y majestuosidad que según la historia ningunas de ellas sobrevivieron al terremoto del 4 de Febrero de 1797.

Al trasladar la ciudad a su reasentamiento los sobrevivientes trajeron también a sus religiosos y empezaron la construcción de sus nuevos templos, los que inicialmente eran sencillos y modestos, pero poco a poco la fe del pueblo exigió la construcción de templos monumentales.

Un arte expresa la cultura, la diversidad y riqueza de un pueblo y cobra sentido gracias a la identificación y aprobación de la sociedad. Cada arte muestra características diferentes que sugiere seguir un proceso técnico mediante un análisis detallado de cada uno de sus elementos constitutivos.

Centrándonos en la pintura barroca como doctrina y partiendo desde sus inicios del movimiento que empezaron en Italia, pero se vieron en Francia, Alemania, España y los Países Bajos. Mientras que en nuestro país las primeras fueron producidas durante el tiempo de dominación española en el siglo XVI hasta el XVIII, la mayoría de sus autores del arte barroco ecuatoriano fueron Anónimos¹ puesto que fueron los frailes quienes ensañaban a los indios y mestizos técnicas artísticas.

En este sentido este proyecto de investigación se centra específicamente en el análisis semiótico de la pintura barroca que nos permite la identificación de imágenes en las Iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba. Pues el hombre a lo largo de la historia ha buscado la forma de producir ideas y de comunicarse, y es así como la imagen tiene gran influencia en la comunicación

¹ Los autores de las obras barrocas y de otras artes fueron anónimos debido a que en sus inicios fueron los frailes y sacerdotes quienes enseñaban a los indígenas, oficios como la escultura, la escultura, la pintura, la cerámica, lo orfebrería, etc.; y no se permitía que se pusiera nombres a los autores de las obras.

humana incluso mucho antes que la escritura, e incluso luego de su percepción su permanencia es a largo plazo en la memoria. La información que llega hacia nosotros con mayor exactitud es generada por un tratamiento gráfico a través de la percepción visual. (Ferradini, 2014)

En el presente trabajo de investigación se buscó analizar de las imágenes barrocas en las iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba como motivo recurrente en el diseño gráfico en el periodo actual, justificando nuestro problema con la aplicación de encuestas midiendo un alto índice desconocimiento acerca del tema.

Por otro lado, se presenta el marco conceptual de la investigación donde se encuentran aportaciones teóricas de José Manuel Lascano acerca de la Historia del Arte, Pierce, Morris y Eco quienes nos explican acerca de la semiótica y la teoría de los signos, Villafañe que habla acerca de la imagen. .

A continuación se plantea la metodología de la investigación que fue cualitativa y cuantitativa así como el tipo de investigación a base de una encuesta y también la metodología de la observación a partir de una ficha de observación.

Finalmente se presenta un CD interactivo en donde se plasmó el análisis semiótico de las 32 imágenes de arte Barroco encontradas en las iglesias del Centro Histórico de la ciudad Riobamba, así como también conceptos, características principales sobre arte barroco.

En conclusión se determinó que Riobamba es una ciudad llena de cultura, en la que el arte barroco se encuentra inmerso en algunas de las iglesias del Centro Histórico de la ciudad, y que el análisis semiótico de las 32 imágenes barrocas contribuirán al conocimiento de cada símbolo signo e icono religioso.

CAPÍTULO I

1. MARCO REFERENCIAL

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

El arte barroco a lo largo de mucho tiempo se le consideró un estilo deshonroso y una simple degeneración del Renacimiento. Pero por suerte ya ha sido superada esta fobia y actualmente es considerada una de las corrientes más bellas e importantes del arte. (Martínez Ripoll, 1989)

El Barroco conserva, en principio, las formas propias del Renacimiento, pero las fue modificando para hacerlas más flexibles e imprimirles una movilidad y un sentimiento desbordante, hasta alejarlas del equilibrio y del clasicismo renacentistas.

En medio de un mundo globalizado se olvida el arte, la historia y las tradiciones por las que nos vemos marcados toda una humanidad. Pero ¿Por qué hacerlo, si se podrían reflejar a través del diseño? El problema radica en que muchos diseñadores gráficos en la actualidad crean, innovan, diseñan sin tomar en cuenta la relevancia que el arte, la historia y las tradiciones han tenido a través de los tiempos; y por ende sin conocer que su expresión por medio del diseño se traduce en una tendencia sin reglas, en la imaginación sin límites y un gusto desmesurado por la ampulosidad².

Además se ha demostrado en una encuesta realizada que el 72 % de los diseñadores gráficos de nuestra ciudad ignoran que las Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba pertenecen a una cultura, que, refleja una época donde se sumergen en conceptos concebidos por el absolutismo³, la contrarreforma⁴ y el renacimiento católico expresados a través de brillantes colores y distintas

² **Ampulosidad:** f. Exceso de artificio o falta de naturalidad o sencillez en el estilo o en el lenguaje (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

³**Absolutismo:**m. Sistema de gobierno en que el soberano o corporación dirigente no tienen limitadas sus facultades por ninguna ley constitucional. Se emplea sobre todo para designar los sistemas gubernativos europeos de los ss. XVI-XVIII, y aun principios del XIX. (Diccionario Enciclopédico, 2009)

⁴**Contrarreforma:** HIST. RELIG. Nombre dado a la reacción de la Iglesia católica contra la Reforma protestante. Tuvo como punto de partida el Concilio del Trentó e impulsó un vasto movimiento de renovación religiosa, basada en el retorno a los valores más tradicionales y conservadores, que tuvo gran repercusión cultural y política (1545-63). (Diccionario Enciclopédico, 2009)

manifestaciones artísticas. Cada Iglesia relaciona una historia, una creencia y una tradición diferente y con ello se podría establecer una conexión y forjar nuevos conocimientos sobre el arte barroco en las iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba y así seguir siendo la protagonista de hechos fundamentales y aportar con su alto nombre “ciudad de las primicias”.

Para ello en la ciudad de Riobamba se pretende realizar un análisis semiótico cada uno de los 32 imágenes barrocas encontrados en las iglesias del Centro Histórico y desarrollar un análisis semiótico de tal manera que se puedan identificar sus características de cada una de ellas, con un arte inmerso que manifiesta grandes esencias, nacidas desde una historia y formadas gracias a muchos autores que al igual que muchos en el mundo marcan una pauta importante a lo largo de la historia del Arte.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.

¿Aporta el análisis semiótico de las imágenes barrocas del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba en el Diseño Gráfico?

1.3. OBJETIVOS

1.3.1. GENERAL

Analizar las imágenes barrocas de las iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba como motivo recurrente en el Diseño Gráfico en el periodo actual.

1.3.2. ESPECÍFICOS

- Seleccionar información acerca del arte barroco en la Iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba
- Conceptualizar el arte barroco en las Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba.
- Analizar de las imágenes barrocas de las Iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba desde un enfoque semiótico.
- Diseñar un CD interactivo con el análisis semiótico de las imágenes barrocas encontradas en las Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba, conceptualizaciones y características.

1.4. JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DEL PROBLEMA

Para desarrollar el siguiente proyecto previamente se ha realizado un estudio de campo para medir el nivel de desconocimiento de los diseñadores gráficos acerca del arte barroco, obteniendo como resultado un 72 % de desconocimiento acerca del tema planteado, es por ello que implementamos esta investigación como fuente de conocimiento acerca de la pintura barroca y un análisis semiótico de las pinturas encontradas en el Centro Histórico de la ciudad de Riobamba.

Existen innumerables formas de comunicar, porque simplemente las palabras en ciertas veces resulta algo limitado, puesto que, desde la perspectiva de la semiótica, todo aquello que podemos percibir en nuestro entorno social o natural se puede transmitir; basados siempre en un concepto y una visión de representar algo para dar conocer ese significado . Una de las formas de comunicar es el arte, para crearlo la historia, la cultura y las tradiciones son algunos de los conceptos utilizados, sin embargo, con el tiempo se han originado nuevos conceptos dejando de lado los antes mencionados.

Por ello, la investigación se basa en brindar al diseñador información que le sirvan como herramientas para comunicar y demostrar la influencia que tiene el arte barroco en el diseño gráfico por medio de un análisis de las imágenes barrocas existentes en las Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba para así poder definirlo y demostrarlo a través de un CD interactivo que permita transmitir su importancia y que exponer los aspectos que sobresalen en cada una de las obras, sus características y definiciones así como el análisis semiótico de cada una de ellas.

Al hacer esto brindamos a la Universidad Nacional de Chimborazo y en especial a la Escuela de Diseño Gráfico una investigación que sea fuente de conocimiento e instrumento de guía visual que permitan al estudiante poder adquirir nuevas ideas y/o conceptos pero guardando estrecha relación con la historia y que el arte vaya más allá de lo superficial con una representación más profunda a partir de los elementos que la conforma.

CAPÍTULO II

2. MARCO TEÓRICO

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN.

La ciudad de Riobamba es una ciudad llena de historia y cultura, que se ha dado a conocer a través de la historia buscando nuevas formas de comunicación visual. Es por eso que antes de realizar este proyecto se ha buscado trabajos con el estado del arte, encontrando los siguientes:

“Estudio de la iconografía de la iglesia “La Merced” ubicada en la ciudad de Riobamba, en la provincia de Chimborazo, durante el período 2010-2011” presentado como proyecto de tesis en la Universidad Nacional de Chimborazo Escuela de Artes Diseño Gráfico, autoras: Natali Cepeda y Blanca Colcha, año 2012.

El propósito de esta investigación es realizar un estudio iconográfico de la iglesia “La Merced” se conocerá la funcionalidad visual de los estilos utilizados en su decoración, mediante la aplicación en piezas gráficas para fomentar el turismo de la ciudad de Riobamba.

Con este estudio lo que se quiere es dar a conocer su identidad propia que con lleve a conseguir un efecto de constancia en la memoria de propios y extranjeros, una historia que conlleve a un rescate iconográfico y a la vez a su aprendizaje, al utilizar elementos que componen la construcción y decoración de dicho templo para difundir el turismo de la ciudad utilizando los diferentes iconos representativos de la iglesia la Merced.

Los iconos más representativos y utilizados en la decoración interna y externa de la iglesia “La Merced” serán utilizados para el diseño de material de promoción turística.

Por otro lado se tiene el estudio de la *Guía de identificación de bienes culturales patrimoniales* presentado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, año 2011 en donde nos presenta una lista de objetos (cuadros, esculturas, retablos, orfebrería,

etc.) dejados como testimonios de la presencia de quienes se desarrollaron en el territorio del actual Ecuador. El objetivo es detener, parar el tráfico ilícito de bienes culturales patrimoniales.

Se basa en una clasificación sencilla y práctica de los objetos elaborados por nuestros antepasados desde hace algunos miles de años hasta hace poco tiempo atrás, agrupados en categorías ubicadas en base al material, función y uso del objeto.

2.2. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Fundamentación Epistemológica

Se refiere que no es suficiente el observar el problema de una manera superficial sino involucrarse en él, acudir a los lugares en donde se encuentra el arte que se implementó en las iglesias históricas del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba y fundamentales para el desarrollo católico.

Fundamentación Axiológica

Este estudio permite aplicar los valores éticos, morales y culturales que toda investigación científica obtenidos del estudio semiótico de las imágenes barrocas del centro histórico de la ciudad de Riobamba.

Fundamentación Cultural

Con este estudio se trata de fomentar la cultura, tradición y el turismo en nuestra provincia, y así dar a conocer su significado de del arte barroco a través de sus signos semióticos se encuentra en las iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba.

Fundamentación Social

El conocimiento de su historia y la fundamentación de arte barroco así como conceptos, las características principales y la trascendencia a lo largo del tiempo nos conlleva aportar nuevas ideas a los diseñadores gráficos.

2.3. ARTE BARROCO

El Barroco fue un período de la historia en la cultura occidental originado por una nueva forma de concebir las artes visuales (el «estilo barroco») y que, partiendo desde diferentes contextos histórico-culturales, produjo obras en numerosos campos artísticos: literatura, arquitectura, escultura, pintura, música, ópera, danza, teatro, etc.

Se manifestó principalmente en la Europa occidental, aunque debido al colonialismo también se dio en numerosas colonias de las potencias europeas, principalmente en Latinoamérica. Cronológicamente, abarcó todo el siglo XVII y principios del XVIII, con mayor o menor prolongación en el tiempo dependiendo de cada país. Se suele situar entre el Manierismo y el Rococó, en una época caracterizada por fuertes disputas religiosas entre países católicos y protestantes, así como marcadas diferencias políticas entre los Estados absolutistas y los parlamentarios, donde una incipiente burguesía empezaba a poner los cimientos del capitalismo. (Chilvers, 2007)

Durante el siglo XVI la Iglesia católica se vio removida en lo más profundo de su seno, lo cual vino a transformar su vida política, religiosa, científica y social. A principios de la centuria la reforma protestante había convulsionado a todo el Occidente y a la vez había dividido la unidad de la fe, debido no sólo a Lutero, sino también a sus seguidores y la intervención de algunos príncipes por motivos ya políticos, ya económicos. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 387)

Uno de los aspectos más interesantes del arte barroco y que será un reflejo de su sociedad será el misticismo que tomó dos directrices: una en el mundo en que vivimos y otra proyectada hacia el más allá, pero la gran originalidad fue que el misticismo práctico y el espiritual o sea la vida activa y contemplativa se entretejieron maravillosamente para dar como resultado una nueva idea de Dios. La Iglesia tomó estas nuevas armas para así poder aminorar la corriente materialista práctica y científica que avanzaba al iniciarse el siglo xvii. Los místicos de esta centuria no eran los mismos en ideas que los que habían prevalecido en la Edad Media.

Las artes quisieron representar por medio de ilusiones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas, los cinco sentidos y a la vez la gloria celestial a la cual el hombre llegaría, si practicaba las virtudes evangélicas. Esto hará que la arquitectura barroca tenga una complicada geometría basada en el movimiento, como para hacer que los sentidos cobren una mayor realidad y lo estético de la línea recta fue sustituido por la espiral movable. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 388)

El arte barroco cumplió así su objetivo y estuvo en lo religioso, al servicio del catolicismo, siendo ahogado el nuevo principio de lo práctico y de lo empírico, pero también la Iglesia quiso descansar en la autoridad civil, quiso apoyarse en aquellos que habían recibido de Dios, la autoridad terrena, por lo que el barroco fue un magnífico aliado que enmarcó espléndidamente la figura del rey absoluto.

La burguesía pese a sus ideales libertarios también aceptó el nuevo estado de cosas, pues había experimentado que la libertad del siglo xvi había puesto en peligro su tranquilidad y progreso económico, de aquí que apoyara a las nuevas ideas, y a la vez Iglesia y absolutismo se fundamentaron en ellos. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 388)

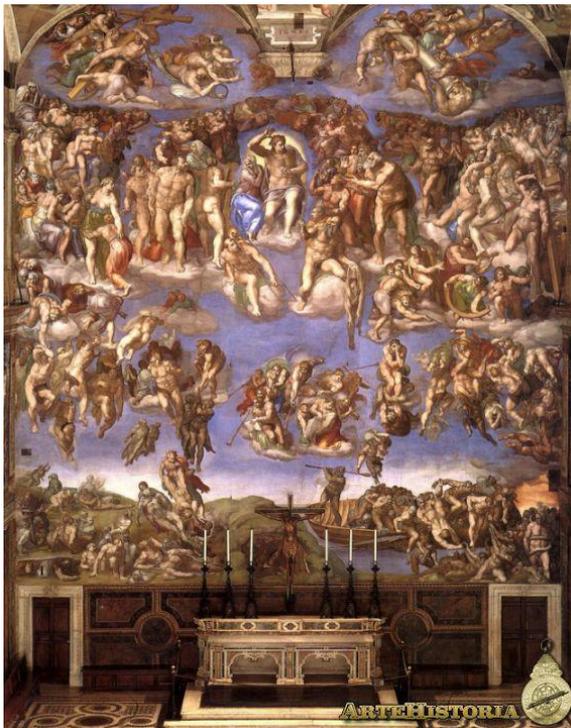


Imagen 1 Capilla Sixtina – Miguel Angel 1537-41 (Lozano Fuentes, 1976)

2.3.1. DEFINICIÓN

El término «barroco» proviene de un vocablo de origen portugués (barrôco), cuyo femenino denominaba a las perlas que tenían alguna deformidad (como en castellano el vocablo «barruecas»). Fue en origen una palabra despectiva que designaba un tipo de arte caprichoso, grandilocuente, excesivamente recargado.¹ Así apareció por vez primera en el Dictionnaire de Trévoux (1771), que define «en pintura, un cuadro o

una figura de gusto barroco, donde las reglas y las proporciones no son respetadas y todo está representado siguiendo el capricho del artista» (Martínez Ripoll, 1989)

Otra teoría lo deriva del sustantivo barroco, un silogismo de origen aristotélico proveniente de la filosofía escolástica medieval, que señala una ambigüedad que, basada en un débil contenido lógico, hace confundir lo verdadero con lo falso. Así, esta figura señala un tipo de razonamiento pedante y artificioso, generalmente en tono sarcástico y no exento de polémica. En ese sentido lo aplicó Francesco Milizia en su *Dizionario delle belle arti del disegno* (1797), donde expresa que «barroco es el superlativo de bizarro, el exceso del ridículo». (Martínez Ripoll, 1989)

2.3.2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

El siglo XVII fue por lo general una época de depresión económica, consecuencia de la prolongada expansión del siglo anterior causada principalmente por el descubrimiento de América. Las malas cosechas conllevaron el aumento del precio del trigo y demás productos básicos, con las subsiguientes hambrunas. El comercio se estancó, especialmente en el área mediterránea, y solo floreció en Inglaterra y Países Bajos gracias al comercio con Oriente y la creación de grandes compañías comerciales, que sentaron las bases del capitalismo y el auge de la burguesía. La mala situación económica se agravó con las plagas de peste que asolaron Europa a mediados del siglo XVII, que afectaron especialmente a la zona mediterránea. Otro factor que generó miseria y pobreza fueron las guerras, provocadas en su mayoría por el enfrentamiento entre católicos y protestantes, como es el caso de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648).¹⁰ Todos estos factores provocaron una grave depauperación de la población; en muchos países, el número de pobres y mendigos llegó a alcanzar la cuarta parte de la población. (Bartolomé, 1995, pág. 7)

Por otro lado, el poder hegemónico en Europa basculó de la España imperial a la Francia absolutista, que tras la Paz de Westfalia (1648) y la Paz de los Pirineos (1659) se consolidó como el más poderoso estado del continente, prácticamente indiscutido hasta la ascensión de Inglaterra en el siglo XVIII. Así, la Francia de los Luises y la Roma papal fueron los principales núcleos de la cultura barroca, como centros de poder político y religioso —respectivamente— y centros difusores del

absolutismo y el contrareformismo. España, aunque en decadencia política y económica, tuvo sin embargo un esplendoroso período cultural —el llamado Siglo de Oro— que, aunque marcado por su aspecto religioso de incontrovertible proselitismo contrarreformista, tuvo un acentuado componente popular, y llevó tanto a la literatura como a las artes plásticas a cotas de elevada calidad. En el resto de países donde llegó la cultura barroca (Inglaterra, Alemania, Países Bajos), su implantación fue irregular y con distintos sellos peculiarizados por sus distintivas características nacionales. (Martínez Ripoll, 1989, pág. 6)

2.3.3. LA PINTURA BARROCA

2.3.3.1. CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES

La afectada inspiración manierista, en especial aquella que copiaba y reproducía a los maestros en ese halito natural, produjo un derrumbamiento pictórico a finales del siglo XVI, que fue sustituido por la avasalladora pintura del barroco.

Las nuevas doctrinas del Trento y la reformación del dogma católico obligaron a los maestros a buscar una nueva iconografía que fuera acorde con la nueva sociedad y el sentir espiritual y místico de la época. Al igual q en la escultura el realismo fue el arma vital que movió a los artistas y por otra parte la luz, el magnífico acabado para sensibilizar las conciencias del hombre moderno.

Los pintores si inspiraron en la naturaleza no idealizándola, sino representando a esta con todo su vigor y fuerza y la luz y el color sustituyeron al perfecto dibujo manierista. El miniaturismo que hasta las últimas décadas del siglo XVI había imperado, se perdió como consecuencia de esta revolución colorista.

La perspectiva aérea y fantástica adquiere suma importancia y al decaer el dibujo, los planos superficiales son sustituidos por la visión profunda, las líneas verticales y horizontales son abandonadas por los escorzos, por los ondulados, las quebradas y el helicoide.

Las composiciones tienen gran unidad y la importancia de los temas está subordinada a una lógica escala de preferencia.

Los temas religiosos vuelven a cobrar importancia y solo en los palacios continuara la temática mitológica. La iconografía se enriquece con todo aquello que dentro de la dogmática atacaba el protestantismo, como son los dogmas marianos y los asuntos eucarísticos y las misiones místicas de los santos fundadores. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 432)

Debido al independiente desarrollo de las escuelas pictóricas no son muchas las notas comunes que caracterizan a la pintura barroca; señalamos las siguientes:

Realismo. Se buscan los modelos de la naturaleza, sin proceder a su idealización, incluso llegando al naturalismo, la preocupación por la representación del estado psicológico, de los sentimientos (dolor, alegría), etc. En no pocas ocasiones la luz se pone al servicio del realismo.

Predominio del color sobre el dibujo. En los grandes maestros las manchas son las definidoras de las formas (Velázquez o Rembrandt). Se pintan las cosas como se ven en la realidad, con manchas de color y luz, perdiéndose los detalles y con el contorno no precisado.

Profundidad continua. En el barroco se abandona el rigor de la perspectiva lineal, para obtener la sensación de profundidad los procedimientos utilizados pueden ser líneas convergentes, series de escorzos⁵, un primer término desmesurado, un primer término oscuro, juegos de luces, plasmación de efectos atmosféricos.

Hegemonía de la luz. Se abandona el sfumato⁶ de Leonardo se pasa a planos de luz y sombras donde las formas se dibujan con gran precisión. El barroco es el arte de plasmar pictóricamente la luz y en correlación, la sombra juega un papel hasta entonces inédito, especialmente en los primeros ensayos del estilo que han venido a denominarse Tenebrismo. En el Barroco la forma se subordina a la luz, y en algunas

⁵ *Escorzo*.- s.m. Representación de una figura, especialmente humana, que se extiende oblicua o perpendicularmente al plano del papel o lienzo sobre el que se pinta, acortando sus líneas de acuerdo con las reglas de la perspectiva. (Diccionario Lengua Española, 2005)

⁶ *Esfumato* (del italiano *sfumato*) es una técnica pictórica que se obtiene por aumentar varias capas de pintura extremadamente delicadas, proporcionando a la composición unos contornos imprecisos, así como un aspecto de antigüedad y lejanía. Se utilizaba en los cuadros del Renacimiento para dar una impresión de profundidad. (Vinci, 2007)

ocasiones las formas pueden desvanecerse por debilidad o intensidad del centelleo luminoso. (Pacciarotti, 2000, pág. 33)

Libertad en la composición, es decir composición asimétrica y atectónica. La tendencia instintiva a colocar la figura principal en medio y a pintar dos mitades de telas semejantes (simetría) se pierde, de la misma manera que se desecha la malla de horizontales y verticales del arte clásico (composición tectónica). Se prefiere todo aquello que muestre desequilibrio o sugiera que la escena continúa más allá de los límites del marco. Esta composición atectónica se consigue mediante las líneas diagonales que sustituyen a las composiciones piramidales del siglo anterior; a veces se usan formas partidas que indiquen que no todo cabe en la tela.

Preocupación por plasmar el movimiento. La pintura barroca es la pintura de la vida y ésta no puede representarse bajo formas estáticas. La turbulencia se antepone a la quietud; las figuras son inestables y los escorzos y ondulaciones se multiplican. A veces este movimiento no existe y el exceso de quietud y austeridad se debe relacionar con el deseo de vincular la obra con la trascendencia religiosa.

Técnicas. La importancia del color y el deseo de mostrarlo en toda su brillantez hace que se abandone el temple y se generaliza el óleo⁷ y el uso del lienzo⁸, a veces de grandes proporciones y la pintura sobre tabla casi se abandona. La técnica del fresco se sigue utilizando para la pintura decorativa de las paredes.

Temas. Aquí es donde la multiplicidad de escuelas provoca una absoluta variedad en los temas.

En cuanto a los temas religiosos abundan la representaciones de la Virgen, como Inmaculada Concepción, la Piedad, los pasajes evangélicos más relevantes, la caridad, los sacramentos (en especial la penitencia y la eucaristía), series sobre la

⁷ **Óleo.**- m. Pintura que se obtiene disolviendo ciertos pigmentos en una solución aceitosa. (Diccionario Lengua Española, 2005)

⁸ **Lienzo.**- s. m. Tela fuerte preparada para pintar sobre ella (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

vida de los santos y sus experiencias religiosas, la visión de la muerte. (Pacciarotti, 2000, pág. 34)

El desnudo es proscrito de las representaciones religiosas, persistiendo únicamente en las alegorías y mitologías.

La fábula pagana se cultivará en Francia y Flandes.

Los holandeses destacarán en el retrato de grupo y el paisaje se convierte en género independiente y dentro de él temas especiales como, escenas realistas (de interiores y de vida cotidiana), marinas, batallas navales, etc.

También se desarrolla el cuadro de arquitectura, el bodegón, los de naturalezas muertas. (Pacciarotti, 2000, pág. 35)

El tenebrismo

De Caravaggio (Miguel Angel Merisi, il Caravaggio, 1573-1610) se ha dicho que fue un revolucionario tanto por su vida turbulenta como por su pintura, en la que planteó una oposición consciente al Renacimiento y al manierismo. Siempre buscó, ante todo, la intensidad efectista a través de vehementes contrastes de claroscuro que esculpen las figuras y los objetos, y por medio de una presencia física de vigor incomparable. Al evitar cualquier vestigio de idealización y hacer del realismo su bandera, pretendió ante todo que ninguna de sus obras dejara indiferente al espectador.

Introdujo una profunda revolución en la pintura italiana del XVII. Dos son las características básicas de su obra, el naturalismo, rechazó los ideales clásicos; cuando pintaba una escena de tipo religioso, introducía en los cuadros lo vulgar, las escenas con gente corriente, sin ningún tipo de idealización. En segundo lugar, el tenebrismo, para acentuar el realismo, realza sus figuras y escenas por los efectos de luz, haciéndolas destacar sobre el fondo oscuro, la luz no se difunde suavemente, sino que surge de un vano lateral y cae sobre las figuras, sobre la escena, delimitando claramente las formas iluminadas en las que los colores son vivos e intensos y destacan sobre las zonas oscuras. **(Pacciarotti, 2000, pág. 36)**



*Imagen 2 La llamada de San Mateo 1599-1600 Óleo sobre lienzo, 322 x 340 cm
Capilla Contarelli, San Luigi dei Francesi, Roma (Pacciarotti, 2000)*

La luz funciona como un espacio autónomo, como un personaje más en el cuadro, como tiempo, pues introduce el ritmo narrativo.

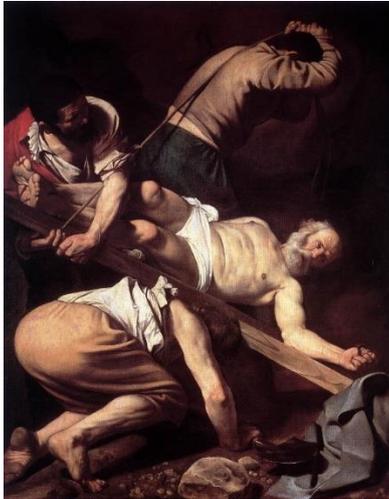
El foco luminoso nunca aparece en el lienzo y suele ser artificial, procedente de algún ángulo lateral. Simboliza siempre la presencia de lo sobrenatural o lo divino, ¡Dios es luz!

Los personajes aparecen en actitudes sorprendentes, en clara ruptura con lo que se consideraba “decoroso”; el autor quiere mostrar, de esta manera, la psicología y las pasiones de los personajes, los “afecti”.



Imagen 3 Cena en Emaús, 1601-2. óleo sobre lienzo. 1,39 x 1.95 m. National Galleri de Londres (Pacciarotti, 2000)

Desde los inicios de su estancia romana rechazó la característica belleza ideal del Renacimiento, basada en normas estrictas, y eligió el camino de la verdad y el realismo, realizando sus obras mediante copias directas del natural, sin ningún tipo de preparación previa a la obra. (Pacciarotti, 2000, pág. 37)



*Imagen 4. La crucifixión de San Pedro. 1600. Óleo sobre lienzo, 230 x 175 cm
Capilla Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma (Pacciarotti, 2000)*

La “narración” se reduce al momento culminante de la historia y tiene, en muchas ocasiones, el aspecto de una fotografía instantánea. En ese instante se concentraba toda la acción, todo el dramatismo. La ausencia de fondos, por otra parte, acentuaba el contraste luminoso. Las figuras, parcialmente iluminadas contra la oscuridad, se destacan enfatizando sus gestos y expresiones.

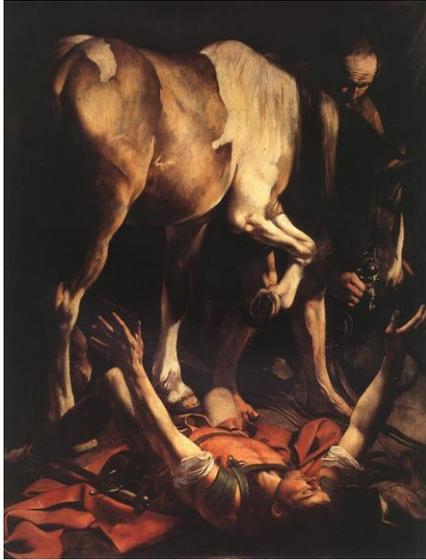


Imagen 5 La conversión de camino a Damasco (Pacciarotti, 2000)

En las pinturas religiosas de Caravaggio, el reino de Dios está en lo cotidiano y lo miserable, manifestándose en los pecadores y marginados de los que hablan las Sagradas Escrituras.



Imagen 6 Enterramiento de Cristo (Pacciarotti, 2000)

En síntesis: la suma de trucos (o recursos) tan efectistas que deslumbran la mirada (claroscuros⁹, contrapicados¹⁰, gestualidad de los personajes, etc.), crean un espacio

⁹ **Claroscuro.**- m. PINT. Conveniente distribución de la luz y de las sombras en un cuadro. (Diccionario Enciclopédico, 2009)

profundamente teatral, rico en significados y deslumbrante, a pesar de la “atmósfera tenebrosa” que domina muchas de sus composiciones (Pacciarotti, 2000)



Imagen 7 El martirio de San Mateo Óleo sobre lienzo.3.23 x 3.43 m.

Capilla Contarelli,S. Luís de los franceses, Roma (Pacciarotti, 2000)



*Imagen 8 David 1600 Óleo sobre lienzo 110 x 91 cm
Museo del Prado, Madrid (Pacciarotti, 2000)*

¹⁰ **Contrapicado** s. m. Toma que se realiza con una cámara fotográfica o cinematográfica inclinada de abajo arriba (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

El tratamiento de los temas religiosos, como escenas cotidianas, con toda su vulgaridad, hizo que en algunos casos sus obras no fuesen bien aceptadas, producían la sensación de falta de respeto hacia el tema y los personajes representados

Los rostros, las manos y los pies de estos personajes aparecen maltratados, con suciedad. Se trata de una clara reivindicación de lo popular en lo sagrado, de conectar la fe con la verdadera piedad, aquella que huye de los oropeles y la pompa, tan querida por la jerarquía eclesiástica. (Pacciarotti, 2000)



Imagen 9 San Mateo y el ángel, 1602. Óleo sobre lienzo.

Divergencias en el tratamiento del mismo tema. (Pacciarotti, 2000)

2.3.3.2. PINTURA BARROCA DE ITALIA

La pintura barroca italiana se desarrolló desde finales del siglo XVI y a lo largo de todo el XVII y buena parte del XVIII. Precisamente el Barroco, como estilo artístico diferenciado del clasicismo y su epígono el manierismo, nació en Italia, concretamente en Roma. No obstante, luego se desarrollaron escuelas nacionales como la española o la holandesa. Dos son los principales movimientos artísticos, el tenebrista Caravaggismo y la el clasicismo romano-boloñés. La pintura barroca

italiana se convirtió, como el resto del arte barroco, en un instrumento de la Iglesia Católica al servicio de la Contrarreforma, de manera que los pintores se convirtieron, gracias a sus obras, en un intermediario necesario para alcanzar con eficacia el ánimo de los fieles.

Características

El arte era el medio a través del cual la Iglesia católica triunfante persuadía a los herejes, los dudosos, y conseguía mantener la presión protestante más allá de las fronteras italianas. Para lograr este ambicioso objetivo, el arte debía tener capacidad para seducir, conmover, conquistar el gusto, no ya a través de la armonía del Renacimiento sino mediante la expresión de emociones fuertes. Ciertamente, el Barroco es el estilo de la Contrarreforma en el sentido de que este movimiento católico lo usó para propagar sus ideas, pero no puede ignorarse que se cultivó igualmente en países protestantes (las Provincias Unidas, destacadamente).

La fascinación visceral del estilo barroco deriva de una implicación directa de los sentidos. En la pintura barroca no se apelaba al intelecto ni a la sutileza refinada del manierismo, el nuevo lenguaje apuntaba directamente al estómago, a las vísceras, a los sentimientos del observador, o dicho con mayor exactitud, del espectador. Se empleaba una iconografía lo más directa posible, simple, obvia, pero al mismo tiempo teatral.

La pintura italiana de la época trata de romper con las formas del manierismo, ya mal vistas. Y lo hace con dos tendencias a su vez opuestas entre sí, el naturalismo y el clasicismo. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 425)

2.3.3.3. PINTURA BARROCA EN ESPAÑA

Francisco de Elbalta (1555?-1623). La pintura barroca dio sus mejores frutos durante el siglo xvii y se les ha clasificado a los pintores por el lugar donde nacieron o pintaron y así se habla de las escuelas de Valencia, Sevilla, Granada o Castilla.

La mayoría de los pintores de esta etapa fueron tenebristas o practicaron el tenebrismo en sus inicios. El primer pintor de este estilo fue Francisco de Ribaita que

nació en Solsona en 1555 y murió en Valencia en 1628. Lope de Vega le llamó pintor catalán y su formación fue italiana, aunque también estudió con Navarrete el Mudo en El Escorial. Una de sus obras más célebres es La Cena (del Museo de Valencia), donde la imagen de Jesucristo recuerda a los manieristas; el artista tiene preocupación por la espontaneidad; su obra maestra es la Visión de San Francisco (Prado), obra típica del tenebrismo con gran brifianez de colorido y seguridad en el dibujo.

José de Ribera nació en Játiva en 1588 y murió en 1652. Fue llamado el Españoleto. La mayor parte de su vida la pasó en el reino de Nápoles y por su estatura recibió el apodo del Spagnoletto. Su primera formación fue en su tierra natal. Estudiando Con De Ribalta en Nápoles, fue protegido del duque de Osuna, lo que le permitió crear un taller donde se formaron los principales pintores de la escuela napolitana. Tuvo con tactos con el Caravaggio. En su primera etapa la pintura de De Ribera trata de temas sagrados, de santos y mártires con fondo oscuro, donde la luz es la parte esencial, así el cuadro de San Andrés (Museo del Prado); de igual forma La Piedad de San Martino de Nápoles.

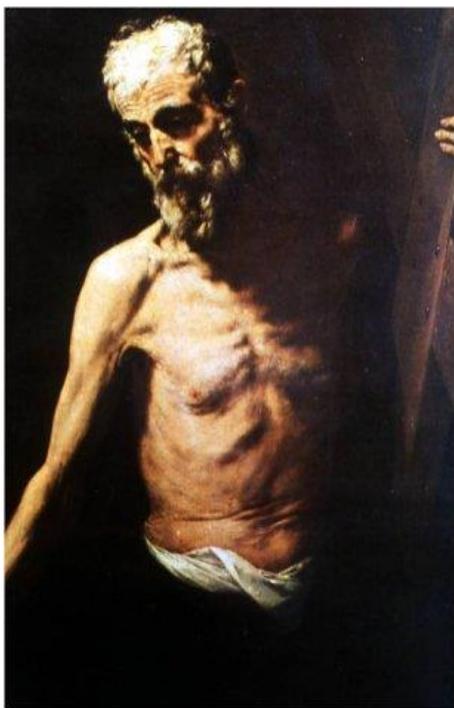


Imagen 10 San Andrés – Ribiera - Museo El Prado (Lozano Fuentes, 1976)

Posteriormente y con El martirio de San Bartolomé (Prado) el artista evoluciona hacia fondos claros, en especial de luces doradas dentro del crudo realismo de toda su pintura. Es como la luz del crepúsculo que matiza a los colores. Su segunda etapa son los cuadros de tipo mitológico clásico, como Arquímedes (Prado), Diógenes (Prado), La Muerte de Adonis (Roma). Sigue pintando cuadros religiosos, pero en éstos habrá influencia veneciana; además, una gran preocupación por la anatomía, la cual deriva posiblemente de la escuela boloñesa. De los religiosos de este segundo periodo es el Sueño de Jacob (Prado), donde consigue plasmar la atmósfera, la penumbra del paisaje; esta atmósfera es la que da profundidad al cuadro. En su último periodo la belleza clásica invade la pintura de Ribera y sus composiciones están en un ambiente luminoso, así el San Juan Bautista (Prado) o El pateta (Louvre) que se distinguen por el realismo tan típico de la retratista española. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 447)

Francisco de Zurbarán nació en Fuente de Cantos (Badajoz) en 1598 y murió en 1664; desde muy joven se trasladó a Sevilla y estudió con Pedro Díaz de Vifianueva. Su primera obra la realizó a los 18 años y es conocida con el nombre de la Concepción (Sevilla). Hizo luego un viaje a la corte, y por sus trabajos en el palacio del Buen Retiro, recibió el título de pintor real. A partir de este momento vivió en Sevilla y en Madrid, donde terminó sus días. Lo mejor de la obra de Zurbarán son sus cuadros de tipo religioso, tanto de Santos como de frailes y monjes de diferentes órdenes; es un artista naturalista y el más religioso de los pintores del siglo xvii.

Su maestro era pintor de esculturas, de aquí que una de sus primeras obras, Santa Casilda (Prado), tenga aspectos escultóricos. Posteriormente evoluciona, su colorido se hace brillante, de armonías suaves, comienza como tenebrista, pero después se hace más blando, más amanerado como corresponde a la escuela sevillana.

Sus cuadros de religiosos tienden a lo místico y este misticismo es conseguido por la luz, la cual no ilumina, sino que transfigura ya que emana de los propios personajes, según vemos en la Serie de Frailes de la Academia de San Fernando de Madrid o en el Cristo en la cruz y San Lucas, del Museo del Prado, Las figuras de Zurbarán son serenas, inmóviles, casi intemporales. Zurbarán siente a la España de los Austrias menores, al país decadente, política y económicamente. Parte de la serenidad

religiosa es como un eco de la desesperación nacional, posiblemente la obsesión que el artista tiene por los problemas sociales es lo que lo hace pintar en forma mística, como para distraer a los coetáneos de la problemática diaria. Zurbarán en la perspectiva usa ante todo el primer plano y así se concentra en rostros y manos, y no vacila en cortar de raíz todo lo demás. Sus bodegones son los más cuidadosamente pintados y el del Museo del Prado es el más interesante por el gran naturalismo que adquieren los objetos. En la catedral de Sevilla pintó el retablo de San Pedro; esta obra le valió encargos de varias órdenes como el referente a La vida de San Pedro Nolasco, para el convento de la Merced (Prado); también realizó otra serie para el monasterio Jerónimo de Guadalupe, que está considerada como lo más célebre de su pintura conventual y donde se distinguen los cuadros titulados La misa del padre Cabañuelas y la del Padre Illescas.

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, el más grande pintor de España, nació en Sevilla en 1599; desde los diez años fue discípulo de Herrera el Viejo, pero el carácter del maestro y el del discípulo, que eran violentos, chocaron rápidamente, de aquí que a los doce años entró en el taller del célebre Francisco Pacheco. A los 18 años obtiene su certificado de pintor y contrae matrimonio con la hija de Pacheco. Tres años después llega a Madrid, y el artista, después de dura batalla, logra colocarse en la corte. En 1628 Pedro Pablo Rubens visita la capital española y Velázquez va a recibir la influencia del maestro holandés. Tiene 30 años cuando hace su primer viaje a Italia y 20 años después volvería a la Península Itálica; al regresar de este segundo viaje, Felipe IV lo nombra aposentador real. Morirá Velázquez a los 61 años.



Imagen 11 Esopo- pintura en lienzo 1940 museo el Prado Madrid (Lozano Fuentes, 1976)

Su pintura puede clasificarse en tres etapas: la primera corresponde al periodo anterior a su primer viaje a Italia; la segunda, al periodo entre los viajes primero y segundo a la Península; y la tercera, al periodo que va desde su segundo viaje hasta su muerte. Sus primeros cuadros sevillanos son de género o también de bodegones, como *Vieja friendo huevos* (Richmond) o *El aguadao de Sevilla* (Londres) o *La adoración de los magos* (Prado); en estas obras el artista demuestra ya su naturalismo y realismo, además del gran tenebrismo donde las figuras están fuertemente iluminadas. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 448)

Por influencia de Rubens, su arte pictórico cambia en Madrid y realiza su primer cuadro mitológico *El triunfo de Baco* (Prado), conocido con el nombre de *Los borrochas*, que es una pintura burlesca e irónica de la mitología, donde los modelos quizá fueron sacados de las tabernas del Manzanares; el éxito de este cuadro fue enorme y lo llevó a pintar otro de tema mitológico titulado *La fragua de Vulcano* (Prado), el cual lo debió realizar en Italia durante el primer viaje, por lo que la influencia italianizante es visible. En la segunda época Velázquez retrata a la corte de los Austria, así a Felipe IV, al conde duque de Olivares, al príncipe Baltasar Carlos

(Prado) también los retratos de bufones como El niño ciego Vallecas (Prado) o el Bobo de la Coria (Prado) y pablillos de Valladolid (Prado) donde los personajes están con verdadero aplomo como suspendidos en el aire, sólo la atmósfera los rodea, tienen sentido irónico. Pablillos representa a los caballeros e hidalgos desvencijados; en cambio, en el retrato del conde duque crítica al militarismo español que aún creía ser una gran potencia debido a la política belicista. De este mismo periodo es la Rendición de Breda (Prado), conocido con el nombre de Las tanzas y una de las mejores obras de la pintura universal; sus principales obras datan del segundo viaje y en Italia realizó el retrato del papa Inocencio X, que por sus calidades iluministas y coloristas, puede considerarse como la joya de la Galería Doria de Roma.



Imagen 12 Diego Velázquez (1599-1660): Los borrachos o El triunfo de Baco (detalle)
Lienzo, 165 x 225 cm (Lozano Fuentes, 1976)

En Londres y en la Galería Nacional se conserva la Venus mirándose en el espejo que es el mejor desnudo de la pintura española, tanto por su feminidad, como por su elegancia exquisita. Al regresar de Italia trajo dos cuadros de la Villa Médici.s (Prado) donde Velázquez planteó y resolvió los problemas del impresionismo; es en esta última etapa donde realiza sus dos obras cumbres:

Las meninas (Prado) y Las hlanderas (Prado). En Las meninas presenciamos una escena de vida diaria: el pintor labora en un gran lienzo y le sirven de modelo la infanta Margarita con sus damas y su perro; el artista Lucas Jordán le llamó la

teología de la pintura; Velázquez pinta a la infanta, a las damas y a él mismo, pero su mirada está dirigida al espejo que tiene enfrente donde se reflejan las figuras del rey y de la reina. Esta composición de Las meninas es eminentemente barroca, pues hay claridad temática de modelos y a la vez confusión de imagen por el espejo; la iluminación es compleja, ya que se combinan perfectamente la luz y la penumbra; aparentemente la luz fuerte está en el primer plano, pero si analizamos, observamos que es en el último de los planos, en el fondo, en la puerta que se abre al corredor, de donde parte la luminosidad.

De todo lo dicho anotamos que estas contradicciones son las que forman el estilo genial de Velázquez, Las hilanderas ha sido considerada como una obra de costumbres, aunque también tiene un sentido mitológico basado en la fábula de Ariadna; la luz es abundante a tal grado que casi nos impide ver la escena central, así como el tapiz del fondo. En este cuadro, como en el anterior, sobresale la perspectiva aérea, donde Velázquez no tuvo secretos. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 449)

Bartolomé Esteban Murillo. Nació en Sevilla en 1617 y murió en 1682, su vida fue tranquila, apacible, hogareña; contrajo matrimonio con Beatriz de Cabrera y tuvo nueve hijos; viajó a Madrid y en su obra se notará un cambio de influencias artísticas por las pinturas que pudo admirar de los maestros venecianos y flamencos, lo que le dio una nueva visión artística sobre las concepciones que había adquirido con su maestro Juan del Castillo. Murillo comenzará siendo tenebrista por la influencia de Zurbarán y de Alonso Cano. Sus temas son religiosos, ya que sus encargos provinieron casi siempre de los conventos sevillanos: pero también en su temática está la vida popular, como los ciegos, los enfermos, los golfifios, los mendigos, etc.; éstos fueron los primeros cuadros de Murillo, por lo que hay defectos en la composición y dureza en las figuras. Llegó a dominar la técnica y estos defectos desaparecen, así la Muerte de Santa Clara (Dresde), La Sagrada Familia del Pajarito (Prado). Cuando Zurbarán comienza a decaer, Murillo fue el que proveyó a las comunidades religiosas de Sevilla, tales como franciscanos, agustinos y capuchinos. Sus temas favoritos serán las Vírgenes y los niños; Vírgenes madres, llenas de acento humano, de maternidad dulce y confiada, de simpatía deseosa de establecer comunicación con el creyente. Sus santos están también ligados a lo familiar, al

misticismo de la Contrarreforma; así, en la Inmaculada Concepción (Prado y Sevilla), la Señora aparece envuelta en un manto azul, rodeada de pequeños ángeles y elevada por la propia atmósfera. Sus niños, por su realismo, son escenas de género, así El niño mendigo (Louvre), El Divino Pastor (Prado) y Los niños de la Concha (Prado); estos infantes están relacionados con la sociedad sevillana, que pierde la mitad de su población por las Indias y por la peste, y que a la vez expresan la decadencia económica. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 450)



Imagen 13 Bartolomé Esteban Murillo - Sevilla España – 1617-1682 – Inmaculada Concepción Óleo sobre lienzo 168 x 112 cm. (Lozano Fuentes, 1976)

2.3.3.4. PINTURA BARROCA EN AMÉRICA

Las primeras influencias fueron del tenebrismo sevillano, principalmente de Zurbarán algunas de cuyas obras aún se conservan en México y Perú, como se puede apreciar en la obra de los mexicanos José Juárez y Sebastián López de Arteaga, y del boliviano Melchor Pérez de Holguín. La Escuela cuzqueña de pintura surgió a raíz de la llegada del pintor italiano Bernardo Bitti en 1583, que introdujo el manierismo en América. Destacó la obra de Luis de Riaño, discípulo del italiano Angelino Medoro, autor de los murales del templo de Andahuaylillas. También destacaron los pintores

indios Diego Quispe Tito y Basilio Santa Cruz Puma Callao, así como Marcos Zapata, autor de los cincuenta lienzos de gran tamaño que cubren los arcos altos de la Catedral de Cuzco. En Ecuador se formó la escuela quiteña, representada principalmente por Miguel de Santiago y Nicolás Javier de Goríbar.

En el siglo XVIII los retablos escultóricos empezaron a ser sustituidos por cuadros, desarrollándose notablemente la pintura barroca en América. Igualmente, creció la demanda de obras de tipo civil, principalmente retratos de las clases aristocráticas y de la jerarquía eclesiástica. La principal influencia fue la murillesca, y en algún caso como en Cristóbal de Villalpando la de Valdés Leal. La pintura de esta época tiene un tono más sentimental, con formas más dulces y blandas. Destacan Gregorio Vázquez de Arce en Colombia, y Juan Rodríguez Juárez y Miguel Cabrera en México. (Historia del Arte, 2000, pág. 411)

2.3.3.4.1. MÉXICO

Entre los pintores mexicanos debemos mencionar al vasco Baltasar de Echave y Orio; tiene en su arte elementos manieristas aunque por lo ampuloso de las formas y la importancia que le da al claroscuro. Así como el realismo, es casi barroco. Este artista es conocido con el nombre de Echave el Viejo y en la pinacoteca virreinal se conservan algunas de sus obras como La Anunciación, La Presentación al templo y La Visitación. En su pintura hay influencia flamenca, gran estudio de la anatomía y rasgos de gran fuerza.

Baltasar de Echave Ibia, conocido como Echave de los Azules, es un artista primitivo como lo demuestra en el cuadro de la Inmaculada Concepción, donde las telas, por su riqueza denotan también la influencia flamenca. Este artista pintó, asimismo, varios cuadros de evangelistas donde el paisaje es vital y de donde deriva su sobrenombre.

Sebastián de Arteaga. En México la influencia de Zurbarán fue notable y así Sebastián de Arteaga, que se había formado en la ciudad de Sevilla, centró su actividad artística en la capital de la Nueva España. Al ser nombrado notario del Santo Oficio pintó varios cuadros para los inquisidores. Es un artista suave, colorista

y de influencia italianizante, siendo su obra más sensible la Incredulidad de Santo Tomás.

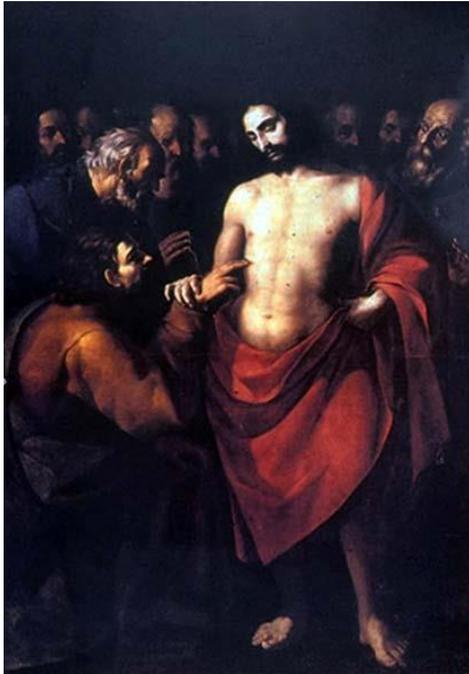


Imagen 14 La incredulidad del Santo Tomas – Sebastián Arteaga México (Lozano Fuentes, 1976)

José Xuárez. También sobresalió José Xuárez que posee, asimismo, la influencia del maestro de Fuente de Cantos (Zurbarán). Su padre era pintor y dominó maravillosamente el claroscuro. Fue un artista mexicanista que se inspiró en el pueblo y en su flora. Se distingue su cuadro titulado La Epifanía, así como el Martirio de San Lorenzo. Pedro García Ferrer llegó a la Nueva España con el obispo Palafox y había estudiado con Ribalta, de aquí el tenebrismo típico del pintor que imprime en el retablo de la Concepción de la catedral de Puebla.

Cristóbal de Villalpando vivió en México entre los siglos xvii y xviii. En sus primeras obras como San Juan en Patmos, se nota la influencia de Valdés Leal; en cambio en la Iglesia Militante de la catedral de Puebla, hay riqueza y elegancia y ampulosidad, sin duda por la impresión que tuvo de Rubens. (Lozano Fuentes, 1976, págs. 17-18)

2.3.3.4.2. GUATEMALA

En Guatemala hubo varios caminos pictóricos: uno el llegado directamente de Sevilla y del taller de Zurbarán y otro la corriente mexicana. Se dan nombres de artistas como Pedro de Liendo y sobre todo Antonio de Montúfar, autor del famoso Calvario. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 418)

2.3.3.4.3. COLOMBIA

En Bogotá la pintura al cobre y el grabado tuvieron gran importancia, en especial Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos (1638-1711). Es un pintor fecundo en obras y su pintura estuvo inspirada en el natural, de ahí la importancia que tienen sus naturalezas muertas y sus retratos que sobresalen en sus cuadros religiosos; en la Predicación de San Francisco Javier, el artista expone a la sociedad de Nueva Granada: magnifico es el retrato del inquisidor Caldas Barbosa, (Lozano Fuentes, 1976, pág. 418)

2.3.3.4.4. PERÚ

En la ciudad de Cuzco el pintor barroco Juan Osorio se distinguió como retratista, en el que hizo de Don Cristóbal de Vargas. También hemos de mencionar a Juan de Espinosa que en 'la iglesia de Santo Domingo realizó un lienzo de grandes proporciones titulado Cristo ante Pilatos. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 419)

2.3.3.4.5. BOLIVIA

En Bolivia los temas sociales son de gran importancia en la pintura barroca y esta corriente se traslada también hacia Chile; juntamente con la pintura indígena se destaca la ingenuidad y la ternura de la narración. (Lozano Fuentes, 1976, pág. 419)

2.3.3.4.6. ECUADOR

En la ciudad de Quito el artista más notable fue Miguel de Santiago, quien sobresalió en los lienzos que pintó para el monasterio de San Agustín; asimismo, su famosa Inmaculada del convento de San Francisco donde sobresale el gusto por el paisaje barroco.



Imagen 15 Inmaculada Eucarística Miguel de Santiago (Lozano Fuentes, 1976)

Artista de gran categoría fue Nicolás Javier de Goríbar, que fue discípulo del anterior; sus obras más célebres se encuentran en la Iglesia de la Compañía de Quito y que en grandes lienzos representan a Los Profetas, se distingue el paisaje al estilo de Zurbarán. (Lozano Fuentes, 1976, págs. 418-419)

2.3.4. ACERCA DEL ARTE ECUATORIANO

El siglo XVI preparó en su seno la eclosión cultural de las dos centurias siguientes. La fundación de urbes, la erección de la Real Audiencia y del Obispado, el afincamiento de las comunidades religiosas y su expansión misionera, la vida civil en torno de los Cabildos, la existencia cotidiana en las parroquias urbanas y rurales, los afanes económicos del agro y de la urbe: todo aquello constituyó una fabulosa suma de impulsos, de realizaciones y de incitaciones espirituales más poderosas que las materiales en las horas de expansión histórica.

Calladamente, al parecer, pero sin fatiga, durante siete lustros, a partir de 1530, la existencia social quiteña perfiló sus rasgos y distendió por una extensa región geográfica sus empeños: hizo cultura al tiempo que elaboraba vida humana, raza, civilidad, formas de existencia, modos típicos de crear las cosas. Y entre éstos, aquellos que mejor traducían la vida interior: las bellas artes. Poco se ha meditado en

un suceso de la llamada vida colonial: el compás que marca la convivencia social a las bellas artes y el apareamiento de éstas a tono con la convivencia social, de modo que parecen ser el espíritu o la respiración de ella. Las artes no demoraron siglos en sobreponerse a las actividades visibles del grupo humano, empeñado, como es natural en horas aurales, por resolver problemas de inmediata urgencia. El apareamiento de la belleza fue urgencia inmediata en esas sociedades o en esos vecindarios casi incipientes. A un siglo de caminar tuvieron arquitectura, pintura, escultura, música... Las letras fueron un poco más lentas, no porque no existieran, sino porque se dedicaron a servir al conocimiento de las realidades: eran crónica, noticia, descripción geográfica, didáctica. Más tarde principiaron a ser literatura.

Pocas veces se ha visto una gestación tan corta de un arte a to estilo. Acaso se atribuya esto al trasplante del arte europeo al Nuevo Mundo, con no poca razón aparente. Mas, en el fondo, el hecho no se muestra tan sencillo, porque la pintura, la escultura, la arquitectura y las demás artes ostentan un claro espíritu americano, mixto, mestizo, con aire segurísimo de tercer producto, no de simple repetición de los caracteres paternos. Los artistas, aunque educados por maestros españoles, italianos y flamencos, no repitieron el arte del Viejo Mundo. Le infundieron ánimo propio y distinto: crearon arte hispanoamericano, desde el primer momento hasta las horas más excelsas del barroco. El ojo inteligente lo descubre a la más leve contemplación. Más allá de la técnica está la figuración, y ésta es psicología.

La psicología no es la mera figuración externa coli rasgos de vida interior más o menos logrados en la representación pictórica o escultórica, pues la unidad de la especie humana afecta gestos análogos para decir pasiones análogas. Cuando se habla de psicología del arte americano se quiere decir peculiaridades de un alma, peculiaridades exclusivas e irrepitibles, no tomadas de otro género de gesticulación. Y aquí está el secreto del arte ecuatoriano: desde muy temprano tuvo palabras que decir, voces íntimas con sonos precisos, voces que se ensayaron durante algunas décadas de puestísima maduración y que se entonaron en un coro unánime a partir del 1600. (Vargas, 1985, pág. 2)

2.3.4.1. EL BARROCO, ESTADO NATURAL DEL ARTE QUITEÑO

¿Por qué? La respuesta no es única. Hay varios porqués y número igual o mayor de para qué. Aquí se analizarán con brevedad algunos de los que ya quedan designados. Pero hay un fin y una causa fundamentales, a los que se prestará mayor atención: o sea, el arte fue una especie de sacramental que la misión empleaba en su obra evangelizadora y, al mismo tiempo, obedecía a normas éticas y estéticas enmarcadas en una actitud histórica que, por cierto, estaba perfectamente definida. (Vargas, 1985, pág. 5)



Imagen 16 "Piedad" atribuida a Sangurima (Catedral vieja, Cuenca (Vargas, 1985)

2.3.4.2. PLENITUD DE LA ESCUELA QUITEÑA

Equivale a escribir: plenitud del barroco en la Real Audiencia de Quito, porque el estilo, una vez consolidado, no solamente expresa emoción, pensamiento y voluntad en un solo opulento y categórico decir —que es teología, filosofía, catequesis, normas de vida, concepción del mundo—, sino, además, un tipo de existencia humana sobre una hora histórica precisa. Y esto loja en su seno otros porqués y otros para qué del arte quiteño. Los revisaremos en el cuerpo real de la escultura, la pintura y la arquitectura.

Y comenzamos por el mundo de la imaginería escultórica, atractivo y lleno de singulares encantos, pues a más de expresar el ánimo religioso y artístico de una sociedad cristiana juvenil, muestra, mejor que otras artes, los meandros y los repliegues del alma mestiza y sus procesos de fusión cultural, junto con las peculiaridades creativas del estilo. Cánones, técnicas, métodos, influencias y logros son muy precisos y claros ; llenan los ámbitos de la cultura vernácula, desde los primeros años del siglo XVII —y aun antes, cuando la escultura comienza a difundirse por las parroquias rurales—, a pesar de que los operarios de este amanecer se hayan diluido en la media luz del anonimato. La investigación desplegada con el fin de establecer la filiación de la escultura quiteña ha sido prolija y complicada, pero ha demostrado que las influencias, los antecedentes y las motivaciones son más numerosos que los de la pintura.

Los modelos más próximos son de tinte y sabor sevillanos. La escultura castellana influyó muy escasamente en Quito. La imaginación, la dulzura, la pasión andaluzas encontraron puerto seguro en el alma hispanoamericana y permitieron que, en el seno de ella, floreciera un estilo dinámico, alegre o trágico, pero a tono con lo que sucedía en el orbe quiteño, ya sea en lo moral, en lo estético, en lo religioso, en lo social, en lo económico. Y así se ve, por ejemplo, como la liturgia emparejaba con las exigencias de la devoción popular americana, tomándose flexible y acogiendo entre los tradicionales ritos muchas expresiones novatas y hasta pintorescas. Otro ejemplo: el ánimo catequístico, según queda dicho, necesitó nivelarse con la mente de los neófitos, y nada tan adecuado para esta nivelación como el patetismo andaluz, reflejado en una escultura que es un constante proceso psicológico, en tensión que no cesa, entre la alegría y el dolor, la risa y las lágrimas. La de aquí comenzó a ser una escultura inquieta, llamativa, musical, trágica y regocijada, todo a un tiempo. (Vargas, 1985, pág. 9)



Imagen 17 Virgen de Chiquinquirá (Monasterio de Santa Clara de Quito) (Vargas, 1985)

Hay algo, además, que no se puede soslayar, y es que en las estatuas y en las tallas de altares y púlpitos se encuentra, como adormecida, una extraña realidad: un elemento oriental exótico, un ánimo ajeno al parecer, pero bien asentado como en casa propia. Esta extraña realidad consiste en elementos, principalmente ornamentales, de origen chino, japonés o filipino, que llaman la atención y hasta causan un poco de desazón al que observa y compara brillos, colores, figuras, actitudes que nada tienen de españoles o de primitivos americanos. En el tallado y en la ornamentación de los altares y de los púlpitos, en las molduras y en las drapearías ostentosas de los santos, se acumulan finas y numerosas técnicas primorosas y efectista que no fueron usadas por los escultores sevillanos, guardianes celosos de la antigua ornamentación mudéjar. (Vargas, 1985, pág. 15)

Mas la extrañeza deja de ser tal si se recuerda que en los galeones de Acapulco, donde venían mercancías del Extremo Oriente, también llegaban al Nuevo Mundo desde el otro lado del Pacífico artistas y técnicas, modelos y procedimientos artísticos, obras que imitar o iniciativas que pronto germinaron en artes y artesanías. La escultura y la talla quiteñas ofrecen, en una proporción considerable, muestras de esta influencia, aclimatada con tanta facilidad, que llegó a parecer natural del medio. Tanta fue la naturalidad con que devotos talladores y escultores aceptaron los brillos,

los metales, los colorines, las refinadas técnicas de dorar, platear y sombrear, procedentes de la artesanía oriental.

Antes que nadie lo dijera, fue una tradición compulsada por varios cronistas la que aseguró el origen asiático del hombre americano. Pero en el siglo XVII, el padre Gregorio García aseguraba que existían nada menos que doce fuentes de origen del mismo tipo humano.



Imagen 18 Procesión de la Virgen de Chiquinquirá en Quito. Anónimo. 1750 (Vargas, 1985)

El padre Rocha, años antes, en el siglo XVI, aseguró que el americano era de cepa africana. La etnografía y la antropología prehistóricas han sumado datos sucesivamente, y hoy podemos enumerar varios orígenes del hombre americano, entre ellos el chino continental y el insular. Este factor racial quedó sedimentado, ancestralmente, en el fondo de la vida y de la cultura de diversos lugares donde los hispanos lo hallaron y lo despertaron, al contacto del orientalismo que late al fondo de la doctrina cristiana.

Entonces se dio el caso naturalísimo de contemplar cómo los elementos artísticos chinos, japoneses o filipinos traídos por los misioneros que retornaban del Extremo Oriente se alojaron como en casa propia y actuaron de inmediato, fundiéndose con el alma quiteña y ostentándose, principalmente, en la talla de madera y en la escultura. El historiador ecuatoriano José Gabriel Navarro, que fue tan lejos en esta investigación, llegó a identificar en las actitudes de ángeles y santos, sobre todo en la

expresión y actitud de las manos, algunos preceptos de la estética budista. (Vargas, 1985, pág. 16)

En el orbe de la escultura sucedió lo mismo que en el de la pintura: quiteñizados los primeros españoles que enseñaron el arte —Diego de Robles o Luis Rivera, por ejemplo—, un estilo nuevo comenzó a brotar y a fijarse con robustez, pues algo o mucho ambiente ordenaba hacer las cosas de tal modo— el color, aire, viento—, y algo o mucho labraba la inmunidad de los artistas —color, latido, esperanzas, fines—, que no permitían hacer las cosas como en la Península, y les movían a realizarlas en conformidad con los mandatos del paisaje y del ambiente, la mano de la tierra a donde habían llegado como peregrinos de la belleza espiritual.

El crecimiento de la colectividad que se halla en las urbes hispanoamericanas de fines del siglo XVI y durante el xvii es torrente que avasalla, configura, tiñe y lleva por del torrente todo cuanto halla al paso. Y en el caso de la expresiva fuerza del Quito naciente, del Quito adolescente los maestros foráneos no resistieron al empuje, ni intentaron resistir. Sucumbieron brillantemente. A vez, los discípulos vernáculos ascendieron por la escala de la técnica peninsular y florecieron gracias a la savia aportada por los maestros españoles. Se trataba de un bello juego de toma y da, en el que, al final todos entregan generosamente cuanto pueden dar, un acto de cumplimiento exacto, en una hora precisa y en un rápido camino hacia un fúlgido meridiano que es capaz de ser trazado en el transcurso de un período de tiempo de pocos años.

De tal modo fue caudalosa la creación escultórica y la variedad de la misma, que representa y absorbe la gama casi ilimitable de los movimientos corporales, de los estados de alma y de la expresión de sentimientos. Como muestra de interioridad o como lenguaje plástico, es algo de lo más importante del arte quiteño. Lo corporal cotidiano y profano aparece en la escultura quiteña sacralizado en imágenes efigies que, sin dejar de ser naturaleza exacta, son latentes manifestaciones de lo virginal, lo angelical y lo santo... Un hondo espíritu, veraz y colectivo, fervoroso y cristiano, se expresaba en tales imágenes de mantos firme, tanto que hoy leemos todavía en aquellas,.

Hubo una paralela expresión de la pintura y de la escultura, porque emergía del mismo seno creador mientras Miguel de Santiago y Goríbar acendrabán sus temas por sendas teológicas y bíblicas, la escultura delectaba el alfabeto místico de la expresión simbólica llena de espíritu, o denunciaba los silencios edificantes de la ascética.

El alma de la escuela quiteña -que era expresión de toda la creyente Audiencia—, poéticamente despierta, se inscribió en el seno de un cuadrilátero asombrosamente claro, que nos traduce la intimidad de una cultura impetuosa y ferviente: teología, Bíblica, ascética y mística, incardinadas en cuatro nombres que son cifra y clave de esta escuela: Miguel de Santiago, Nicolás Javier Goríbar, el padre Carlos, Caspicara. Y en el centro, donde se cortan las diagonales, una flámula de ternura humana y divina al mismo tiempo, manifiesta en el pórtico del misterio de la Encarnación: la mariología de nuestro pueblo, supremo canto secular del alma colectiva ecuatoriana, que sube lleno de esperanza ante la misericordia divina, impulsado por las seráficas de la Inmaculada de Legarda o por los savios sacramentales de la Inmaculada Eucarística Miguel de Santiago. (Vargas, 1985, págs. 18-19)

2.3.4.3. LA PINTURA ECUATORIANA EN EL SIGLO XVIII

Los dos grandes pintores del siglo XVII. Miguel de Santiago y Goribar, alcanzaron también los comienzos del siglo XVIII. El primero murió el 4 de enero de 1706. En cuanto al segundo, estampaba su firma, a la cabeza de los parroquianos de San Roque, en la petición que hicieron al Cabildo de Quito, el 5 de febrero de 1726.



Imagen 19 Inmaculada Eucaristía – Miguel de Santiago – siglo XVIII (Vargas, 1985)

El padre franciscano Antonio de Santa María, en su *Vida prodigiosa de la venerable virgen Juana de Jesús*, religiosa clarisa que murió el 26 de septiembre de 1703, cita los nombres del capitán Antonio Egas, “aficionado a la pintura, y de su esposa, Isabel de Santiago, señalada en el arte, que fueron llamados para trazar el retrato de aquella venerable monja cuyo cadáver se mantuvo fresco, como si estuviera convida”.

Espejo, en su *Defensa de los Curas de Riobamba*, escrita en 1786, cita al acaso un hecho revelador: “No era indio, ni hacía fiestas eclesiásticas, el famoso pintor Gregorito, y éste, después de tener extrema habilidad y gusto para la pintura después de ser rogado con la plata, a trabajar en su bellísima arte, se moría de :hambre y no vestía sino andrajos, y era preciso que algún dueño de obra le hiciese violencia, aprisionándole en su casa, para que tomara con alguna constante uniformidad de aplicación el pincel. Dicen los viejos que pasaba lo mismo con el insigne Miguel de Santiago que fue comparable con los Ticianos Miguel Ángel. Legarda en su testamento aludio tambien a este maestro Gregorio que trabajo asimismo para el templo de la Merced

La decadencia de la pintura en la primera mitad del siglo XVIII iba al compás de la situación social. Faltaban los mecenas y el favor de las cofradías se había inclinado por el gusto de la escultura, que labraba retablos y tallaba imágenes policromadas, haciendo servir la pintura para el primor decorativo.

El padre Velasco, que hubo de salir con sus compañeros de expulsión en 1767, escribió, evocando recuerdos: “Entre los modernos, que eran muchos, conocí a varios que estaban en competencia y tenían sus partidarios y protectores. Eran: un maestro Vela, nativo de Cuenca; otro, llamado el Morlaco, nativo de la misma ciudad; un maestro Oviedo, nativo de Ibarra; un indiano llamado el Pincelillo, nativo de Riobamba; otro indiano joven nativo de Quito, llamado el Apeles, y un maestro Albán, nativo también de Quito. Varias pequeñas obras de este último y de otros modernos, cuyos nombres ignoro, llevadas por jesuitas, se ven actualmente en Italia, no diré con celos, pero sí con grande admiración, pareciendo increíble que puedan hacerse cosas tan perfectas y delicadas”.



Imagen 20 Aparición de la Na. Señora de Aranzazu por Francisco Albán 1747 Tacunga. (Vargas, 1985)

El maestro Albán a que se refiere el padre Velasco se llamaba Francisco. De él nos fue dado encontrar en la Galería Windsor de Montevideo una pintura en cobre, procedente de Europa, que llevaba la siguiente inscripción: “Aparición de Na. Señora

de Aranzazu por Francisco Albán. 1747. Tacunga”. También hizo constar su nombre en la serie de lienzos que se hallaban en la antigua Casa de Ejercicios del Tejar y que desarrollaban los temas obligados de predicación de que se valían los jesuitas en el retiro anual del clero. Al pie de cada cuadro se consignaba la leyenda del ejercitante que costeó la pintura. De este modo figuran sucesivamente: don Nicolás Pacheco, 1760; don Francisco Javier Saldaña, 1760; canónigo doctor Gregorio Freire, 1763; don José de Izquierdo, 1763; don Gregorio Alvarez y Verjuste. 1764, y don Cavetano Sánchez de Orellana, 1764. Esta lista de nombres recuerda justamente la que, hacía un siglo, se hizo constar al pie de los lienzos de la vida de San Agustín pintados por Miguel de Santiago. (Vargas, 1985, págs. 47-48)

2.3.5. IGLESIAS DEL CENTRO HISTORICO DE LA CIUDAD DE RIOBAMBA

LA CATEDRAL

La fachada de la Catedral es una reliquia histórica, fue rescatada de los escombros de la antigua Riobamba, destruida en el terremoto de 1797. La fachada de La Catedral de Riobamba es una reliquia histórica, de estilo barroco mestizo. Construida en piedra calcárea blanca contiene relieves en los que están presentes expresiones aborígenes y españolas, escenas del viejo y nuevo testamento e iconografía religiosa.

Edificación que delinea el perfil urbano del sector más importante de la ciudad de Riobamba, en la fachada de la iglesia se observa la utilización de piedras talladas provenientes de la "Antigua Riobamba" cuyo valor artístico es de fundamental importancia.

La construcción es muy antigua, en 1926 Brüning intervino en la modificación planimétrica y decorativa, posteriormente fue sometida a varias intervenciones.

La espadaña se presenta flanqueada por dos volúmenes que llegan hasta la línea de altura del primer nivel. Por sus dimensiones crean una composición netamente horizontal que se aligera por su color blanco, paño en el que se abren vanos, con ritmo y sobriedad, dando al conjunto un carácter de serenidad y elegancia.

En el centro de la composición el contraste en piedra. Toda la espadaña, que no sigue con el trabajo decorativo, para suavizar su asentamiento tiene dos contrafuertes arrufados. (Instituto Nacional, 2014)



Imagen 21: Iglesias La Catedral - Riobamba (1835-1865) (Instituto Nacional, 2014)

LA BASÍLICA

La Basílica del Sagrado Corazón de Jesús, está ubicada frente al parque Libertad y dentro del centenario colegio San Felipe Neri, en la ciudad de Riobamba. Su construcción comenzó en 1883 y fue consagrada al Sagrado Corazón de Jesús el 9 de junio de 1915, duro 32 años en ser terminada. En el altar principal se encuentra la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, que esta coronada por una armónica y bella cúpula.

Edificación ubicada frente al Parque La Libertad. Su construcción se inició en el año 1883, por inspiración del Padre Manuel Proaño. Fue construida por el padre jesuita Manuel Guzmán y el Hermano Lencada. Su construcción duró 32 años, el 1° de junio de 1915 se inauguró la obra.

La Basílica presenta dos naves, dos sacristías, el altar dos torres y el vestíbulo. El altar mayor es de estilo barroco, en su centro se ubica una imagen del Corazón de Jesús. Las piedras talladas que se utilizaron en la construcción de la Basílica fueron traídas de las minas de Gatazo. Para el alivianamiento de la cúpula central se usó piedra pómez tejida con pedazos de alambre en forma de grapas.

En su interior se aprecia una rotonda, en el centro se ubica la cúpula principal rematada con una cruz de 4 m. de altura.

Sobre la fachada principal se levanta la estatua de Cristo Rey (erigida en conmemoración del centenario de la Primera Constituyente). Al pie de esta escultura

se encuentran grabadas dos frases de la Primera Carta Fundamental del Estado: "En nombre de Dios, Autor y Legislador de la Sociedad".

También se encuentra grabada la frase grabada por los héroes de la independencia "LIBRES BAJO EL SIGNO DE LA CRUZ".

Chimborazo, Templos y Monumentos. Colección: Chimborazo, Ayer, Hoy y Siempre. En el Bicentenario de la Traslación y Asentamiento de la Nueva Riobamba. Edición noviembre 1999. (Instituto Nacional, 2014)



Imagen 22: Iglesia La Basílica - Riobamba – 1888 (Instituto Ecuatoriano , 2001)

LA CONCEPCIÓN

Este templo de estilo neogótico se ubica frente a la denominada "Plaza Roja"; en el que se destacan las ventanas con arcos ojivales, cuya edificación es de piedra y ladrillo visto.

La iglesia es una construcción de estilo neogótico que se inició en el año 1891; los planos fueron elaborados por el Hermano Jesuita Adolfo Lecanda, de origen romano, quien inicia los trabajos luego de un incendio que habría destruido al Monasterio y la Capilla de las monjas Conceptas de Riobamba. Su construcción se terminó en el año 1927.

En su fachada se aprecian dos torres laterales de tres niveles y una central de dos. "En el frontis del templo y en una lápida está esculpida la siguiente inscripción: "Nadie pase por este umbral, que no jure por su vida que María es concebida sin pecado original". La imagen principal de esta iglesia es la del Señor del Buen

Suceso, fue traída desde Quito en el año 1650, fecha desde la que es venerada por los riobambeños. (Instituto Nacional, 2014)



Imagen 23: Iglesia La Concepción - Riobamba (1927) (Instituto Nacional, 2014)

IGLESIA LA MERCED

Fue construido en el año de 1.871, durante el Gobierno de Gabriel García Moreno, se inicio la construcción de este templo, muy especial y particular ya que posee un tinte neoclásico. En el interior están plasmadas hermosas pinturas que tienen un gran aporte cultural. Fue ocupado por las religiosas de los Sagrados Corazones, luego por las hermanas de la caridad. Posteriormente, fue concedido a los Salesianos de Don Bosco, donde también funcionaron talleres.

De acuerdo a datos del libro *Templos y Monumentos de Chimborazo*, se inició la construcción del Templo dedicado a la Santísima Madre de las Mercedes en el año 1901. En 1887 llegó el arquitecto Jacinto Pankeri como profesor de la Escuela de Artes y Oficios; en Quito diseñó y construyó la Capilla de María Auxiliadora en el barrio de La Tola, diseñó los planos de la Iglesia o Santuario de El Quinche.

El plano de esta Iglesia de La Merced, fue justamente diseñado por el hermano salesiano, arquitecto Jacinto Parkeri. Además hizo el diseño de la portada norte de La Circasiana, pues Jacinto Jijón fue alumno de Pankeri y lo contrató, intervino en la fábrica de Chillo Jijón, el padre Julio Vacas E. colaboró con dibujos en el cornisón, columnas y capiteles.

El Padre Isaac Siker, dio mayor impulso a la construcción de este templo; él se dedicó al trabajo en el presbiterio, la cripta, la sacristía y el enlucido interno, y también se encargó de mandar a elaborar el altar mayor.

El Padre Luis N. Strazzierie, mando a trabajar el cielo raso (decorado con pintura al óleo). Decoración de estilo clásico atribuida al señor N. Lozano, oriundo de la ciudad de Cuenca.

La fachada se terminó entre los años 1946 - 1950. (Instituto Nacional, 2014)



Imagen 24: Iglesia la Merced - Riobamba (1945-1950) (Instituto Nacional, 2014)

IGLESIA SAN ALFONSO

La arquería de medio punto y de diafragma definen a las tres naves del interior de la iglesia, pilastras macladas y con resalte conforman la estructura soportante con fuertes bases decoradas con toros, apófiges, escocias antes del fuste y en la parte superior decoradas con impostas para marcar la perspectiva, igual en el remate del diafragma, de esa manera se define al plano y arriba la sucesión de ventanas pareadas que iluminan cenitalmente a la nave principal.

Al fondo de la nave tres vanos sirven de ingreso desde el Nartex, que a la vez soportan al espacio del Coro el mismo que se ilumina con res ventanas, la presencia de la bóveda con arcos fajones de medio punto, resueltos con estructura de madera ya que no cumplen una función estructural, arrancan desde el sistema de pilastras

macladas y en cuyos elementos la construcción cuatripartita sugiere la solución del Románico, también su resolución constructiva es encamonada, pues la cubierta es a dos aguas.

La iglesia tiene un largo de 60 metros por 20 m. de ancho. La altura de la nave central es de 14 m. las naves laterales tienen una altura de 8 m. y las torres 35 m.

Una vez que se terminó la construcción de la iglesia, los padres redentoristas construyeron el convento, el mismo que fue terminado en la década de 1890. (Datos proporcionados por el párroco de la iglesia). (Instituto Nacional, 2014)



Imagen 25: Iglesia de San Alfonso - Riobamba (1890) (Instituto Nacional, 2014)

IGLESIA SAN FELIPE

D. José Veloz y Suárez, celoso sacerdote de la Villa de Riobamba, de tiempo atrás venía esforzándose por implantar en la ciudad nueva de Riobamba, alguna obra que fuese en gran manera provechosa a sus conciudadanos. Se presentó por primera vez ante los tribunales en 1822, e hizo pública cesión de sus bienes a fin de que, con ellos, se abriese un Colegio-Seminario, dirigido por los Padres de la Compañía de Jesús, edificó a su costa la Iglesia de San Felipe que existe en esta ciudad, colocada desde el 23 de abril de 1815, con licencias de los Sres. Vicepatrón y Obispo Diocesano, conferidas el 18 de octubre de 1814

La planta obedece a las influencias de iglesia que tenían una sola nave de doble altura, por eso el primer nivel que es marcado con zócalo y bandas no tiene vanos, funciona como un podio, solo en el segundo nivel aparecen los vanos de ventanas que alumbran casi cenitalmente al interior, vanos que se alternan con los paños marcados por las pilastras de breve resalte, es decir hay paños cerrados y el siguiente tiene ventana, posiblemente se quería dar al interior una expresión de penumbra, como lo más recomendable para la meditación y recogimiento.

Constructivamente se la resuelve con ladrillo mamborrón para paredes y pilastras embutidas o antas que son la estructura vertical, en este caso muy importante por la altura que asume la edificación, todo ello evidencia la calidad de diseñadores y constructores de la época. (Instituto Nacional, 2014)



Imagen 26: Iglesia San Felipe - Riobamba (1815) (Instituto Nacional, 2014)

2.3.6. ARTE BARROCO EN LA IGLESIAS DEL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE RIOBAMBA

Criterios de valoración general

Pintura

En este arte se instalaron las primeras escuelas de artes y oficios a cargo de frailes que enseñaban a indios y mestizos; posteriormente, se abrieron talleres en los que aprendices y oficiales que dominaban ya el oficio y trabajaban bajo las órdenes de un maestro.

Los temas religiosos: se pintaron imágenes de santos, santas, cristos, vírgenes, obispos, ángeles, papas, entre otros.

La función pedagógica y un sentido de trabajo manual propició que la mayoría de obras sean anónimas, es decir que no estén firmadas por sus autores.

Para reconocer el soporte o material sobre el que se pintó hay que inspeccionarla por la parte posterior. Las telas antiguas presentan orificios, suciedad, flacidez, oscurecimiento de las fibras. Las tablas presentan rajaduras, orificios de polilla y marcas del desbastado con hachuela. En las pinturas de esta época, las imágenes son rígidas, el rostro es inexpresivo; están pintadas con una limitada gama de colores en tonos café rojizos y grises, en el siglo XVII mientras que en el XVIII predominan los colores intensos en azules, rojos, verdes, el brillo e iluminación. (Instituto Ecuatoriano , 2001)

2.4. LA SEMIÓTICA

La semiótica, en primer lugar es, como señala Roland Barthes, un método que permite entender las prácticas culturales que implican necesariamente significaciones de diverso orden. No es simplemente una extensión de la lingüística y al contrario, como señala Ferdinand de Saussure en su célebre “Curso de Lingüística General”, abarca a ésta y tiene que ver con la psicología. Cuando afirmamos que la semiótica es un método, estamos indicando que provee de los instrumentos necesarios para podernos acercar a todos los fenómenos u objetos, así

como a las mismas prácticas sociales que la constituyen: más que la lingüística, la semiótica abarca todos los signos dentro de sistemas de todo orden. Su objeto entonces, no es simplemente el signo, aunque fuera su primer elemento de trabajo, si no sobretodo la cultura como afirma Umberto Eco. (Chandler, 1999, pág. 7)

La semiótica es la ciencia o disciplina que se interesa por el estudio de los diferentes tipos de símbolos creados por el ser humano en diferentes y específicas situaciones. Este estudio se basa en el análisis de los significados que cada tipo de símbolo puede tener y cómo ese significado puede ir variando a lo largo del tiempo o del espacio. Se puede considerar a la semiótica (o también conocida como semiología) como una sección importantísima de la antropología ya que su trabajo versa sobre la cultura del ser humano actual y de otras épocas. El término semiótica proviene del griego semeiotikos, que significa ‘intérprete de signos.

Uno de los elementos más complejos e interesantes de la cultura es el conjunto de símbolos y formas que el ser humano crea para diferentes situaciones o circunstancias. Cada conjunto de símbolos se aplica a un tipo de eventos o fenómenos y por eso su significado o su interpretación es completamente particular y específica. Los símbolos son representaciones más o menos arbitrarias o subjetivas de esos fenómenos y el nacimiento de los mismos tiene que ver con la necesidad del ser humano de integrar tales fenómenos al lenguaje.

La semiótica entonces se interesará por analizar por qué esos símbolos pueden tener un significado en un momento o espacio y cambiar, o mantenerse a lo largo del tiempo si tal fuera el caso. Esta tarea es la de los antropólogos, especialistas en el lenguaje, arqueólogos y otros científicos que trabajan con cuestiones relativas a la cultura. Se considera que la semiótica nace a partir de las observaciones de diferentes antropólogos y especialistas del lenguaje que notaron que diferentes símbolos (no sólo gráficos sino también del lenguaje, del pensamiento o de las formas emotivas) se repetían en diferentes espacios y poseían iguales o diferentes significados de acuerdo a cada comunidad. (Morris, 1985, pág. 24)

2.5. LA TEORÍA DE LOS SIGNOS DE CHARLES SANDERS PEIRCE

El conocimiento, en la concepción de Peirce, es un proceso de significación con una estructura triádica fundamental, conformada por un objeto, un signo y un “interpretante”, o concepto en la mente del intérprete. Las distintas definiciones que da Peirce de signo tienen elementos comunes a todas ellas. Algunos de estos elementos son: el carácter mediador del signo, la determinación del concepto mental por el objeto a través del signo, y la esencial producción del interpretante en la relación triádica que es el conocimiento. Este último rasgo común, la producción del interpretante, es denominado “semiosis” por Peirce, y constituye uno de sus aportes más importantes en materia semiótica.

Mientras que la semiosis es un fenómeno –una acción o influencia que es o implica una cooperación entre tres sujetos– la semiótica es un discurso teórico sobre los fenómenos semióticos². En su semiótica, Peirce busca explicar la “relación de signo” (sign relation), una relación triádica, y utiliza su tríada de categorías metafísicas, para llegar así a comprender las diversas posibilidades implícitas en dicha relación. (Eco, 1992, pág. 240)

En su forma genuina, la Terceridad es la relación triádica existente entre un signo, su objeto, y el pensamiento interpretante, él mismo un signo, considerado como constitutivo del modo de ser signo. Un signo media entre el signo interpretante y su objeto

La teoría general de los signos ya había sido estudiada por los antiguos griegos. La palabra “semeiosis”, por ejemplo, aparece en el tratado de Signis del filósofo epicúreo Filodemo. También los dominicos, desde Tomás de Aquino hasta Juan de Santo Tomás, realizaron estudios de semiótica. En la modernidad el término “semiótica” aparece en el Ensayo Sobre el Entendimiento Humano del filósofo inglés John Locke, de cuya definición de semiótica parte Peirce. Sin embargo, los especialistas parecen coincidir en que la naturaleza de los signos había sido estudiada en forma poco sistemática, hasta los desarrollos de Peirce en este campo. No se había intentado aún una teoría completamente

general de los signos. En dicha teoría se parte del siguiente principio: “cualquier cosa que algo sea, además de eso que es, también es un signo” (Peirce, 1986, pág. 357)

2.6. LA SEMIÓTICA DE LA PINTURA

Charles Morris en su trabajo más puntual acerca del signo, Fundamentos de la teoría de los signos, ha subrayado la importancia de la semiótica no solo por el hecho de ser una disciplina autónoma que versa sobre el signo per se [por sí], sino por ser la ciencia que posibilita desde la misma estructura del signo el estudio de otras disciplinas por medio de sus respectivos estructurantes sígnicos (metaciencia): ciencias humanas, biológicas, las lógicas, matemática, física, lingüística y estética. Consistiría entonces en una suerte de disciplina unificadora que tendría el aval científico y riguroso de estructurar, analizar y sistematizar modélicamente no solo las ciencias en general bajo la noción de “signo” (al modo del átomo para las ciencias físicas y de las células para las biológicas), sino también de constituirse en un discurso seguro y autosuficiente en sí mismo, legitimado, en últimas, por su poder explicitador de descomponer teórico-científicamente el mundo en lo que ya siempre ha sido, el signo...

Morris transitará levemente con su Teoría general de los signos desde la lógica y las ciencias biológicas hasta la estética, lo cual hará, empero, sin llegar a desarrollar propiamente un estudio científico, esto es riguroso y pormenorizado, de la estética como disciplina de lo bello, las sensaciones y el arte, y, mucho menos, sin llegar a discernir particularmente el comportamiento esencial del signo como proceso estructurante al interior de las prácticas artísticas... (Bhaszar, 2008)

Tres son los niveles en que se manifiesta el signo y, por ende, tres son los niveles en que debe ser enfrentado, o mejor estudiado. Ellos son el sintáctico, el semántico y el pragmático. Sus funciones serán presentadas, desde luego, a partir del modo de ser de las prácticas artísticas. Es decir, que aun siendo todo esto un trabajo de desarrollo semiótico opera, al interior de los signos, como teoría estética-artística. El primer nivel [el sintáctico] trata de las relaciones entre los signos; el segundo [el semántico] de su significado comunicante, y el último [el pragmático] de la serie de relaciones que existen entre ellos y los usuarios.

En el nivel sintáctico, el análisis semiótico se encarga de estudiar las relaciones sígnicas y sus respectivas combinaciones en el espacio del texto artístico, dígase de una vez de la obra de arte. Los signos, como en el cine y la literatura, proyectan su función comunicativa en unidades mínimas, como el plano¹ o la frase, respectivamente; o en unidades más complejas que van desde la secuencia o el párrafo hasta el signo absoluto que sería el texto fílmico o el escrito. Ya que con Saussure se aprendió que los signos en su estructura son un complejo de significante (rasgo físico) y significado (rasgo conceptual), entonces, el análisis morfosintáctico de la obra recorrería tanto la forma de encadenamiento plástico-visual o sonoro-auditivo de los signos en el discurso (texto artístico u obra), como la relación conceptual entre ideas que devienen mensajes significativos para el espectador (la lectura). La imbricación de ambos en el signo artístico es tan palpable, que incluso una obra de arte abstracto o suprematista.

En cuanto al funcionamiento [nivel B] semántico del signo, vale la pena mencionar que una buena porción de autores, desde diferentes líneas de trabajo humanístico y social, ha manifestado su inclinación por el “cómo” antes que por el “qué” en la crítica y elaboración de textos artísticos; ello debido a que sería la forma (el cómo) la que definiría el objeto textual (aquí una obra de arte), su distancia ontológica (extrañeza, belleza artística) respecto del intérprete y respecto de su mundo real socializado (la ontología de toda su realidad real), o sea, que la forma expresiva textual sería lo que determinaría la calidad extraordinaria de todo texto artístico. Esto se entiende mejor si se tiene en cuenta el hecho de que, al parecer, muchos contenidos conceptuales –que han cohabitado con las formas en la obra– ya estaban en o han sido trasvasados a otros lenguajes no artísticos [...] dando la impresión de que dichos contenidos podrían llegar a ser expresados de muchos otros modos diferentes del modo artístico (como el panfleto político, la prensa, la televisión, la radio, la publicidad, la cátedra, el ensayo, etc.). Se aclara: aunque parezca que ciertos conceptos (si bien no todos) expresados en el arte ya han hecho o pueden llegar a hacer aparición en otros productos de la industria cultural o, en cualquier caso, en espacios extraartísticos, debe sostenerse que la exposición de tales contenidos en el ámbito artístico, a diferencia de otros ámbitos, revela un carácter expresivo tan

propio, que varían sus significaciones o se enriquecen; es como si el “cómo” modulara el “qué” de un texto. (Bhaszar, 2008, pág. 4)

En este sentido, proponer la relevancia de la forma en el estatuto ontológico de la obra de arte no equivale a eliminar o desacreditar la semántica respecto a la sintaxis de la obra, pues una y otra están articuladas de modo inextricable (junto con la pragmática: los análisis culturales, ideológicos, políticos y económicos), sino más bien, equivale a resaltar cuál es el aspecto estructural que distingue a la obra esencialmente respecto de otras cosas a la hora de querer decir algo, que la hace brillar como “cosa artística”, comunicativa o, en otras palabras, lo que la hace tan extraordinaria y extradenotativa. Al fin y al cabo, son la organización y la combinación de los signos entre sí de un texto determinado (sintaxis) las que iluminan las ideas (semántica), revistiéndolas de un aura especial, el aura artística del signo. ¿Pero cómo es posible esto? Y si lo es, ¿hay más forma que contenido en una obra? ¿Hay más esencia sintáctica que semántica en un texto o práctica artística? Se responde: unas y otras están dadas al unísono, compactas y flexibles a la vez, posibilitan la significación comunicativa del texto; así, la ecuación: $\text{significante} + \text{significado (+pragmática)} = \text{significatividad comunicativa}$. Sus esencias están y son tanto como las de sus integrantes; no pueden ser sin las demás; solo así se cumple su tarea dentro del texto, e incluso al interior de la red sígnica del mundo. (Bhaszar, 2008, pág. 3)

2.7. LOS SIGNOS

En la semiótica, los signos, son unidades significativas que toman la forma de palabras, de imágenes, de sonidos, de gestos o de objetos. Tales cosas se convierten en signos cuando les ponemos significados. Grame Turner nota que para que algo sea calificado como signo, debe “tener una forma física, se debe referir a algo más que sí mismo y deberá ser reconocido haciendo esto por otros usuarios del sistema de signos. (Turner 1992, 17).

Los signos tienen significados múltiples y no singulares. Dentro de un solo lenguaje, un significante puede referirse a muchos significados y un significado puede estar

referido por muchos significantes. La convención es necesaria para la comprensión de cualquier signo. (Chandler, 1999, pág. 25)

Las condiciones del signo son cuatro:

- 1) Un signo debe entrar en relación con un objeto o debe representar a ese objeto. Esta es la condición representativa del signo. Todos los signos tienen una dirección hacia uno o varios objetos en la medida que “están por algo”. En definitiva, se trata de una relación de comparación y su naturaleza es la de las posibilidades lógicas. De los tres, el primer correlato es aquel que se considera de naturaleza más simple, y constituye una mera posibilidad.
- 2) El signo representa ese objeto en alguna manera o capacidad (ground), está en “alguna relación”. Cada signo debe tener algún sentido o profundidad para contar como tal. Esta es la condición representativa. Es una relación de funcionamiento y su naturaleza es la de los hechos reales. El segundo correlato se considera de complejidad intermedia, de modo que si dos cualesquiera de los otros son de la misma naturaleza – sean ambos meras posibilidades, existencias reales o leyes -, entonces comporta una existencia real.
- 3) El signo determina, potencial o realmente, a un interpretante, entendido como un signo que despliega el signo original. Esta es la condición interpretativa. El signo tiene que tener la capacidad de crear otro equivalente o más desarrollado en algún interprete que articule el sentido original y la referencia. Para ser un signo debe representar algo para alguien que resulta ser el usuario del signo. Es una relación de pensamiento y su naturaleza es la de las leyes. El tercer correlato, es de los tres, el considerado de naturaleza más compleja; es una ley siempre que alguno de los otros lo sea, y no es una mera posibilidad a menos que los otros lo sean
- 4) La relación entre signo, objeto e interpretante debe ser trídica. Esto es, pensada como una relación inevitable para la cual cada componente adquiere sentido.

Cada una de estas condiciones formales del signo esta mediada a partir de las otras: la habilidad del signo de representar requiere, además, de su poder de ser

interpretado como un signo del objeto en algún aspecto. La habilidad del signo de ser interpretado sólo puede operar si es interpretado como representando al objeto en algún aspecto y si es interpretado como representante del objeto como tal.

Algo es un signo no por la forma inherente que tiene sino porque adquiere las características formales que cualquier signo debe poseer. Principalmente porque se correlaciona con un objeto y produce un interpretante en un proceso en el cual los tres elementos están irreductiblemente vinculados. Sólo cuando adquiere estas características formales es convencional. (Marafioti, 2005)

2.7.1. TIPOS DE SIGNOS

Además de analizar las condiciones formales de un signo, se interesa en la descripción de los diferentes tipos de signos. La clasificación de los signos es la organización amplia de estos tipos o (clases naturales) por medio de un plan sistemático o idea que trata de demostrar la afinidad, dependencia o interdependencia de los tipos.

Peirce desarrolla cuatro diferentes tipologías: *original*, *intermedia*, *extendida* y *final*. La original aparece de una nueva lista de categorías. De acuerdo con ella hay tres tipos de representaciones.

- 1) Aquella cuya relación con sus objetos es una mera coincidencia en alguna cualidad. A este tipo de representaciones les podemos dar el nombre de *semejanzas*.
- 2) Aquellas cuya relación con sus objetos consiste en una correspondencia real. A este tipo se le puede dar el nombre de *índices*.
- 3) Aquellas cuya relación con sus objetos es una cualidad imputada, y que no son otra cosa que signos generales a los que le podemos denominar *símbolos*.

Los signos son luego divididos de la siguiente manera:

- 1) Símbolos que solo determinan directamente sus fundamentos o cualidades imputadas y que, por tanto, no son más que sumas de señales o *términos*.

- 2) Símbolos que también determinan independientemente sus objetos por medio de otro término o términos y que, por consiguiente, expresan su validez objetiva, y son susceptibles de verdad o falsedad; son las *proposiciones*.
- 3) Símbolos que también determinan independientemente sus interpretantes, y por tanto, las mentes a las que apelan estableciendo una proposición o proposiciones que esas mentes han de emitir. Son los *argumentos*. (Marafioti, 2005, págs. 86-89)

2.7.2. LA REPRESENTACIÓN Y MODALIDAD DE LOS MENSAJE VISUALES

Con lo que se pregunta sobre los códigos de representación que se identifican a los mensajes visuales, lo cual implicar responder a algunas de estas preguntas: ¿cuáles son los rasgos de los códigos visuales?, ¿qué peso e importancia tienen?, ¿cómo se distribuyen los sistemas de signos en el interior de un mensaje?, ¿cómo y por qué algunos sistemas de representación son más fiables que otros para ciertos fines? Una teoría social de la semiótica no establecería la verdad o falsedad de las representaciones; sólo mostraría si una "proposición" dada se representa como una verdad o no. Hodge y Kress (citados por Chandler, 2002 capítulo 3) han dicho que la modalidad se refiere al estatuto, autoridad o confiabilidad de un mensaje, a su estatuto ontológico, o su valor de verdad o hecho.

La modalidad se refiere al "estatus de realidad" acordado o enunciado por el signo, texto o género; a la "autoridad" y confiabilidad del mensaje, su estatuto ontológico o su valor de verdad o realidad. Algunas preguntas que pueden ayudar o disparar un debate sobre este tema son: ¿Qué reconocemos que se dice sobre la realidad (o no se dice) en las imágenes?; ¿aluden las imágenes al mundo de la realidad o la ficción?; ¿se encuentran los dos planos?, ¿cómo los reconocemos?, ¿cómo interactúan entre ellos?, ¿qué referencias se hacen al mundo de la experiencia cotidiana, de la vida de todos los días?; ¿que marcadores de modalidad (en cuanto color, tamaño, tono, composición) se encuentran presentes que nos ayudan a darle más importancia que a otra?; ¿cómo se hace uso de esos marcadores para hacer juicios acerca de las relaciones entre la imagen y el mundo?; ¿la imagen opera dentro de los códigos realistas de representación?

Significa porque lo que construye nuestra idea de la realidad se encuentra influida por los códigos perceptivos. Los medios masivos juegan mucho con estos códigos, y de hecho tendemos a considerar que aquello que vemos por televisión es "más real" que una fotografía: qué nos genera más confianza y porqué le atribuimos más valores de "realidad" a una que otra. Hay un componente psicológico o emocional que nos puede ayudar a atribuir el valor de alguna caricatura; es decir opera una codificación a nivel más connotativo que denotativo. Por lo general, cuando alguien interactúa frecuentemente con cierto tipo de contenidos está dispuesto a establecer concesiones y co-participar de la propuesta de "realidad" que un medio. Así, por ejemplo, cuando vemos una película de ciencia ficción, atribuimos valor de verdad a ciertos fenómenos y rasgos. (Karam, 2014)

2.7.3. LA LENGUA Y LA IMAGEN. ALGUNAS DIFERENCIAS

Hay muchas diferencias entre los signos y códigos lingüísticos e icónicos. La lengua es un código muy potente que funciona por relaciones complementarias y diferentes. Cada partícula como unidad mínima de la lengua es analizable, mientras que en las comunicaciones visuales esto no siempre funciona así. Las imágenes al parecer son claras para lo general, no para lo particular (es más claro que una imagen diga "un rinoceronte" que "este rinoceronte específico...").

En el continuum icónico no hay unidades pertinentes y discretas, catalogables de una vez por todas. Los signos de un dibujo no son elementos de articulación correlativos a los fonemas porque no tienen valor posicional y oposicional, no significan por el hecho de aparecer-desaparecer; pueden asumir significados contextuales sin tener significados propios (un punto = un ojo). El valor posicional del signo icónico varía según la convención que instituye el tipo de dibujo y puede variar según la mano del dibujante. De esta manera acepta Eco (1968: 239), si los códigos icónicos existen, éstos son débiles.

Los semióticos (semiotician) comúnmente se refieren a películas, televisión, programas de radio, afiches publicitarios como 'textos'. Así, al ser la imagen un tipo de lenguaje, las categorías de la lingüística general pueden ser de utilidad, aunque no agotan su pertinencia en el análisis de estos productos culturales. Es obvio que el

sentido de comprensión del sintagma lingüístico es distinto al sintagma visual en una película o en la publicidad, en un reality show o en las artes escénicas; o que la idea de diacronía de una lengua no puede ser entendida igual que la evolución en el cine francés de la segunda posguerra a la "nueva ola". En el fondo, el principio y la sugerencia metodológica parece ser no forzar categorías o procedimientos. Hay que evitar el riesgo de analogías fáciles entre las técnicas de la producción visual y la gramática del lenguaje natural. Por ejemplo, no existe un "lenguaje" de la fotografía, no al menos como un sistema sencillo de significación del que dependan todos los fotógrafos (en el sentido que un texto en castellano hace depender a los hispanoparlantes del idioma español); existe mejor dicho, un complejo heterogéneo de códigos sobre el cual la fotografía se puede construir.

Berger (1980: 14 y ss.) añade otros aspectos que nos pueden ayudar a inferir más diferencias entre la lengua y las imágenes. La vista llega antes que el habla; las palabras nunca cubren la función de la vista. Vemos aquello que "miramos" (y claro, reconoce aquello que el discurso designa o que se nos ha enseñado a ver). Nunca miramos sólo una cosa (a diferencia de la palabra hablada: no podemos decir dos palabras al mismo tiempo); siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. La visión se encuentra en continua actividad, en continuo movimiento afectado e interpelado por los códigos culturales. Las imágenes tuvieron una clara impronta "semiótica" desde su origen, se hicieron para evocar la apariencia de algo ausente (es decir, cumplir claramente una función sígnica).

Estas diferencias tienen que ser tomadas con matices. Hoy día existen perspectivas que subrayan la dimensión "multimodal" de la lengua, o sea, su dimensión no solo visual sino plástica o táctil de la lengua. El tema de los lenguajes, su influencia en la percepción cognición y las consecuencias socio-culturales ha sido un tema, por ejemplo, de interés para el polémico Mc Luhan y su "teoría del medio". Por otra parte, los semióticos de la imagen han intentado esta separación o, mejor dicho, autonomía de la lingüística o el análisis del discurso con relación a la semiótica, de aquí que conviene tener claras las diferencias, las posibilidades de interrelación y los modos de constituirse de estas prácticas investigadoras y orientaciones conceptuales. Para quienes nos interesan centralmente los fenómenos socio-culturales de la

comunicación social, es un reto sugerente, ya que por sus características tenemos que reflexionar sobre estos signos y códigos, sus intersecciones y modos de articulación. (Karam, 2014)

2.8. LA IMAGEN

2.8.1. CONCEPTOS

De acuerdo a las raíces etimológicas podríamos considerar del Latin imago: figura, sombra, imitación.

Del griego eikon: icono, retrato. En el enfoque semiológico de Pierce icono significa “todo signo que originariamente tiene cierta semejanza con el objeto a que se refiere”.

Moles define imagen como “un soporte de comunicación visual que materializa un fragmento del universo”.

Si es un signo la imagen, no es la realidad, sino que la representa, Según Prieto Castillo, la imagen es entonces:

Representación, porque de alguna forma estamos en presencia de un sector de la realidad.

Intencionalidad, porque dicho sector ha sido recortado entre otros, ha sido presentada de una forma determinada y no de otra.

Expresión, porque a través de la imagen es posible comunicar información, emociones sentimientos de todo tipo.

Aun partiendo de la existencia de un nexo común a todas las imágenes visuales.

Independientemente de su naturaleza y forma, o su posterior uso, no podemos ignorar que nos encontramos inmersos en lo que llamamos la “civilización de la imagen”, pues vivimos en medio de una de densificación icónica. Cada vez es mayor la frecuencia con que utilizamos los valores gráficos para comunicar, lo que ha determinado una sensibilización de los individuos hacia éste tipo de comunicación y al consumo indiscriminado de lo visual.

En este sentido, la imagen es, en principio, una experiencia de la percepción visual y nuestro sistema está capacitado, de una manera innata, para identificar casi instantáneamente las estructuras simples que la componen, aunque necesita hacer un esfuerzo para reconocerlas cuando éstas se vuelven complejas. Por ello, resultan más

fáciles de comprender las imágenes simples y reducidas a pocos rasgos, que limitan la confusión consiguiendo una comunicación instantánea. Su éxito dependerá de utilizar los mecanismos de la percepción con fines semánticos, sin ambigüedad, que produzcan una rápida decodificación y una rápida transmisión. Las imágenes, por tanto, están creadas para ser percibidas, y en consecuencia son mediadoras entre el receptor y la realidad. Vemos pues que pueden entenderse como representación de la realidad, entendiendo “representación” no sólo en cuanto a la semejanza de la imagen con el objeto representado, sino en su capacidad de compartir con éste el mismo significado y cumplir ambos la misma función, así como interpretación, ya que de ella el observador va a generar un sentido que provocará una serie de sensaciones y una respuesta. Pero, es en realidad el observador quien le atribuye significado, pues la imagen siempre se encuentra inmersa dentro de un proyecto de comunicación, para lo cual es necesaria la colaboración de un determinado contexto, ya que dependiendo de éste el significado puede variar. O sea: “la imagen es la forma codificada de la realidad que se reduce a un soporte de dos dimensiones”. Así, encontraremos imágenes relacionadas con la representación fiel de la realidad, imágenes que definen conceptos abstractos —simbólicas— e imágenes que determinan un contenido difícilmente reproducible gráficamente, de modo que su representación no se relaciona con su significado —los signos. (Ferradini, 2014)

2.8.2. LOS ELEMENTOS MORFOLÓGICOS DE LA IMAGEN

Los elementos morfológicos de la representación son aquellos que poseen una naturaleza espacial. Constituyen la estructura en la que se basa el espacio plástico, el cual supone una modelización del espacio de la realidad. Aunque más pertinente en ellos sean sus características formales y la posibilidad que tienen de producir diferentes relaciones plásticas en función de su utilización, sobre todo, entre todos los elementos de la representación, los únicos que poseen una presencia material y tangible en la imagen.

La complejidad objetiva de cada uno de estos elementos es variable. Entre la naturaleza y las funciones plásticas del punto y las del color o la forma hay, obviamente, una considerable diferencia; sin embargo, éste no es un criterio suficiente para establecer una escala de valor que indique la importancia plástica de

ninguno de ellos. Esta importancia, o la idoneidad de un elemento frente a otros para satisfacer determinada solución icónica, dependen siempre del contexto plástico en el que participe dicho elemento. La complejidad de los elementos morfológicos sólo es analizable en función de la capacidad que algunos de ellos tienen de asimilar otros más sencillos. La forma puede estar integrada por líneas, y éstas, a su vez, por puntos; el color implica, en muchos casos, la textura. (Villafañe, 2006, pág. 97)

2.8.2.1. EL PUNTO

Es, sin duda, el elemento icónico más simple; sin embargo, su simplicidad no debe servir para ocultarnos la influencia plástica de éste y otros elementos similares. Kandinsky (1983, 69) al referirse a ellos afirmaba:

Al analizar los elementos más simples (elementos originales) comprobamos que lo verdaderamente simple no existe, cada elemento original es un fenómeno sumario complicado. (Villafañe, 2006, pág. 98)

Las propiedades que definen al punto como elemento plástico son: la dimensión, la forma y el color. Las innumerables posibilidades de variación de cada una de ellas, hacen posible que el punto, por sí solo, pueda cumplir perfectamente cualquier función plástica. Sus dimensiones físicas no son, ni mucho menos, un factor decisivo; la materialidad del punto puede constituir una escala que vaya de un nivel cero -v- en el que éste objetivamente no existe, independientemente de que incluya en la composición- hasta unos niveles máximos en los que el punto adquiere una superficie susceptible de ser medida. (Villafañe, 2006, pág. 99)

2.8.2.2. LA LINEA

Es un elemento visual de primer orden sus usos en la comunicación visual son infinitos, como lo demuestran los paisajes urbanos que constantemente se encuentran definidos y limitados por estructuras lineales; o las grafías, compuestas casi exclusivamente por líneas; o los planos, esquemas, patrones de moda, lo mismo que multitud de diseños. Berger (1976a, 231) hace notar también los innumerables fines a los que la línea se presta como elemento plástico, pero, sin embargo, hace una observación muy acertada:

En tanto que (la línea) sirve a esos fines, queda fuera del dominio del arte, en el cual no entra en realidad, más que a partir del momento en que, sea cualquiera el fin que sirva, tiene en cuenta su misma naturaleza, su cualidad gráfica. (Villafañe, 2006, pág. 103)

2.8.2.3. EI PLANO

El término plano se presta a muchas interpretaciones. Mediante esta palabra uno puede referirse al plano de la representación (plano original) que es un espacio físico. normalmente identificado con el soporte de la imagen, en el que se construye el espacio plástico, es decir, la estructura espacial de la imagen, que constituye un parámetro de significación por encima de su propia materialidad; o bien, al plano como elemento morfológico bidimensional limitado por líneas u otros planos. A este segundo sentido del término es al que me voy a referir aquí, distinguiéndolo no sólo del anterior, sino, además, de otros como superficie, encuadre, cuadro, o, incluso, formato; todos ellos utilizados, a veces, indiscriminadamente para referirse al espacio de la representación.

El plano, como elemento icónico, tiene una naturaleza absolutamente espacial. No sólo queda ligado al espacio de la composición, sino que, además, implica otros atributos como los de superficie y bidimensionalidad, por lo que, generalmente, se representa asociado a otros elementos superficiales como el color o la textura. Los planos son elementos idóneos para compartimentar y fragmentar el espacio plástico de la imagen. Sugieren la tercera dimensión a partir de la articulación de espacios bidimensionales que, normalmente, se hallan superpuestos.

El aforismo cubista «ver en planos» indica la propiedad más notable de este elemento: su capacidad de codificar bidimensionalmente todas las características morfológicas y escalares de un objeto y la superación, además de punto de vista único que implicó la representación espacial hasta los primeros años del siglo actual. Gracias a este elemento es posible la representación múltiple de la realidad. (Villafañe, 2006, pág. 108)

2.8.2.4. LA TEXTURA

Es también un elemento morfológico superficial y por ello normalmente asociado al calor y en ocasiones al plano (aunque no necesariamente). Antes de describir sus propiedades resumiré brevemente lo que dicen de este elemento los pocos autores que lo incluyen como uno de los elementos icónicos. Casi todos ellos coinciden en la importancia visual de las superficies texturadas, pero, sin embargo, apenas dedican unas pocas líneas a su estudio. (Villafañe, 2006, pág. 108)

Para Moholy-Nagy (1972, 40), un material se define en función de cuatro elementos: estructura, textura, aspecto superficial y por el agrupamiento de las masas. Por estructura entiende la composición inalterable del material; así, la estructura del papel es fibrosa, la del metal cristalina, etc. La superficie externa de ese material sería la textura del mismo, y del tratamiento, ya sea natural o mecánico, de dicho material, se obtendría su aspecto superficial. Según este autor, las definiciones de estos tres elementos, estructura, textura y aspecto superficial, son intercambiables.

La textura es pues, junto con la luz, el elemento visual necesario para la percepción espacial, y la visión en profundidad depende además de ella en gran medida, ya que ésta es el producto de la conjunción de dos imágenes dispares; si no existe disparidad, la percepción es más difícil. Para que exista es necesaria una cierta textura en las superficies. (Villafañe, 2006, pág. 110)

Un firmamento uniformemente azul, o la oscuridad total, no producen ningún tipo de disparidad y, por tanto, la visión estereoscópica no es posible. La operación ocular de enfoque tiene, además, relación con un cierto estímulo textural. No es posible enfocar un ajo ni una cámara fotográfica sin un punto de fijación, y éstos sólo existen en las superficies texturadas.

La dimensión plástica de las texturas no es menos importante, ya que el aspecto superficial que presentan muchos objetos e imágenes influye en el resultado visual de éstos.

La textura colabora en la construcción y articulación del espacio porque crea superficies y planos. Un espacio limitado por una forma lineal no significa plásticamente lo mismo que si su superficie interior aparece texturada. (Villafañe, 2006, pág. 110)

2.8.2.5. EL COLOR

Lo primero que habría que hacer es contestar a la pregunta: ¿qué es el color? Con frecuencia, se responde que es una forma visible de energía luminosa, o que constituye uno de los atributos de definición de los objetos o que es el resultado de la excitación de las células fotorreceptoras de la retina. Todas estas respuestas se refieren a esa dimensión objetiva del color; pero, además, son posibles otra serie de conceptualizaciones de este elemento que están basadas en aspectos más subjetivos del mismo, generalmente relacionados con la experiencia del observador: sus cualidades térmicas; su dinamismo, que produce sensaciones cromáticas de avance o retroceso; ciertas propiedades sinestésicas de los colores, que se asocian a determinados sonidos, etc. Existen, también, dos naturalezas cromáticas distintas, lo que podría denominarse el calor de la «paleta» y el del «prisma» o, dicho de otro modo, el color pigmentaria y el color luz. Pero, por si esta fuera poco, no hay una manera cabal de nombrar a las distintas variedades cromáticas, lo que ha producido una entropía terminológica que hace casi imposible referirse a un color sin tenerlo delante de los ojos. (Villafañe, 2006, págs. 111-112)

2.8.3. LA LECTURA DE LA IMAGEN

Como se ha dicho, la función fundamental de la imagen es proporcionar una clave de lectura al espectador, a fin de asegurar la comprensión de un significado determinado e implícito en ella.

Podríamos por tanto decir, como indica GAUTHIER [GAU86], que: la imagen es un enunciado con equivalencia lingüística desde el punto de vista icónico por su capacidad de producir significación, como una estructura compuesta de signos que producen un sentido y que da lugar a un contenido a través de un discurso visual, que se basa en estrategias dirigidas a la mirada del espectador, proponiendo un intercambio comunicativo a través de un diálogo simbólico con el receptor. Su función es “hacer ver” aquello que le interesa mostrar.

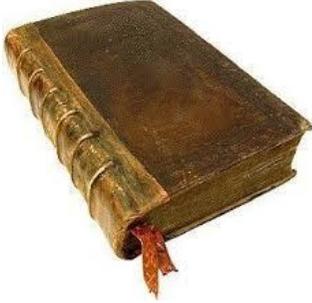
2.8.4. LA PSICO-PERCEPCIÓN

Pero lo cierto es que la imagen que se crea en la retina no es más que la premisa de la percepción visual. Si la visión es un proceso organizativo de las sensaciones perceptivas visuales, la imagen retiniana no es sino el comienzo del proceso, que posteriormente deberá ser elaborada, organizada y transformada en información susceptible de ser utilizada. Y ésta a su vez depende de la experiencia, que acumula en nuestra memoria una serie de conceptos y esquemas que suponen una referencia y una guía sensorial que le añade significados. La experiencia perceptiva humana está básicamente integrada con los factores psíquicos del hombre. *“Ver no es sólo mirar, sino reconocer”*.

Podemos, por tanto, decir que los seres humanos poseemos un conocimiento del exterior adquirido a través de los sentidos. Por él tomamos conciencia del mundo, sumando a las simples percepciones sensoriales los conceptos y aspectos del entorno anteriormente registrados en la memoria por nuestras experiencias y sensaciones pasadas. Así, la percepción se produce realmente cuando los procesos fisiológicos se convierten en construcciones mentales. Ya no son meros registros directos de la realidad, sino que se conciben como una actividad de pensamiento; captar el mundo está directamente relacionado con captar el sentido de las cosas que lo componen; *“no hay percepción que no sea significativa”*. (Pastor, 2014)

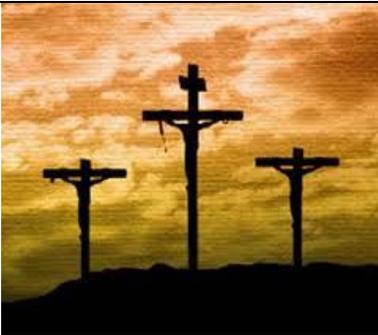
2.9. CUADRO DE ANÁLISIS SEMIÓTICO

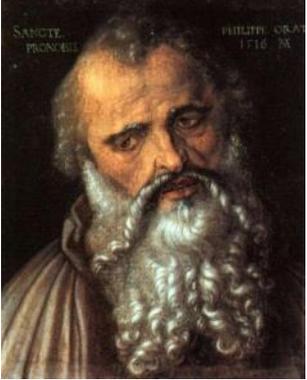
Nº	NOMBRE DEL ÍCONO RELIGIOSO	IMAGEN	SIGNIFICADO
1	Túnica		Símbolo de humildad y reverencia en la presencia de Dios (Garcia, 1995)
2	Pies descalzos		Símbolo representado en un contexto espiritual de las vestiduras de Cristo (Garcia, 1995)
3	Alas		Signo angelical y de velocidad (Garcia, 1995)

4	Libro cerrado		Símbolo del evangelio de Dios, las sagradas escrituras. (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
5	Mantos		Cubierta de Justicia (Garcia, 1995)

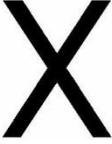
6	Filacteria		<p>Símbolo de libertad de expresión de Israel. (Garcia, 1995)</p>
7	Cáliz		<p>Signo de comunión con la Sangre de Cristo (Garcia, 1995)</p>
8	Espigas		<p>Signo de la relación entre el fruto del trigo y la comida sacramental (Garcia, 1995)</p>
9	El templo		<p>Significa la Morada de Dios (Garcia, 1995)</p>

10	Aguas de Mar		Signo de del misterio de la cruz (muerte) (Garcia, 1995)
11	Las montañas		Símbolos políticos y religiosos (Garcia, 1995)
12	El pez (Jonás)		Símbolo de prefiguración de la muerte y resurrección de Cristo. (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
13	Los corderos		Símbolo de los santos que ya gozan de la felicidad eterna (Garcia, 1995)

14	Los malhechores a los lados de Jesús		Signo de confianza y de salvación para quienes han pecado pero también han creído y esperado (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
15	Cielo		Representa la mansión que en la eternidad se reserva a los elegidos. (Garcia, 1995)
16	Báculo		Es un signo de autoridad, jurisdicción y gobierno (Garcia, 1995)

17	Cabello largo		Signo de fuerza en los hombres y fertilidad en las mujeres (Garcia, 1995)
18	Cabello corto		Símbolo de autoridad (Garcia, 1995)
19	Barba larga		Representa una gran energía de divinidad (Garcia, 1995)

20	Ángeles		Son seres espirituales intermediarios entre Dios y los hombres (mensajeros) (Garcia, 1995)
21	Cuchillo		Signo de sacrificio y martirio con el que mataron a San Bartolomé. (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
22	Llaves		Símbolo de la supremacía de la iglesia católica (Garcia, 1995)

23	Aréola		Signo de autoridad divina (Garcia, 1995)
24	Cruz en aspa (Cruz de san Andes)		Representa el martirio de San Andrés Apóstol(entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
25	Lanza		Representa el elemento de Martirio del apóstol Tomas (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
26	Libro abierto		Signo de una aceptación plena de la palabra de Dios (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)

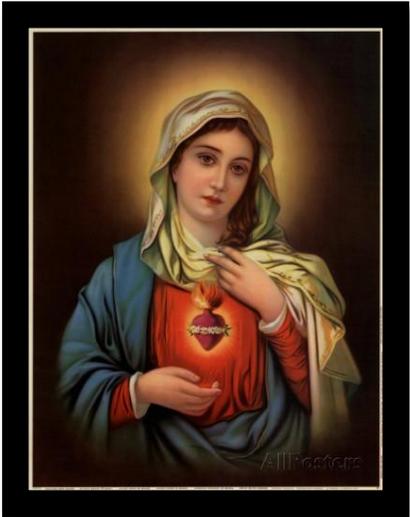
27	Bandera		Signo de lucha en la batalla defendiendo una doctrina. (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
28	Cierra		Signo de sacrificio y martirio del apóstol Simón (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
29	Hacha		Signo de decapitación y muerte en sacrificio y martirio (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral).
30	León		Representa el bien y el mal, asociado con santos y mártires, también usado como símbolo de poder evangélico. (Garcia, 1995)

31	Paleta de pintura (San Lucas)		Símbolo de dominación del arte, patrón de los pintores (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
32	Águila		Considerada el ave de los dioses, signo de majestuosidad y grandeza (Garcia, 1995)
33	Escribir sobre un libro		Simboliza a los redactores del evangelio. (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
34	Toro		Símbolo de trabajo y sacrificio (Garcia, 1995)

35	Pluma		Símbolo de escritura (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
36	Querubines		Son seres angélicos involucrados en la adoración y alabanza a Dios, significa que Dios está presente en determinado lugar (Garcia, 1995)
37	Nubes		Al acompañar a alguien representa la divinidad de Dios. (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)

38	Tetramorfos		Es una representación iconográfica de un conjunto formado por cuatro elementos. (Garcia, 1995)
39	Látigo		Signo de castigo y de penitencia (Garcia, 1995)
40	Corona de espinas		Signo de martirio y humillación que se usó contra Jesús (Garcia, 1995)

41	Vela encendida		Representa la luz de vida del mundo, y esperanza de vida de Cristo (Garcia, 1995)
42	Sangre derramada		Signo de sacrificio de amor de Cristo (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
43	Arboles		Es un símbolo iconográfico de divinidad cristiana (Garcia, 1995)

44	El mundo		Símbolo extensión y grandeza. (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
45	Manto		Símbolo de pureza (Garcia, 1995)
46	Las manos recogidas de la virgen		Señal de recogimiento, en profunda oración (Garcia, 1995)
47	El aura		Representa el mensaje transmitido es que ella es la madre de la luz, del sol, del niño sol, es decir del Dios grande y verdadero (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)

49	Cabello suelto		Símbolo de fertilidad y de mujer glorificada (Garcia, 1995)
50	Muchedumbre		Multitud y abundancia de personas. (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)
51	Cruz en forma de T (Felipe)		Representa los milagros (entrevista Sacerdotes de la iglesia la Catedral)

2.10.FICHAS DE OBSERVACIÓN Y ANÁLISIS SEMIÓTICO

Ficha 1

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Profeta Malaquías LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 210,00 largo: 130,00</p> <p>DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre con el cuerpo a la izquierda, cabeza inclinada a la derecha y mirada al frente. Brazo derecho hacia adelante, dedo índice extendido, con el brazo izquierdo sujeta un libro con filacteria. Pierna izquierda flexionada hacia atrás sobre una piedra; pierna derecha extendida. Viste túnica azul y manto rojo. Calzado alto de color café. En la espalda un par de alas extendidas. En el plano superior derecho ocho personajes en un templo. Plano medio e inferior una ciudad con un grupo de gente en el lado izquierdo.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014) Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Malaquías: significa "Mensajero mío" o "Ángel del Señor" el último de los profetas menores del nuevo testamento.

En esta composición de la pintura del Profeta Zacarías sus formas en movimiento dan profundidad, representado en tres planos diferentes en el primer plano la figura humana del profeta en la forma natural en donde los contornos se esfuman en las rápidas pinceladas y se intentan «romper» visualmente, mediante la representación del cielo y la sugerencia del infinito.

En el primer plano el profeta Malaquías en su estado natural con las alas que significaba que pertenecía a los ángeles del Señor, el libro en su mano izquierda junto a la filacteria significa la profecía y su mensaje. En el segundo plano se puede observar una representación del último mensaje a la desobediente Nación Mesiánica. En el tercer plano podemos ver el nacimiento de Jesús como representación del amor a Dios, la justicia y la retribución divina.



Imagen 27: Profeta Malaquías, iglesia la Catedral, Riobamba siglo XVIII

Ficha 2

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Profeta Zacarías LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 207,00 largo: 123,00</p> <p>DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre con la cabeza y el cuerpo dirigido hacia la izquierda. Brazos extendidos hacia adelante sujetando filacteria con inscripción. Pierna izquierda semi flexionada y por delante de la derecha. Viste gorro rojo, túnica corta color rojo, capa, y polainas blancas. En el plano superior izquierdo un cáliz con espigas. Plano medio e inferior una ciudad con un grupo de personas dispersas. (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014) Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Zacarías: “El grande” profeta menor de antiguo testamento

En este arte pictórico en el primer plano tenemos a Zacarías con su vestimenta propia de Judá con el libro de las escrituras en su mano izquierda junto con la filacteria del mensaje de la profecía “El Rey venidero, su casa, y su reinado de gloria”. En la imagen de fondo representa la salvación de los pueblos paganos, así como en la parte superior el cáliz y las espigas es la representación ser el buen pastor el siervo de Yave.

La composición pictórica nos enmarca en la realidad mediante un acentuado naturalismo, recurriendo para ello incluso a lo desagradable. En donde el color se convierte en el principal protagonista de la pintura dejando detrás el dibujo, la línea para pasar a ser volumen, separando de esta manera cada plano de la imagen y teniendo el cielo como un espacio de descanso visual.



Imagen 28: Profeta Zacarías, iglesia la Catedral Riobamba Siglo XVIII

Ficha 3

INFORMACIÓN TÉCNICA

TIPO: Pintura

NOMBRE / TEMA: Profeta Ageo

LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral

DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo

AUTOR: Anónimo

SIGLO/AÑO: XVIII

DIMENSIONES

alto: 205,00

largo: 126,00

DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre con su cuerpo ligeramente dispuesto hacia la derecha. Cabeza al frente. Brazo derecho sostiene un libro, brazo izquierdo flexionado a nivel de pecho sosteniendo una filacteria con inscripción. Pierna izquierda hacia adelante. Viste gorro catalán blanco y café, túnica hasta la rodilla de color blanco, manto y botas café. En el plano superior izquierdo un templo y la presencia de Jesús. Plano medio e inferior un grupo de personas trabajando en la construcción de un templo.

FOTOGRAFÍA



Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec *Abaco* (Instituto Nacional, 2014)

Realizado por el autor

Análisis Semiótico

Ageo: “Fiesta Solemnidad”, decimo profeta menor del Antiguo testamento.

En esta representación podemos ver en el primer plano al profeta Ageo quien fue el escritor del libro de su mismo nombre del antiguo testamento, con la filacteria de su profecía “La gloria futura (era escatológica) del pueblo fiel”. El fondo podemos ver la representación de la reconstrucción del templo. Y en la parte superior derecha significa el predicador de la Gloria del nuevo templo restaurado.

Dentro de esta composición sus formas son voluptuosas y exageradas y las figuras cobran expresividad para darle así un toque de actitud al personaje, manteniendo un segundo plano y un fondo separado por el color que incluso da un efecto de profundidad a la composición, la luz es un elemento principal define también el ambiente, separa tonos y nos da volumen.



Imagen 29: Profeta Ageo, Catedral Riobamba Siglo XVIII

Ficha 4

INFORMACIÓN TÉCNICA

TIPO: Pintura

NOMBRE / TEMA: Profeta Sofonías

LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral

DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo

AUTOR: Frina Miguel

SIGLO/AÑO: XVIII

DIMENSIONES

alto: 186,00

largo: 126,00

DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre con el cuerpo ligeramente dispuesto hacia la izquierda. Mirada al frente. Brazos sujetando una filacteria, con inscripción, a nivel del pecho. Viste pantalón de color verde, chaqueta y capa de color blanco y botas café. En el plano superior derecho seis personajes en un templo. Fondo con paisaje marino. Plano inferior con peces y conchas. (Instituto Nacional, 2014)

FOTOGRAFÍA



Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec *Abaco* (Instituto Nacional, 2014)

Realizado por el autor

Análisis Semiótico

Sofonías: El nombre significa "Dios protege" o "Dios oculta", noveno profeta menor del Antiguo testamento.

En este arte pictográfico se puede identificar cada elemento representado en el primer plano a Sofonías, quien fue autor del libro de su mismo nombre y propagador de su profecía que está escrita en la filacteria en su mano derecha: El advenimiento de una nueva revelación, bajo un nuevo nombre. En el segundo plano esta la representación de la ira de Yave, la sintetiza en una dimensión cósmica y universal. En la parte superior izquierda tenemos la visita de los reyes magos.

En esta composición se busca representar al realismo con formas voluptuosas y gestos exagerados, con efectos de luz y sombras que nos da profundidad, de colores dejan de lado al dibujo para borrarse con pincelada definiendo contornos.



Imagen 30: Profeta Sofonías, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 4

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura</p> <p>NOMBRE / TEMA: Profeta Miqueas</p> <p>LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral</p> <p>DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo</p> <p>AUTOR: Anónimo</p> <p>SIGLO/AÑO: XVIII</p> <p>DIMENSIONES</p> <p>alto: 186,00</p> <p>largo: 126,00</p> <p>DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Cielo y Nubes: Representación Celestial, Cabeza dirigida hacia la derecha. Brazo derecho doblado a nivel del pecho, mano con dedos pulgar, índice y meñique extendidos, brazo izquierdo extendido hacia abajo sujetando una filacteria con inscripción.</p> <p>Viste gorro blanco gris, pantalón de basta ancha, túnica corta azul con cinto blanco y celeste, capa y polainas cafés.</p> <p>En el plano superior izquierdo representación del nacimiento de Jesús.</p> <p>Fondo con montañas nevadas, una casa y un grupo de personas.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p> <p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Miqueas: significa ‘¿quién como Yahveh?, sexto profeta del Antiguo Testamento.

En el primer plano se puede ver al profeta Miqueas en su estado natural, con la filacteria con el escrito de su mensaje; El Príncipe Venidero de Belén, y su reinado glorioso. En el segundo plano podemos ver la representación de la opresión de los ricos con los pobres las injusticias y falsedad de los jefes y de los falsos profetas. Y el aparte superior se puede ver la representación del nacimiento de Jesús en el nuevo testamento.

En esta composición podemos denotar la presencia del claro oscuro pues se mezclan zonas de sombra con otras de intensa luz. La representación de los personajes denota gran emotividad y muestran un sentimiento muy intenso. Se adoptan perspectivas insólitas y los volúmenes se distribuyen de manera asimétrica.



Imagen 31: Profeta Miqueas, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 5

INFORMACIÓN TÉCNICA

TIPO: Pintura

NOMBRE / TEMA: Profeta Jonás

LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral

DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo

AUTOR: Anónimo

SIGLO/AÑO: XVIII

DIMENSIONES

alto: 186,00

largo: 126,00

DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Cuerpo dirigido hacia la derecha, cabeza al frente. Brazos a nivel de la cintura sosteniendo una filacteria con inscripción; el izquierdo levantado con el dedo índice extendido. Pierna izquierda por delante de la derecha. Viste túnica corta roja, sobretúnica café y capa con capuchón ocre. En el plano superior derecho representación de una tumba con varios soldados alrededor. Fondo representando al mar. Plano inferior con conchas y peces.

FOTOGRAFÍA



Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec *Abaco* (Instituto Nacional, 2014)

Realizado por el autor

Análisis Semiótico

Jonás: significa "paloma", quinto profetas menor del A.T.

En este arte pictográfica esta la visión de las escenas en profundidad, la estructuración de las composiciones mediante diagonales y la distribución de manchas de luz y de color, configuran el espacio como algo dinámico mostrando el movimiento de la escena de fondo y el realismo de la figura humana gracias a la separación de colores que delimitan los planos.

Esta composición religiosa donde podemos ver en el primer plano al profeta Jonás en su estado natural, con la filacteria que representa el mensaje de su enseñanza: Vislumbre del interés del Jehová de Israel, en los enemigos de Israel en el segundo plano podemos ver la representación de la misericordia del Señor que luego de la desobediencia de Jonás lo regresará con vida a las orillas del mar, en la parte superior derecha vemos la representación del libro de Jonás es una llamada a la salvación y al amor de Dios y su misericordia.



Imagen 32: Profeta Jonás, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 6

INFORMACIÓN TÉCNICA

TIPO: Pintura

NOMBRE / TEMA: Profeta Amos

LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral

DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo

AUTOR: Anónimo

SIGLO/AÑO: XVIII

DIMENSIONES

alto: 186,00

largo: 126,00

DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Cuerpo ligeramente inclinado, cabeza hacia la izquierda y mirada al frente. Brazo derecho con dedo índice extendido. Brazo izquierdo doblado a nivel del pecho sosteniendo un libro y con su mano una filacteria con inscripción.

FOTOGRAFÍA



Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec *Abaco* (Instituto Nacional, 2014)

Realizado por el autor

Análisis Semiótico

Amos profeta menor de Antiguo Testamento significa "Dios me ha sostenido" o "me ha amparado".

Esta representación pictórica se plasma el color sobre el dibujo por tanto se puede presenciar su nitidez y precisión, la luz predomina sobre la composición, se puede presenciar el volumen como un elemento base q separa los planos y el espacio del cielo como un descanso visual, es asimétrico no mantiene una línea de igualdad.

La representación religiosa podemos ver en primer plano a Amos, su libro y la filacteria es la representación de las escrituras y el mensaje de su profecía: La Casa de David, ahora rechazada por Israel, un día regirá la tierra. En el segundo plano se visualiza la representación de la humildad de profeta quien fue un campesino productor de hogos y pastor de ovejas, y en la parte superior izquierda la representación de la resurrección de Jesús frente a sus Apóstoles.



Ficha 7

INFORMACIÓN TÉCNICA

TIPO: Pintura

NOMBRE / TEMA: Profeta Joel

LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral

DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo

AUTOR: Anónimo

SIGLO/AÑO: XVIII

DIMENSIONES

alto: 186,00

largo: 126,00

DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Cuerpo ligeramente inclinado, cabeza y mirada hacia la derecha. Brazo derecho con dedo índice extendido hacia arriba. Mano izquierda hacia abajo sosteniendo una filacteria con inscripción. Porta un gorro color verde y rojo. Viste túnica corta color café, sobretúnica color rojo con cuello blanco, manto color verde oscuro. A sus pies en el lado derecho un libro. Fondo con escenas: parte superior izquierda los Apóstoles en el pentecostés; sector medio derecho, ascensión de Cristo a los Cielos. Fondo general paisajístico, campo abierto, en la parte media izquierda un templo.

FOTOGRAFÍA



Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec *Abaco* (Instituto Nacional, 2014)

Realizado por el autor

Análisis Semiótico

Joel: significado "Dios es su señor", segundo profeta del menor.

En la composición pictórica se puede denotar la presencia de la hegemonía de la luz en las composiciones, creándose el espacio mediante el extremo contraste del claroscuro, el tenebrismo, y la profundidad y el volumen que nos da el efecto de una tercera dimensión.

Dentro de esta arte religiosa tenemos en el primer plano al profeta Joel, en el piso a su lado derecho el libro escrito que lleva su mismo nombre, y la filacteria de su mensaje: Visión de la Edad del Evangelio; la cosecha de Jehová entre las naciones. En el segundo plano se ve la representación que manifiesta donde el profeta, consuela y sacude la conciencia de su pueblo. Las representaciones pintadas sobre las nubes denotan instantes celestiales, la efusión del Espíritu, que supera toda barrera de sexo, edad y clase social es el mismo texto bíblico que Pedro en pentecostés, anuncia y menciona en su primera predicación. En la parte superior la representación de que la Iglesia recoge esta profunda llamada a la penitencia en la liturgia de Cuaresma.



Imagen 33: Profeta Joel, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 8

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Profeta Oseas LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Personaje principal, hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo derecho, barbado; brazo derecho flexionado, apoyado en la cadera; brazo izquierdo sobre el tórax. Lleva en su mano derecha una filacteria con inscripción, en su mano izquierda un libro cerrado. Pie derecho hacia adelante. Viste capucha color café, túnica color verde, sobretúnica color gris, manto color rojo, botas color café claro. Escenas complementarias: extremo superior derecho, escena de hombre con una cruz, rodeado de varias personas; extremo inferior izquierdo, cuatro personas delante de una casa. Fondo paisajístico.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Oseas significa salvación, es el primero de grupo de los profetas menores

En esta composición pictórica podemos apreciar la presencia de la composición radial donde el personaje principal pareciera que se escapara del contexto del cuadro, así como su forma paisajístico donde el movimiento el color y la forma predominan y separan los contextos uno del otro, definiendo espacios y momentos dentro de una misma composición.

En el primer plano tenemos al profeta Oseas en su mano derecha el libro que representa ser uno de los escritores de los libros del Antiguo testamento q lleva su mismo nombre y la filacteria del mensaje de su profecía: Jehová, rechazado por Israel, un día será Dios de todas las naciones. En el segundo plano vemos la representación de experiencia en el fracaso matrimonial de Oseas y descubre en ello un significado profético y simbólico, así que más que con palabras e imágenes, profetiza con su propia vida y con las desavenencias de su amor por Gomer, su mujer, En la parte superior se ve la representación de Jesús en la condenación a vivo y muertos.



Imagen 34: Profeta Oseas, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 9

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Profeta Daniel LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Personaje principal, hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo izquierdo, cuerpo ligeramente desplazado hacia la derecha. Cabello largo ondulado. Mano derecha hacia arriba, mano izquierda hacia abajo, abierta del cuerpo. Lleva gorro. Viste traje hasta el tórax, cinturón, manto con un broche en el medio sobre el cuello, calzas a rayas horizontales color blanco sobre fondo gris, botas color café. En su mano derecha lleva un libro cerrado; de su cabeza, en el lado derecho, parte una filacteria con inscripción. Escenas complementarias: extremo superior derecho, tres hombres clavados en sendas cruces; extremo inferior izquierdo, cueva con leones y el personaje principal. Fondo paisajístico, sector central derecho un conjunto de casas (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p> <p style="text-align: center;">Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Daniel: significa “Justicia de Dios”, cuarto profeta mayor

En esta composición se utiliza una técnica llamada tenebrismo se basa en generalizar los fuertes efectos luminosos, es decir, que se mezclan zonas de sombra con otras de intensa luz. El personaje principal manifiesta un estado real, desde su expresión corporal hasta la del rostro.

Su representación religiosa muestra en el primer plano al profeta Daniel, con un libro en las manos que representa las escrituras del antiguo testamento que lleva su mismo nombre y la filacteria en donde está el mensaje: Los Cuatro Reinados, y el reinado universal y eterno de Dios. El segundo plano significa la liberación de Daniel de la fosa de los leones. En la parte superior izquierda esta representa la crucifixión de Jesús en medio de dos ladrones.



Imagen 35: Profeta Daniel, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 10

INFORMACIÓN TÉCNICA

TIPO: Pintura

NOMBRE / TEMA: Profeta Ezequiel

LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral

DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo

AUTOR: Anónimo

SIGLO/AÑO: XVIII

DIMENSIONES

alto: 186,00

largo: 126,00

DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Personaje central, hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo izquierdo, cabeza y mirada hacia arriba. Barbado, mano derecha extendida con la palma hacia arriba. Mano izquierda hacia abajo junto al cuerpo. Pie izquierdo hacia adelante. Viste túnica color verde, sobretúnica color anaranjado, manto gris verdoso terciado, sandalias. En su mano izquierda lleva un libro cerrado. Extremo superior izquierdo una filacteria con inscripción. Escenas complementarias: seres alados y ruedas, un hombre sobre ellos; sector inferior derecho, arrastre de un hombre entre varios personajes armados. Fondo paisajístico, nevados. Extremo inferior izquierdo, cartela con inscripción. (Instituto Nacional, 2014)

FOTOGRAFÍA



Análisis Semiótico

Ezequiel significa "Dios es mi fortaleza" fue un sacerdote y profeta mayor.

En esta composición pictórica se ve plasmado características como la expresividad y el realismo de los personajes tanto en el principal como en los secundarios, se nota la presencia del tenebrismo como un elemento ha permitido la hegemonía del color sobre poniéndolo uno sobre el otro y dejando atrás al claroscuro, así como los planos delimitados por espacios de perspectiva pero conllevan una misma historia.

En el primer plano tenemos la representación de Ezequiel quien fue profeta y el libro que representa que fue escritor de las escrituras de su mismo nombre. En el segundo plano esta la representación del pecado de Israel con el relativo castigo y el tema de la restauración-salvación. En la parte superior derecha está la representación de Dios padre en el trono rodeado de sus ángeles.



Imagen 36: Profeta Ezequiel, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 11

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Profeta Jeremías LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Personaje principal, hombre de pie, cuerpo entero. Cabeza hacia la izquierda, mirada hacia arriba, barbado. Mano derecha hacia arriba, con el índice extendido, mano izquierda junto al cuerpo. Pie izquierdo hacia adelante. Viste túnica color blanco, sobretúnica color verde oscuro, prenda color café claro y ocre sobre los hombros, manto color anaranjado, calzas y botas. Cerca de su mano derecha surge una filacteria con inscripción. En su brazo derecho sostiene un libro cerrado y en su mano un gorro color blanco. Escenas complementarias: extremo superior izquierdo, imagen de mujer vestida de blanco y azul, rodeada de una mandorla; sector inferior izquierdo, hombre de rodillas rodeado de piedras y personas que lo cercan. Fondo paisajístico, árboles. Sector inferior izquierdo, cartela con inscripción.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Jeremías significa: "Dios me eleva" segundo de los profetas mayores.

En esta composición se aprecia la los efectos luminosos así como el contraste de luz y sombra, en el personaje principal se puede ver claramente la presencia de los gestos desmesurados, también la presencia de realismo y el dramatismo predominan tanto en el personaje principal al igual que en el momento descrito en el segundo plano.

La representación religiosa de este arte pictórico se enmarca en la presentación del profeta Jeremías, en su mano izquierda el libro que representa el escritor de las escrituras con su mismo nombre, a su lado derecho la filacteria con el mensaje de su profecía: El pecado, la destrucción, y la gloria futura de Jerusalén. En el segundo plano se muestra el terremoto de Judá y en la parte superior la divinidad de la virgen María.

Jeremías, el cual fue un ejemplo religioso, creyéndose que se conservó virgen, por ello los santos Padres lo consideran como figura de Cristo, a quien representa por lo extraordinario de su elección, por la pureza virginal, por el amor inextinguible a su pueblo y por la paciencia invencible frente a las persecuciones de aquellos a los cuales amaba.



Imagen 37: Profeta Jeremías, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 12

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Profeta Nahum LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00</p> <p>DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Personaje principal, hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo izquierdo, cuerpo hacia la izquierda. Barbado, brazos flexionados hacia adelante. Rodilla izquierda flexionada. Viste gorro frigio color rojo, traje color gris, manto color anaranjado, zapatos color café. De su mano derecha surge una filacteria con inscripción, con ambas manos sujeta un libro abierto. Escenas complementarias: extremo superior izquierdo, grupo de personas, tras de ellos un edificio, lo mismo que en el sector izquierdo. Fondo arquitectónico y paisajístico. Extremo inferior izquierdo, cartela con inscripción.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p> <p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Nahúm profeta menor del Antiguo Testamento, significa "el da consuelo"

En esta composición con tendencia barroca se puede denotar el desequilibrio de las formas, se ven escenas y personajes que muestran movimiento, el color del personaje principal predomina sobre el fondo generando planos diferentes contando con un cielo como espacio de descanso visual.

En el primero plano la representación del profeta Nahúm, en sus manos el libro que representa las escrituras del Antiguo Testamento con su mismo nombre y la filacteria con su mensaje: justicia de Dios y la realización de sus promesas. En el segundo plano esta la representación del juicio inminente de Nínive, y su desvanecimiento. En la parte superior derecha está la representación de Cristo predicando en el templo.

En la representación religiosa se muestra a Nahúm el profeta y su enseñanza y la caída de la ciudad de Nínive que para el profeta simbolizaba todo pueblo o ciudad que se opone a los planes de Dios, así como la propagación de las Santa Escrituras que Dios gobierna la historia de los pueblos.



Imagen 38: Profeta Nahúm, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 13

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Profeta Isaías LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Personaje principal, hombre de pie, cuerpo entero. Cabeza ligeramente dirigida a la derecha, mirada frontal; frente amplia, barbado, mano derecha hacia arriba a la izquierda, mano izquierda junto al tórax. Rodilla derecha flexionada. Viste túnica color gris, manto color café y ocre. En el extremo superior derecho una filacteria con inscripción, en su mano izquierda sostiene un libro y una sierra grande. Escenas complementarias: extremo superior derecho, escena de ángel frente a una mujer; extremo inferior izquierdo, escena de un hombre atado rodeado por otros personajes. Fondo paisajístico, sector central derecho, edificio en ruinas. Extremo inferior izquierdo, cartela con inscripción.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Isaías: significa “Yahvé es salvación”, el primero de los profetas mayores.

En este arte se usan composiciones menos simétricas y personajes y actitudes poco serenas, para dar una mayor movilidad y fuerza a las representaciones, la luz nos da efectos de perspectiva y profundidad. Tonos y colores que separan el fondo de la imagen principal del primer plano.

En el primer plano tenemos al profeta Isaías en su estado natural, su báculo que representa su postura política, y el libro las escrituras que llevan su mismo nombre. En el segundo plano se puede ver la representación de las exhortaciones del pueblo de Dios. En la parte superior izquierda la filacteria con el mensaje de la profecía de Isaías: Dios tiene un remanente, para el cual hay un futuro glorioso.

Isaías, el gran profeta del Mesías Salvador, descrito primero como un rey pacífico, portador de gran paz y alegría en el pueblo y luego como el "Siervo de Yahvé"



Imagen 39: Profeta Isaías, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 14

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Bartolome LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo izquierdo. Mirada frontal, cabello largo, barbado. Mano derecha en el mentón, mano izquierda hacia adelante. Pie izquierdo separado del cuerpo. Viste túnica color anaranjado, manto color gris. Lleva aureola, en su mano izquierda porta un cuchillo ensangrentado. Sector inferior izquierdo una cartela con inscripción. Fondo neutral (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

San Bartolomé: También llamado Nathanael, fue uno de los Apóstoles de Jesús

Las formas son voluptuosas y exageradas y el personaje cobra expresividad y se busca representar la realidad con un acentuado naturalismo, el dominio de la tercera dimensión, del volumen y la profundidad, es absoluto.

En esta la representación de Bartolomé con un cuchillo que representa el instrumento de su martirio al momento de su muerte, la filacteria en la parte inferior izquierda con su nombre, la aréola representa la Santidad.



Imagen 40: San Bartolomé, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 15

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Pedro LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo izquierdo, cuerpo frontal, barbado. Manos hacia adelante, pie izquierdo hacia adelante. Viste túnica oscura, manto color anaranjado, sandalias. Lleva aureola, un libro abierto en sus manos, una espada en su costado izquierdo. Sector inferior izquierdo una cartela con inscripción. Fondo neutral. (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p> <p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

San Pedro: apóstol de Jesús

Simón apodado Pedro, también conocido como Cefas. Su nombre de nacimiento es Shimón bar Ioná.

Las características pictóricas de este cuadro se enmarca en el naturalismo del personaje con su expresividad, el tenebrismo se convierte en el principal factor de esta composición donde la luz y la sombra dan efectos de volumen y de una tercera dimensión al personaje

Representación religiosa denota al apóstol San Pedro cargando dos llaves en las manos por ser quien tendrá las llaves para “atar y desatar” simbolizando su supremacía en la Iglesia Católica. La aréola simboliza su santidad.



Imagen 41: San Pedro, Catedral, siglo XVIII

Ficha 16

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Pablo LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo izquierdo. Mirada frontal, barbado. Mano derecha hacia arriba, pies frontales. Viste túnica color azul, manto color café claro. Lleva aureola, un par de llaves en la mano derecha, un libro cerrado en la mano izquierda. Sector inferior derecho una cartela con inscripción. Fondo neutral. (Instituto Nacional, 2014)</p>	 A vertical oil painting of Saint Paul. The figure is shown from the waist up, standing and facing forward. He has a beard and is wearing a dark blue tunic and a reddish-brown cloak. He holds a closed book in his left hand and a pair of keys in his right hand. The background is a neutral, dark color. The painting is framed in a dark, simple frame.
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

San Pablo: apóstol de Jesús, su nombre real Pablo de Tarso

Las formas son voluptuosas y exageradas y el personaje cobra expresividad y se busca representar la realidad con un acentuado naturalismo, el dominio de la tercera dimensión, del volumen y la profundidad, es absoluto.

La representación religiosa de San Pablo con la espada que simboliza el instrumento de su martirio ya que fue decapitado con ella. El libro en su mano representa la evangelización y la aréola la santidad.



Imagen 42: San Pablo, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 17

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Andrés LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Cabeza y mirada hacia arriba, barbado, manos hacia arriba a la altura del pecho. Pie derecho hacia atrás. Viste túnica color azul claro, sandalias. Lleva aureola, tras de sí una cruz en aspa. Sector inferior izquierdo una cartela con inscripción. Fondo neutral. (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p> <p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

San Andrés: apóstol de Jesús

Hermano de Simón Pedro, era un Apóstol de Jesús

Se busca representar el realismo mediante el naturalismo, desapareciendo la simetría y dale al personaje la sensación de movimiento, utilizando la técnica del claro oscuro con efectos de luces y sombras, la presencia del volumen y la tercera dimensión.

Esta representación religiosa de San Andrés lleva como símbolo la cruz en aspa (cruz de San Andrés) en la que fue atado hasta morir. La aréola representa su santidad.



Imagen 43: San Andrés, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 18

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Santo Tomas LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Cabeza y mirada hacia la izquierda, cuerpo frontal. Barbado, mano derecha junto al pecho, mano izquierda flexionada hacia abajo. Pie derecho abierto. Viste túnica color anaranjado, manto color blanco. Lleva aureola, una lanza en su mano derecha, un libro abierto en la mano izquierda. Sector inferior izquierdo una cartela con inscripción. Fondo neutral. (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Santo Tomas: apóstol de Jesús

Llamado también Judas Tomás Dídimos, fue uno de los doce apóstoles de Jesús.

En esta representación pictórica podemos encontrar la presencia del color sobre la forma, el claro oscuro que permite que el personaje sobre salga del fondo dando la sensación de movimiento y dando un gran enfoque al naturalismo.

La representación religiosa muestra a Santo Tomas con la lanza que significa que en su martirio fue atravesado con una lanza, el libro simboliza la evangelización y la aréola la santidad de Tomas.

Tomas símbolo que la bondad es mayor que la incredulidad, pues la fe es el don de Dios pero la bondad procede del corazón.



Imagen 44: Santo Tomas, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 19

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Felipe LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo derecho, mirada frontal, barbado, mano derecha hacia adelante, mano izquierda hacia arriba y hacia adelante, pies separados. Viste túnica color rojo claro, manto color gris. Lleva aureola, en su mano derecha una cruz alta, un libro cerrado en la mano izquierda. Sector inferior izquierdo una cartela con inscripción. Fondo neutral.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

San Felipe : apóstol de Jesús

En este arte pictográfico esta la visión de las escenas en profundidad, la estructuración de las composiciones mediante diagonales y la distribución de manchas de luz y de color, configuran el espacio como algo dinámico mostrando el movimiento de la escena de fondo y el realismo de la figura humana gracias a la separación de colores que delimitan los planos.

San Felipe apóstol de Jesús representado llevando una cruz en forma de T que simboliza el instrumento con el que obró durante su vida muchos milagros, el libro en su mano simboliza la evangelización, la aréola es el símbolo de santidad de Felipe.



Imagen 45: San Felipe, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 20

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Santiago el Mayor LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero, de perfil, barbado, frente amplia, cuerpo hacia la izquierda; brazo derecho hacia adelante, pie izquierdo hacia atrás. Viste túnica color azul, esclavina color café, sandalias. Lleva aureola, en su mano derecha porta un estandarte color blanco, lleva una venera atada al cuello en el lado izquierdo. Porta un cinturón color anaranjado con un bordón al lado izquierdo. Sector inferior izquierdo una cartela con inscripción. Fondo neutral.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014) Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Santiago el Mayor

Las formas son voluptuosas y exageradas y las figuras cobran expresividad y, envueltas en mórbidas telas, se abrazan las unas a las otras en actitudes patéticas y dramáticas; El dominio de la tercera dimensión, del volumen y la profundidad, es absoluto

Santiago de Zebedeo o Jacobo de Zebedeo, conocido en la tradición cristiana como Santiago el Mayor para distinguirlo del otro discípulo con el mismo nombre, fue uno de los apóstoles de Jesús.

El apóstol Santiago el Mayor con su bandera en el hombro representa el martirio que sufrió por parte de Herodes en la batalla de Clavijo. Su imagen inspiró la creación de una orden de caballería que lleva su nombre.



Imagen 46: Santiago el Mayor, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 21

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Simón LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo derecho, cuerpo hacia la derecha. Cabello largo, color claro. Manos extendidas, la derecha hacia abajo, semi recogida. Pie izquierdo hacia adelante. Viste túnica color azul claro, manto color café claro. Lleva aureola, una sierra larga sobre el hombro izquierdo. Sector inferior izquierdo una cartela con inscripción. Fondo neutral.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014) Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

San Simón

Las características pictóricas de este cuadro se enmarca en el naturalismo del personaje con su expresividad, el tenebrismo se convierte en el principal factor de esta composición donde la luz y la sombra dan efectos de volumen y de una tercera dimensión al personaje

El apóstol Simón, también llamado el Zelote, es uno de los doce apóstoles.

En esta representación religiosa esta como personaje principal San Simón apóstol de Jesús en su hombro izquierda una sierra de leñador que simboliza su martirio al morir cortado con una cierra por los adoradores del sol en Persia, ñ aureola representa la santidad de Simón.



Imagen 47: San Simón, Catedral de Riobamba, siglo XVIII

Ficha 22

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Matías LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Cabeza en escorzo derecho, mirada frontal. Cabello largo, barbado, cuerpo frontal. Mano derecha extendida, mano izquierda junto al cuerpo. Pie izquierdo hacia adelante. Viste túnica color blanco, manto color azul claro. Lleva aureola, un hacha sobre su hombro derecho, un libro cerrado en su mano izquierda. Sector inferior izquierdo una cartela con inscripción. Fondo neutral. (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

San Matías: apóstol de Jesús

En este arte pictórico se puede ver las formas voluptuosas y exageradas de la expresión del personaje, el tenebrismo que denota la presencia de la luz y la sombra dando la sensación de una tercera dimensión. El realismo del personaje nos denota movimiento, que pareciera como que escapara del cuadro.

En esta representación religiosa de San Matías se puede ver el hacha en su hombro derecho que simboliza su martirio al momento de su muerte, pues se sabe que con ella fue decapitada, el libro en su mano izquierda representa la evangelización después de la muerte Judas, la aréola representa la santidad de Matías.



Imagen 48: San Matías, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 23

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Lucas LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00</p> <p>DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo derecho, manos juntas cerca del rostro. Pie derecho hacia adelante. Viste túnica color rojo, manto color amarillo, sandalias. Lleva aureola, sostiene un libro abierto. A sus pies, lado derecho, un león recostado, fauces abiertas. Lado izquierdo una paleta de colores y pinceles, una cartela con inscripción. Fondo neutral. (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p> <p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

San Lucas : El evangelista, apóstol de Jesús

En esta representación pictórica podemos encontrar la presencia del color sobre la forma, el claro oscuro que permite que el personaje sobre salga del fondo dando la sensación de movimiento y dando un gran enfoque al naturalismo.

En esa representación religiosa de San Lucas encontramos a su derecha el pincel y la paleta de colores con el que se supone pintó a la virgen por lo que es el patrón de los pintores, simboliza la Pasión. El león simboliza la Resurrección y se sitúa a la derecha de Cristo, debajo del ángel. Es titular de la hermandad servita, pues representa su Evangelio que comienza con la predicación de Juan el Bautista, comparado al rugido del león del desierto.



Imagen 49: San Lucas, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 24

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Juan LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo izquierdo, cabeza ligeramente inclinada, cabello largo, manos cerca del pecho, pies separados. Viste túnica color verde, manto color anaranjado, sandalias. Lleva aureola, una pluma en la mano derecha, un libro abierto en la mano izquierda. Tras de él, en el lado izquierdo, un toro. El personaje permanece sobre unos escalones. Sector inferior izquierdo un gallinazo y una cartela con inscripción. Fondo neutral. (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

San Juan

En este arte pictórico podemos denotar la presencia del movimiento, obtenido gracias al naturalismo de la imagen, con el claro oscuro que nos brinda un contraste de luces y sombras, el color sobre la forma da la sensación de volumen y profundidad.

La representación religiosa de San Juan con el libro escribiendo con una pluma simboliza el evangelio. Mientras que el agila significa su prólogo que sabe volar más alto que estas aves, consideradas como las que vuelan más alto. El Evangelio de San Juan está considerado como el de más altura espiritual. Se sitúa a la izquierda de Cristo, encima del toro. Ampliamos más adelante al tratarlo como apóstol.



Imagen 50: San Juan, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 25

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Judas Tadeo LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Frontal, cabello largo, barbado, mirada al frente, mano derecha con el dedo apuntando hacia arriba. Brazo izquierdo hacia abajo. Pies separados. Viste túnica color azul, manto color rojo, sandalias. Lleva aureola, un hacha en la mano izquierda. Sector inferior izquierdo una cartela con inscripción. Fondo neutral.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p> <p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Judas Tadeo: apóstol de Jesús

En la composición pictórica se puede denotar la presencia de la hegemonía de la luz en las composiciones, creándose el espacio mediante el extremo contraste del claroscuro, el tenebrismo, y la profundidad y el volumen que nos da el efecto de una tercera dimensión.

Esta representación religiosa de San Judas Tadeo con la un hacha en la mano izquierda significa el martirio de su muerte, instrumento que se utilizaba como su representación hasta antes del siglo XIV. La aréola simboliza la santidad de Judas.



Imagen 51: San Judas Tadeo, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 26

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Marcos LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00</p> <p>DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Perfil derecho, barbado, brazos hacia adelante. Pie izquierdo hacia adelante. Viste túnica color azul, manto color verde, cinturón color anaranjado. Lleva aureola, una pluma en la mano derecha, un libro cerrado en la mano izquierda. Tras de él, en el lado izquierdo, un toro. El personaje permanece sobre unos escalones. Sector inferior izquierdo una cartela con inscripción. Fondo arquitectónico. (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p> <p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

San Marcos: apóstol de Jesús

Se busca representar la realidad mediante un acentuado naturalismo, la hegemonía de la luz en las composiciones, creándose el espacio mediante el extremo contraste del claroscuro, el tenebrismo, las formas son voluptuosas y exageradas y las figuras cobran expresividad y, envueltas en mórbidas telas.

En esta representación pictórica del apóstol San Marcos, la pluma y el libro abierto son los símbolos de evangelización y que fue el escritor del libro de Marcos del Nuevo Testamento. El toro es animal de sacrificios y Lucas trata extensamente el sacrificio de Cristo en la Cruz. La aréola significa la santidad de Marcos.



Ficha 27

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: San Mateo LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Catedral DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 186,00 largo: 126,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Hombre de pie, cuerpo entero. Escorzo derecho, ubicación en el sector izquierdo. Frente amplia, barbado, mirada hacia la derecha parte baja. Manos cruzadas, pies abiertos. Viste túnica color azul, manto color amarillo, sandalias. Lleva aureola, sostiene una pluma con la mano derecha. Sector derecho, un ángel sosteniendo un libro abierto, sentado sobre una nube. Sector inferior izquierdo una cartela con inscripción. Fondo neutral.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014) Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

San Mateo, apóstol de Jesús

Se busca representar el realismo mediante el naturalismo, desapareciendo la simetría y dale al personaje la sensación de movimiento, utilizando la técnica del claro oscuro con efectos de luces y sombras, la presencia del volumen y la tercera dimensión.

En esta representación religiosa esta san Mateo con un ángel que le inspira la escritura de su evangelio o por un hombre, porque nos presenta en el primer capítulo de su evangelio la genealogía humana de Jesús. Simboliza el Nacimiento y en el tetramorfos se sitúa arriba y a la derecha de Cristo.



Imagen 52: San Mateo, Catedral Riobamba, siglo XVIII

Ficha 28

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Señor de la Justicia LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Concepción DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 161,00 largo: 86,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Cristo sedente, de cuerpo entero, de perfil, mirada al frente, sobre su cabeza corona de espinas verde, cabello y barba negra, ojos negros, boca entreabierta, labios rosados, torso desnudo, espalda sangrante, brazos flexionados apoyados en sus piernas, manos con látigo, piernas y pies desnudos, rodillas con llagas, paño rojo en su cintura; derecha superior un velero café con vela encendida, abajo columna cilíndrica gris ensangrentada con gancho en el lado superior, fondo café.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

Señor de la Justicia

Se busca representar la realidad mediante un acentuado naturalismo, el color se convierte en el principal protagonista de la pintura, dejando definitivamente al dibujo en un segundo plano, el dominio de la tercera dimensión, del volumen y la profundidad, es absoluto.

En esta representación religiosa de Señor De la Justicia podemos ver en el primer plano a Jesús bajado de la cruz, con las espinas verdes en la cabeza que representa la corona de su martirio, la areola representa su santidad, la vestidura Roja es el manto que cubría su cuerpo y los judíos lo echaron a la suerte, el látigo representa el dolor de Cristo al soportar latigazos antes de crucifixión, la posición de su cuerpo denota humildad y el se ve reflejada su palabras: "haga se en mi según tu palabra". La sangre derramada simboliza el sacrificio de amor, derramo su sangre por los pecados de los seres humanos. La vela es la esperanza de resurrección, ya que morirá en la cruz y resucitara al tercer día.

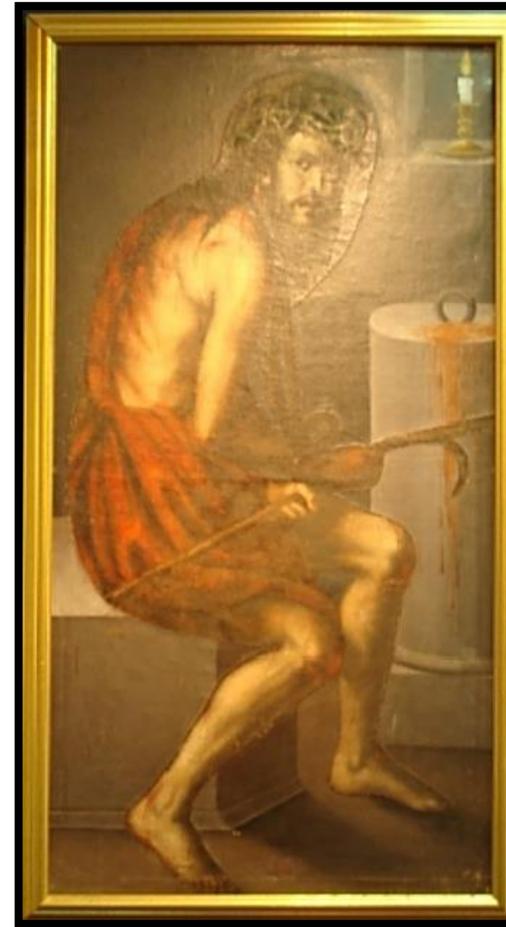


Imagen 53: Señor de la Justicia, La Concepción Riobamba, siglo XVIII

Ficha 30

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Divina Pastora LUGAR DE REPOSO: Iglesia la Concepción DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 73,00 largo: 59,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Imagen sedente, cuerpo entero, cabeza hacia la derecha en escorzo, con fondo luminoso, cabello largo café, mirada hacia abajo, ojos cafés, con su diestra sostiene espigas, brazo izquierdo rodea al Niño: (cuerpo entero, cabello rubio, pies descalzos, sostiene con sus manos frutos rojos, manto terciado rojo), imagen principal túnica roja, sobre túnica blanca con cinto amarillo, manto azul. Arriba dos ángeles, sostienen corona dorada, roja y gemas blancas, izquierda inferior cinco ovejas, izquierda superior un arcángel suspendido, sostiene un rayo; derecha medio, un lobo con oveja. Derecha inferior 6 ovejas. Fondo paisajístico.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014) Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

La Divina Pastora

Las características pictóricas de este cuadro se enmarca en el naturalismo del personaje con su expresividad, el tenebrismo se convierte en el principal factor de esta composición donde la luz y la sombra dan efectos de volumen y de una tercera dimensión al personaje.

La representación de la Divina Pastora en el primer plano tenemos a la Virgen vestida de túnicas rotas y desgastadas simboliza la humildad, la rosa en la mano izquierda es símbolo de felicidad y alegría, las ovejas representa la fragilidad del ser humano dependiente de su pastor, en el segundo plano denotamos al Ángel Gabriel representa la fortaleza de Dios, los querubines son seres angélicos involucrados en la adoración y alabanza de Dios, la corona es el símbolo celestial como insignia o elemento heráldico.

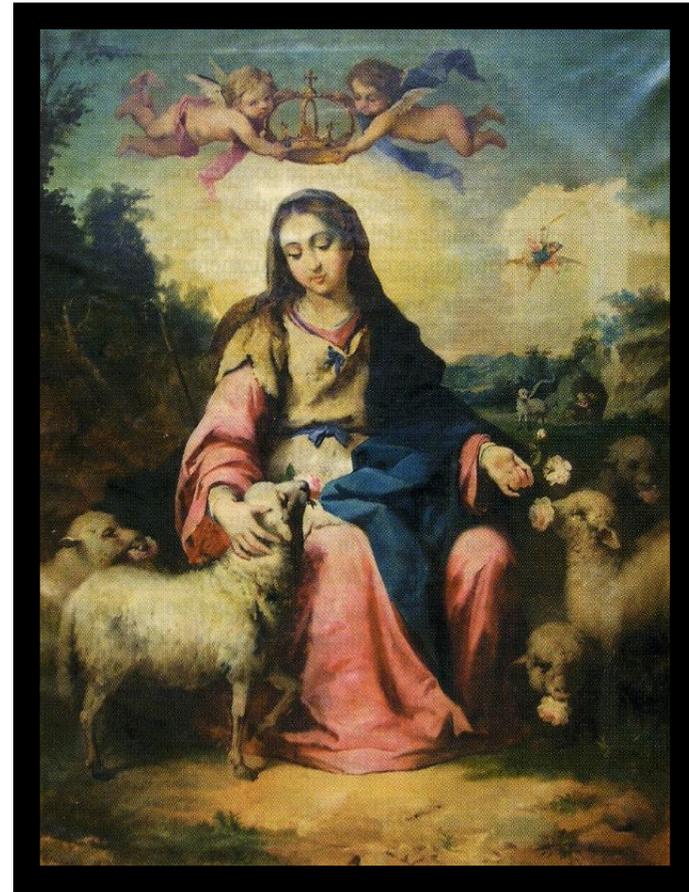
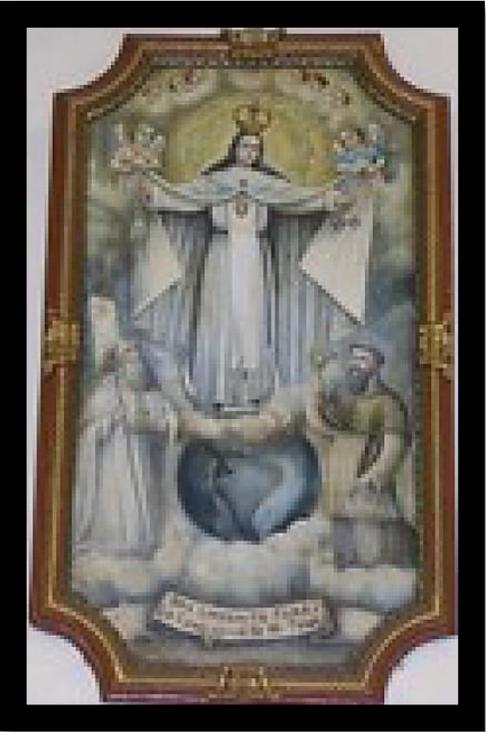


Imagen 54: Divina pastora, La Concepción Riobamba, siglo XVIII

Ficha 31

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura</p> <p>NOMBRE / TEMA: Virgen La Merced</p> <p>LUGAR DE REPOSO: Iglesia La Merced</p> <p>DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo</p> <p>AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII</p> <p>DIMENSIONES: alto: 184,00 largo: 100,00</p> <p>DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. imagen coronada, de cuerpo entero, de pie, cabeza y mirada al frente, cabello castaño, brazos extendidos hacia afuera, en la mano derecha pende un escapulario de la orden y en la izquierda unas esposas negras, lleva túnica y manto blanco, calza zapatos negros, se asienta sobre una media luna en cuarto creciente con las puntas hacia arriba blanca; debajo de esta una esfera celeste representando al mundo; en la parte inferior izquierda, San Pedro Nolasco aureolado, escorzo derecho, arrodillado, cabeza con cabello y barba gris, su brazo derecho flexionado hacia el frente y con su mano sostiene un estandarte blanco con ocre, en el brazo izquierdo flexionado sostiene una maqueta de la iglesia, lleva hábito y manto blanco; en la parte inferior derecha San Ramón Nonato aureolado, escorzo izquierdo, en genuflexión, cabeza con cabello castaño, tonsura y barba, el brazo derecho flexionado hacia arriba y en la mano sostiene una custodia dorada, el brazo izquierdo extendido hacia abajo y su mano sostiene una palma, viste hábito gris, roquete blanco y capilla roja. En la parte superior una orla de querubines con ángeles al extremo, sujetando el manto de la Virgen; plano inferior una cinta blanca con inscripción. Fondo de nubes.</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014)</p> <p>Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

En este arte pictórico se puede ver las formas voluptuosas y exageradas de la expresión del personaje, el tenebrismo que denota la presencia de la luz y la sombra dando la sensación de una tercera dimensión. El realismo del personaje nos denota movimiento, que pareciera como que escapara del cuadro.

En esta representación religiosa tenemos a la Virgen de la Merced con sus brazos abiertos simboliza la disposición de servicio y protección, las nubes es la representación celestial, los querubines simbolizan la adoración y alabanza a Dios. En la parte inferior del cuadro a los pies de la virgen se encuentra a su lado izquierdo a San Francisco símbolo patrono de los animales, al lado derecho San Pedro tiene las llaves de la puerta del cielo, y el mundo en el centro son la representación de intersección del mundo humano y animal a la virgen María. En la filacteria se lee una oración a la virgen.

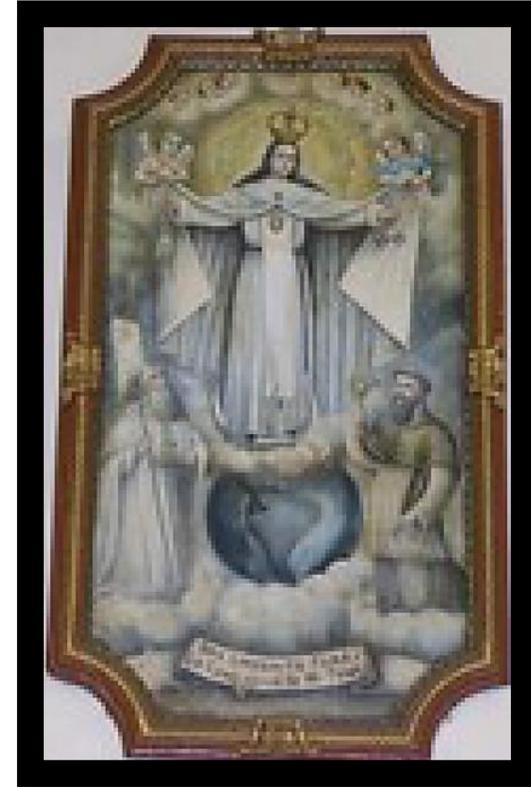


Imagen 55 Virgen la Merced, Iglesia La Merced - Riobamba, siglo XVIII

Ficha 32

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: Pintura NOMBRE / TEMA: Sagrado Corazón de María LUGAR DE REPOSO: Iglesia San Alfonso DESCRIPCIÓN TÉCNICA: Oleo AUTOR: Anónimo SIGLO/AÑO: XVIII DIMENSIONES alto: 119,00 largo: 92,00 DESCRIPCIÓN: Formato rectangular vertical. Virgen María de tres cuartos, cabeza inclinada hacia la izquierda, mirada al frente, con la mano izquierda sostiene un corazón atravesado por una espada con halos luminosos y el brazo derecho se encuentra flexionado hacia el pecho, viste túnica rosada con un cordón en la cintura, toca café y manto azul que le cubre desde la cabeza, fondo ocre. (Instituto Nacional, 2014)</p>	
<p>Fuente: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec <i>Abaco</i> (Instituto Nacional, 2014) Realizado por el autor</p>	

Análisis Semiótico

En este arte pictórico del Sagrado Corazón de María mostramos dos planos en donde el color toma vida y plasma en el tenebrismo, el volumen y el y la profundidad son los protagonistas de la tercera dimensión, las formas son voluptuosas y exageradas, la representación del naturalismo está presente gracias al realismo de la imagen plasmada sobre el lienzo.

La representación religiosa del Sagrado Corazón de María se ve plasmado la belleza y sencillez de la virgen María, la túnica que cubre su cabeza representa pureza, el corazón en el pecho simboliza el amor y el sacrificio que hizo su hijo para la salvación.



Imagen 56: Sagrado corazón de María, iglesia San Alfonso - Riobamba, siglo XVIII

2.11. CD INTERACTIVO

El presente proyecto de investigación “Imágenes barrocas en las iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba como motivo recurrente en el diseño gráfico en el periodo actual” propone el desarrollo de un CD interactivo que permita transmitir su importancia y exponer los aspectos que sobresalen en cada una de las obras mostradas a través de nuestra propuesta en un análisis semiótico de las imágenes barrocas para el diseñador gráfico.

Diseño técnico del cd interactivo

El CD interactivo está desarrollado utilizando el Software en Macromedia Flash

Adobe flash:

Flash es el lenguaje más utilizado para crear animaciones, gráficos y reproducir efectos musicales. La gran virtud del software Flash es que permite crear animaciones complejas con calidad superior en las resoluciones y es amigable y sencillo.

Auto play

Es una herramienta que se utiliza en el desarrollo de software que sirve de interface para crear el software interactivo.

Wave pad

Es un programa editor de sonido para la plataforma Windows, este software permite hacer y editar voces y otras grabaciones de audio. Usted puede copiar, cortar y pegar parte de grabaciones, así como adicionar efectos de eco, amplificación y reducción de ruidos.

Diseño gráfico.

Espacio: El espacio negativo es igual de importante que el positivo.

Textura: Se deben usar textura con moderación.

Balance: Se debe jugar con recortes para una idea adecuada de la distribución adecuada de los contenidos.

Color: ¿Cómo se relaciona el color en el CD interactivo?

Los colores deben ser usados como una pista, y deben ser consistentes.

Uso de textos.

Se debe separa título y cuerpo del texto.

Las fuentes o letras, deben ser pequeñas, claras y fáciles de leer.

Mantener un máximo de 2 tipos de fuentes o letras en una pantalla y con mínimos efectos.

Producción gráfica.

En la producción gráfica se tomaron en cuenta los siguientes aspectos:

Imágenes interpretativas botones de acceso y animaciones,

Requerimientos mínimos de hardware y software, para el uso del cd interactivo

Para la utilización del CD Interactivo para el aprendizaje, se necesita un ambiente como el que se describe a continuación:

Hardware

Procesador Intel E6600 (4.0 MB

Memoria RAM de 2

GB dual channel DDR2 SDRAM at 667 MHZ – 2 DIMMs

Disco Duro de 250 GB –Seagate 7200rpm SATA 3.0 Gb/s, 8MB caché,

Tarjeta de video: 256 MB n VIDIA GeFORCE 8600 GTZ.

Software.

Sistema operativo: Microsoft Windows XP (VVAA, 2009)

2.12.DEFINICIONES DE TÉRMINOS

Semiótica: s. f. Ciencia que estudia los signos como instrumentos de comunicación en sociedad. (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Barroco: m. b. art. Movimiento artístico y cultural desarrollado en Europa en los ss. XVII y XVIII, y caracterizado por la abundancia de elementos decorativos, el retorcimiento de las columnas, la contorsión de las figuras con sus ropajes agitados y la profusión de adornos con predominio de la línea curva. Grandes maestros del Barroco son, en arquitectura: Bernini, Borromini, y los hermanos Churriguera; en escultura: Bernini, Puget, Alonso Cano y Salzillo; y en pintura: Rubens, Van Dyck, Vermeer, Zurbarán, Murillo y Velázquez.

lit. Movimiento que surge como evolución natural de la literatura renacentista. Es, en esencia, la culminación, el retorcimiento de todos los elementos implícitos en el Renacimiento. Desde el reinado de Felipe III hasta el s. XVIII, empujadas por el espíritu de la Contrarreforma, las letras castellanas conocieron en este movimiento su momento de máximo esplendor. Seguidores de una o ambas corrientes expresivas: culteranismo y conceptismo, destacan autores como Francisco de Quevedo y Luis de Góngora. El teatro alcanza sus cotas más altas con Calderón de la Barca. (Diccionario Enciclopédico, 2009)

Tenebrismo: m. pint. Nombre dado al realismo pictórico de los siglos XVI y XVII que se caracteriza por los contrastes efectistas de luz y sombras, esp. Difundido en España. Sus más destacados representantes son el italiano Caravaggio y el español José de Ribera. (Diccionario Enciclopédico, 2009)

Naturalismo: s. m. Tendencia artística que propugna la representación de los objetos tal como los percibimos a través de los sentidos. (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Realismo: s. m. Tendencia artística y literaria basada en la representación objetiva y no idealizada de la realidad. (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Imagen: s. f. Reproducción de la figura de una cosa o persona captada por el ojo, por un espejo o por un aparato óptico, de fotografía, de cine o de otro tipo, gracias a la luz. (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Ampulosidad: f. Exceso de artificio o falta de naturalidad o sencillez en el estilo o en el lenguaje (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Epíteto.- s.m. Adjetivo calificativo usado para emitir un juicio injurioso o insultante. (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Acuñado.- tr. Crear una expresión que logra cierta popularidad o pasa a formar parte de la lengua común (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Clasicismo.- Tendencia o estilo artístico y literario que se caracteriza por tomar como modelo las formas propias de la tradición grecorromana; tuvo su mayor auge en el Renacimiento y el Neoclasicismo: el clasicismo concibe al ser humano como medida de todas las cosas. (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Contrarreforma.- s. f. Movimiento religioso, cultural y político con el que el catolicismo se opuso a la reforma luterana; tuvo su máxima manifestación con el Concilio de Trento, donde se formularon con nitidez los ritos y se definieron el dogma y la suprema autoridad papal: la Contrarreforma se desarrolló en el s. XVI. (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Manierismo.- B. ART. Corriente artística italiana que se desarrolló en el s. XVI, después de la culminación del arte clásico con la obra de Rafael y Miguel Ángel. Las características más importantes de este estilo se derivan en parte de una evolución respecto a los momentos de esplendor del Renacimiento, y en parte, de una reacción contra ese mismo periodo. (Diccionario Enciclopédico, 2009)

Escorzo.- s.m. Representación de una figura, especialmente humana, que se extiende oblicua o perpendicularmente al plano del papel o lienzo sobre el que se pinta, acortando sus líneas de acuerdo con las reglas de la perspectiva. (Diccionario Lengua Española, 2005)

Esfumato (del italiano sfumato) es una técnica pictórica que se obtiene por aumentar varias capas de pintura extremadamente delicadas, proporcionando a la composición unos contornos imprecisos, así como un aspecto de antigüedad y lejanía. Se utilizaba

en los cuadros del Renacimiento para dar una impresión de profundidad. (Vinci, 2007)

Óleo.- m. Pintura que se obtiene disolviendo ciertos pigmentos en una solución aceitosa. (Diccionario Lengua Española, 2005)

Lienzo.- s. m. Tela fuerte preparada para pintar sobre ella (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Clarooscuro.- m. PINT. Conveniente distribución de la luz y de las sombras en un cuadro. (Diccionario Enciclopédico, 2009)

Contrapicado s. m. Toma que se realiza con una cámara fotográfica o cinematográfica inclinada de abajo arriba (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Indisoluble.- adj. Que no se puede disolver o desatar. (Diccionario Enciclopédico, 2009)

Sincretismo.- s.m. Sistema filosófico o religioso que trata de armonizar corrientes de pensamiento o ideas diferentes. (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

Alabastro.- s. m. Variedad de yeso o calcita, blanca y translúcida, parecida al mármol, que se trabaja fácilmente debido a su escasa dureza y se usa en escultura y decoración. (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)

2.13.SISTEMA DE HIPÓTESIS

¿El estudio semiótico de las imágenes barrocas de las iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba permite tener nuevas percepciones aplicables al diseño gráfico?

2.14.VARIABLES DE LA INVESTIGACIÓN

2.14.1. Variable independiente

Las imágenes barrocas en las iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba

2.14.2. Variable dependiente

Estudio semiótico

2.14.3. OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES

VARIABLE INDEPENDIENTE	CONCEPTO	CATEGORÍA	INDICADOR	TÉCNICA/INSTRUMENTO
Las imágenes barrocas en las iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba	Barroco , -ca s. m. Movimiento cultural y artístico desarrollado en Europa desde finales del s. xvi hasta mitad del xviii, que se caracteriza por la complejidad formal y la exuberancia ornamental; en arte, destaca la profusión de la línea curva; en literatura, la acumulación de elementos estéticos o conceptuales y un marcado pesimismo vital. (Diccionario Manual de la lengua española, 2007)	<ul style="list-style-type: none"> • Definición • Antecedentes Históricos • La Pintura Barroca • Características Principales • Acerca del Arte ecuatoriano • El barroco estado natural del arte quiteño • La escuela Quiteña • Pintura ecuatoriana del siglo XVIII 	<p>México</p> <p>Guatemala</p> <p>Colombia</p> <p>Perú</p> <p>Ecuador</p> <p>Bolivia</p> <p>Italia</p> <p>España</p> <p>América</p> <p>El arte barroco en la ciudad de Riobamba</p>	<p>Técnica: estudio de campo</p> <p>Instrumento: Fichas de Observación.</p>

CAPÍTULO III

3. MARCO METODOLÓGICO

3.1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.

Para el desarrollo de la presente investigación se utilizará el método Científico, es un proceso destinado a explicar fenómenos, establecer relaciones entre los hechos y enunciar reglas que expliquen los fenómenos.

- **Inductivo y deductivo.-** con este método se utilizó el razonamiento partiendo desde los inicios, características de la pintura barroca para desarrollar un análisis semiótico en las imágenes del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba.

TIPO DE INVESTIGACIÓN.

Por el **Propósito** de la investigación es:

- **Exploratoria.-** se ha buscado información directa en las iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba
- **Descriptiva.-** luego q se ha recogido la información de las iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba, se ha procedido al análisis semiótico estudiando cada signo, icono y símbolo religioso para llegar a una definición general.
- **Metodología cualitativa.-** nos indica las cualidades de las imágenes barrocas, para poder encontrar un concepto encontrando igualmente características importante mediante la aplicación de encuestas.
- **Metodología cuantitativa.-** La Metodología Cuantitativa es aquella que permite examinar los datos de manera numérica, especialmente en la encuesta aplicada a los estudiantes en diseño gráfico.

3.2. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.

Por el **Problema** a investigarse es:

- **No experimental.-** Es no experimental porque no existe manipulación de variables, observándose al fenómeno tal y como se da en el contexto natural para luego realizar un análisis de cada una de ellas.

3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA

3.3.1. MUESTRA

Para calcular el tamaño de la muestra suele utilizarse la siguiente fórmula:

$$n = \frac{N\sigma^2 Z^2}{(N-1)e^2 + \sigma^2 Z^2}$$
$$n = \frac{634(0.5)^2(1.96)^2}{(634-1)0.05^2 + (0.5)^2(1.96)^2}$$
$$n = \frac{634(0.25)(3.84)}{(633)0.0025 + (0.25)(0.84)}$$
$$n = \frac{608.64}{(1.5825) + (4.09)}$$
$$n = \frac{608.64}{5.6725}$$
$$n = 107$$

Donde:

n = el tamaño de la muestra.

N = tamaño de la población.

σ = Desviación estándar de la población que, generalmente cuando no se tiene su valor, suele utilizarse un valor constante de 0,5.

Z = Valor obtenido mediante niveles de confianza. Es un valor constante que, si no se tiene su valor, se lo toma en relación al 95% de confianza equivale a 1,96 (como más usual) o en relación al 99% de confianza equivale 2,58, valor que queda a criterio del investigador.

e = Límite aceptable de error muestral que, generalmente cuando no se tiene su valor, suele utilizarse un valor que varía entre el 1% (0,01) y 9% (0,09), valor que queda a criterio del encuestador.

TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

3.1.1. Técnicas:

- **La encuesta.-** Será aplicada a los Diseñadores Gráficos de la ciudad de Riobamba.
- **La entrevista.-** Se realizará en forma directa y personal a los padres encargados de las diferentes Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba.
- **Observación:** De forma directa en las iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba.

- **Instrumentos:**

Cuestionario

Ficha de Observación

3.1.2. Técnicas de procesamiento y análisis de datos

Para el procesamiento y análisis de datos se utilizarán técnicas estadísticas y lógicas:

- **Técnicas estadísticas.-** Porque se emplea para el procesamiento de datos Excel.

- **Técnicas lógicas.-** Porque para el análisis de datos sea aplicará la inducción y síntesis.

3.3.2. POBLACIÓN

La población o universo que involucra la presente investigación está constituida por:

- Diseñadores de la Escuela Superior Politécnica de Chimborazo y de la Universidad Nacional de Chimborazo.

En el caso de que la población sea extensa, será pertinente extraer una muestra.

3.3.3. TABULACIÓN DE ENCUESTAS

OBJETIVO: medir el conocimiento sobre el estilo barroco en los estudiantes de diseño gráficos.

DATOS PERSONALES

EDAD

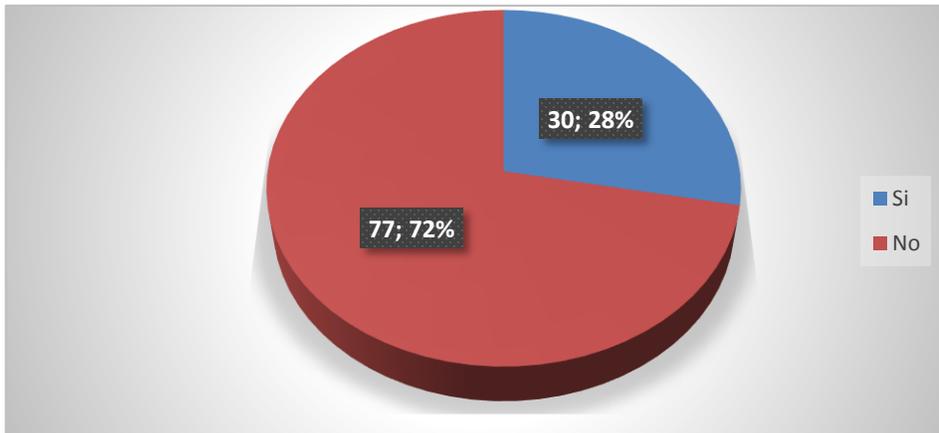
20-25	75
26-30	21
31-35	11
Total	107

SEXO

Masculino	65
Femenino	42
Total	107

1. ¿Sabe usted que es el Estilo Barroco?

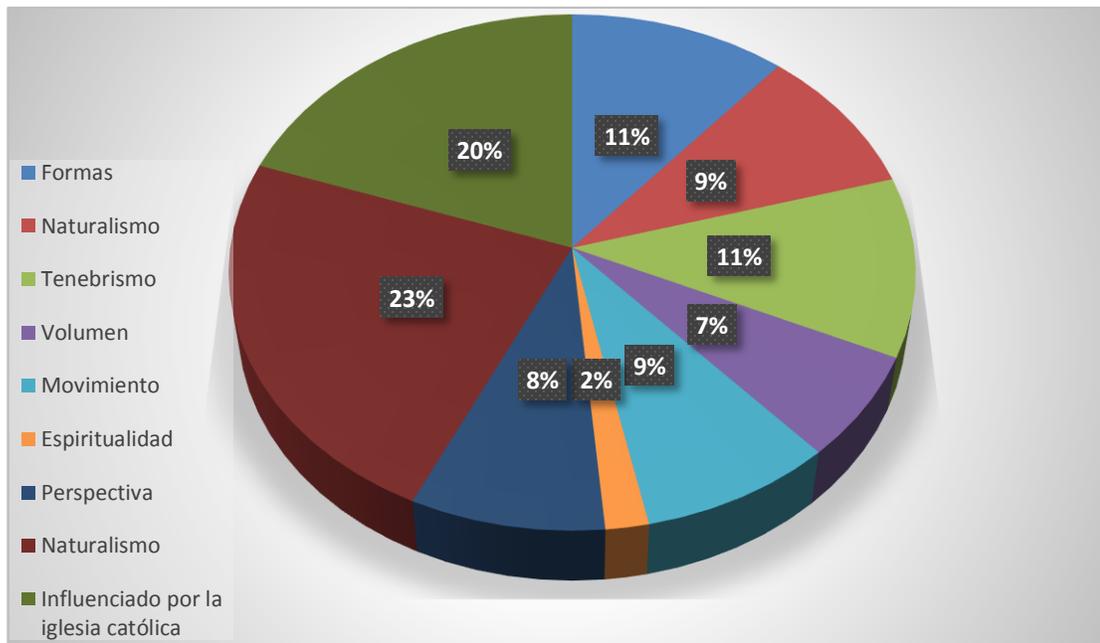
Si	30
No	77
Total	107



Dentro de los 107 encuestados pertenecientes al área de diseño el 28% afirman que conocen el Estilo Barroco, mientras que un 72% posee desconocimiento respecto al tema.

2. Dentro de las principales características del estilo barroco ¿cuáles conoce usted?

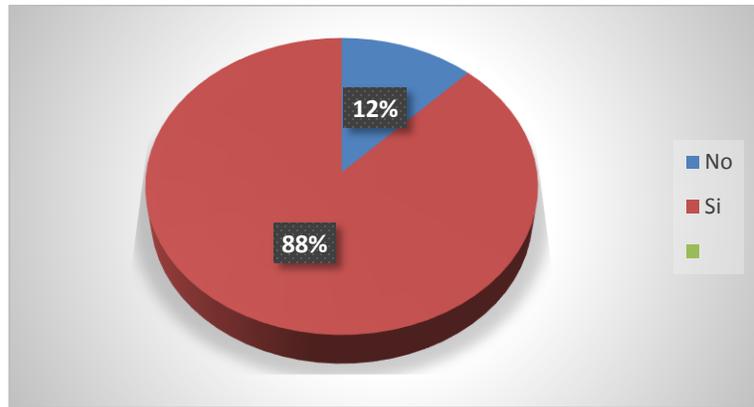
Formas	12
Curvas	10
Tenebrismo	5
Volumen	8
Movimiento	9
Espiritualidad	2
Perspectiva	9
Naturalismo	25
Influenciado por la iglesia católica	9
Total	107



De acuerdo con los resultados obtenidos de la encuesta a las 107 personas se ha determinado que el 23% posee conocimiento acerca del naturalismo, el 20% conoce acerca de la influencia del arte barroco en este arte, el 11% el tenebrismo y las formas, el realismo y el movimiento el 9 %, el 8% la perspectiva, 7% el volumen y el 2% la espiritualidad.

3. ¿En caso de conocer las características del estilo barroco lo aplicaría en sus diseños?

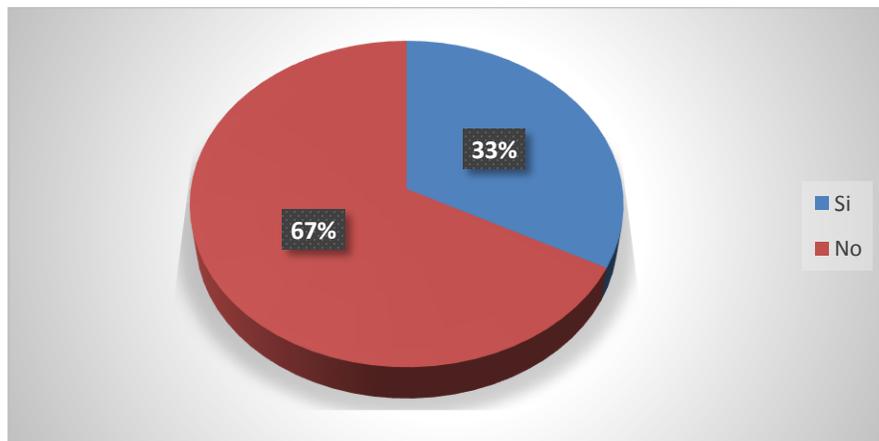
SI	94
NO	13
TOTAL	107



El estilo barroco aún es cotizado por muchos de los diseñadores, pues un 88% de la muestra encuestada refleja que aplicaría en sus diseños algunas de sus características, por otro lado el 12% prefiere utilizar otro estilo

4. ¿Sabe usted cuales son las Iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba?

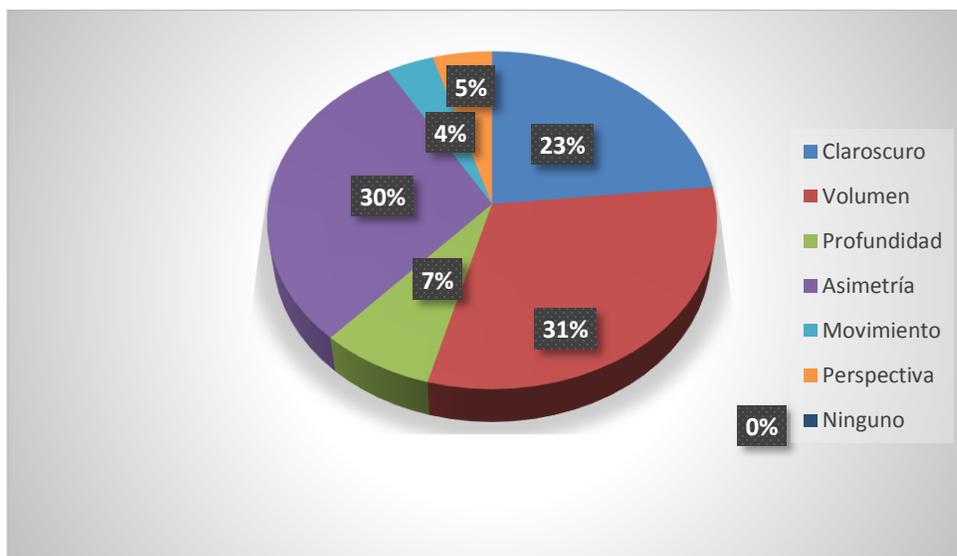
SI	35
NO	72
TOTAL	107



El 33% de los 107 encuestados conoce las iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba, mientras que el 67% representa desconocimiento entorno al tema.

5. ¿De las siguientes características del arte barroco cuales utilizaría en sus posibles diseños?

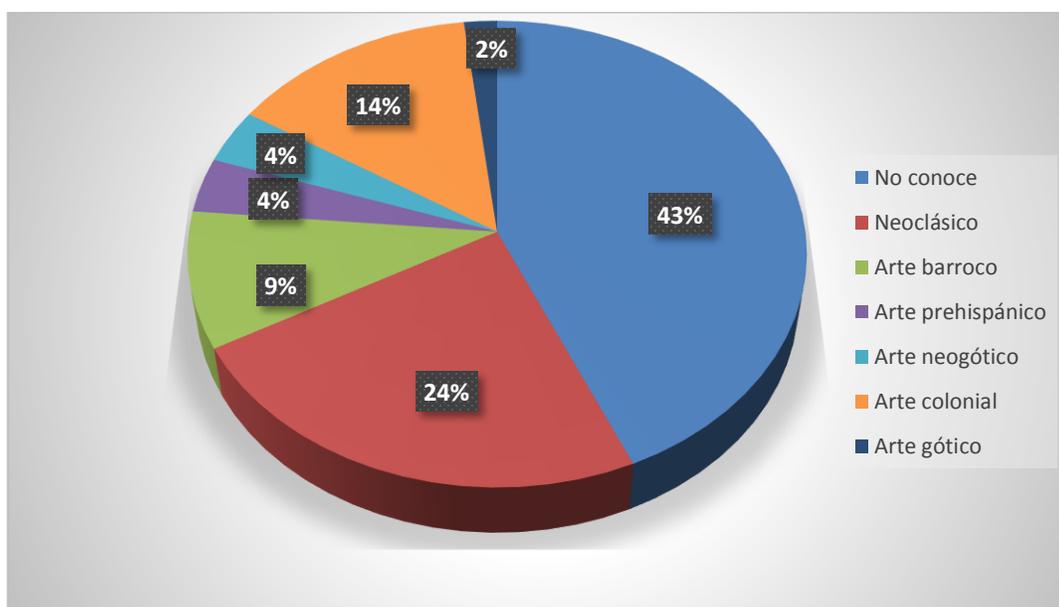
Clarooscuro	25
Volumen	35
Profundidad	8
Asimetría	32
Movimiento	4
Perspectiva	5
Ninguno	0
Total	107



Dentro de los 107 encuestados se ha destacado las siguientes características del arte barroco el volumen con el 31%, el clarooscuro con el 23%, la asimetría con el 30% la profundidad el 7%, la perspectiva el 5% y el 4% el movimiento.

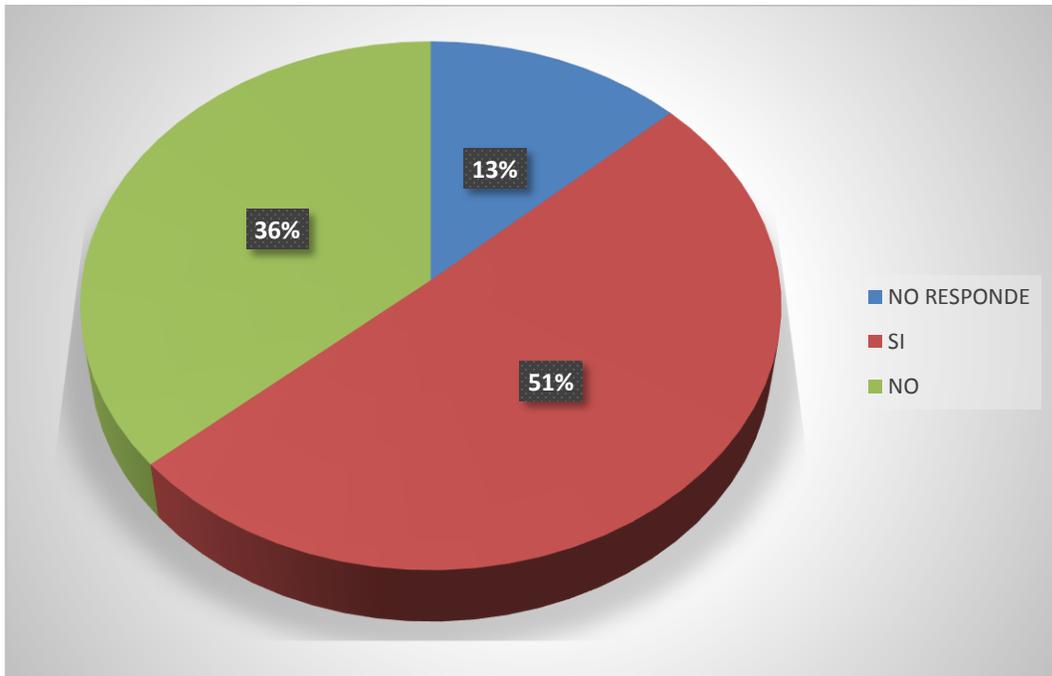
6. ¿Las Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba están inmersas muchas artes ¿conoce usted cuáles son?

No conoce	46
Neoclásico	25
Arte barroco	11
Arte prehispánico	4
Arte neogótico	4
Arte colonial	15
Arte gótico	2
Total	107



7. ¿Considera usted que las Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba tiene tendencia barroca?

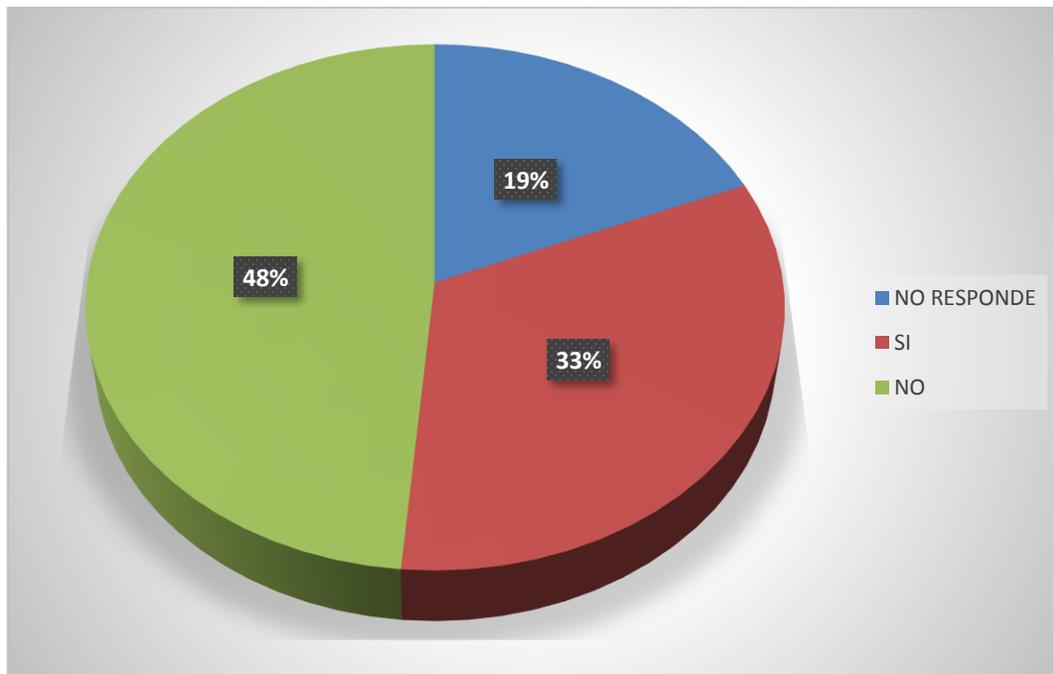
NO RESPONDE	14
SI	54
NO	39
TOTAL	107



El 51% de los encuestados asume que las Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba tienen tendencia barroca, con un 33% no considera que se utiliza, mientras que un 11% desconocen si se utiliza o no.

8. ¿Cree usted que el arte barroco tiene influencia en el diseño gráfico?

NO RESPONDE	20
SI	35
NO	52
TOTAL	107



De los 107 encuestados el 19% no responde a la pregunta, el 33% cree que si existe influencia del arte barroco en el diseño gráfico mientras que el 48% afirma que no.

3.4. COMPROBACIÓN DE HIPOTESIS

Para resolver la interrogante expuesta podemos manifestar que el estudio semiótico de las imágenes barrocas del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba nos da como resultado un conocimiento, el cual se puede utilizar como elemento creativo en el diseño gráfico, de tal manera que utilicemos los signos, símbolos e íconos de una forma correcta, dando a estos una representación lógica e interpretaciones fundamentadas gracias a este estudio.

Se ha ido comprobando la hipótesis mediante el desarrollo de la investigación, resaltando las teorías de diferentes autores, conceptos y características del arte barroco, la imagen y la semiótica; y a la vez obteniendo información mediante un estudio de campo, que gracias a la observación se realizó la extracción de 32 imágenes barrocas para la realización del análisis semiótico, esto comprueba la existencia de elementos gráficos en el las iglesias del Centro histórico que el

diseñador aplicaría en sus posibles diseños, ya sean estos característicos el claroscuro, el volumen, la profundidad, la asimetría, el movimiento, la perspectiva, entre otras; o elementos obtenidos mediante el análisis semiótico así como signos, símbolos, íconos, representaciones religiosas etc.

En las encuestas realizadas a los diseñadores gráficos se ha comprobado que el estilo barroco aún es cotizado por muchos de los diseñadores, pues un 88% de la muestra encuestada refleja que aplicaría en sus diseños algunas de sus características, por otro lado el 12% prefiere utilizar otro estilo.

CAPÍTULO IV

4. CONCLUSIONES

Para finalizar con este proyecto de investigación citaremos algunas conclusiones, obtenidas a lo largo de este trabajo.

Mediante el estudio de las características del arte barroco en las 6 iglesias del centro histórico de la ciudad de Riobamba, se ha encontrado que la única iglesia que la iglesia con más influencia barroca posee desde su fachada frontal hasta algunas pinturas que están en el interior es la Catedral, ya que cuenta con los aspectos estudiados, mientras que las demás iglesias que pertenecen al Centro histórico de la ciudad de a Riobamba exponen muy poco sobre este arte.

El arte barroco en la ciudad de Riobamba, fue introducido mediante la conquista española principalmente por los sacerdotes cristianos católicos, quienes enseñaban a los indígenas nativos los diferentes oficios: como la arquitectura, la escultura, la pintura, la cerámica, y la orfebrería; esto dio paso a que los artistas ecuatorianos sean anónimos.

En las 6 iglesias del centro Histórico de la ciudad de Riobamba existen 32 pinturas con Arte barroco, y se realizó un análisis semiótico destacando sus signos y símbolos que tienen un mensaje religioso acerca de los apóstoles los profetas, el Sagrado corazón de María, la Sagrada pastora, el Señor de la Justicia y la virgen La Merced.

Este trabajo de ha concluido con la implementación de un CD interactivo como una herramienta para transmitir el contenido del proyecto de investigación, ya que es permite mejor recepción que facilita el conocimiento mediante imágenes, textos y animaciones.

Se puede concluir también que mediante una imagen nos permite transmitir y percibir sensaciones, mensajes y sentimientos, y es por ello que el arte barroco nace por la necesidad de dar a conocer la fe, rompiendo reglas establecidas y generando una percepción real que el catolicismo ha querido crear, además, el análisis de las imágenes barrocas nos permitió identificar signos, símbolos e iconos de las representaciones religiosas.

5. RECOMENDACIONES

Como recomendaciones luego del desarrollo de este proyecto de investigación se m puede mencionar algunas:

Al dar a conocer nuestra identidad cultural y artística es fundamental recomendar al cuerpo docente que conforma la escuela de Diseño Gráfico de la Universidad Nacional de Chimborazo enfocarse dentro del estudio del arte también a la riqueza propia de nuestra ciudad, y porque no en las iglesias del Centro histórico de la ciudad de Riobamba, las cuales cuentan con una riqueza ancestral que permitirá ampliar el conocimiento sobre la identidad cultural y servirá como influencia para creaciones de nuevos diseños.

Se ha desarrollado un estudio semiótico de 32 piezas graficas encontradas en el Centro Histórico de la ciudad por lo que se recomienda tomar su análisis como fuente de información y conocimiento acerca del catolicismo, sus símbolos, signos e conos.

El presente trabajo de investigación ha sido plasmado en un cd interactivo por lo que se recomienda la difusión del mismo para dar a conocer de mejor manera a los diseñadores gráficos y a la sociedad acerca de las imágenes barrocas en el Centro Histórico de la ciudad de Riobamba.

En este proyecto de investigación se ha enfocado el estudio a la pintura barroca, por lo que se recomienda un análisis fundamental donde el arte barroco sea estudiado desde sus diferentes aspectos así como; la escultura, la arquitectura, la cerámica, la música, el teatro. Sin descuidar también las otras artes que se encuentran inmersas en el Centro histórico de la Ciudad de Riobamba, el neogótico, el neoclásico, el ecléctico, etc.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartolomé, B. (1995). La Europa del siglo XVII. En B. Bartolomé, *La Europa del siglo XVII* (pág. 7). Madrid: Madrid.
- Bernal Torres, C. (2006). Metodología de la Investigacion, para administracion, economia, humanidades y ciencias sociales. En C. A. Bernal Torres, *Metodologia de la Investigacion, para administracion, economia, humanidades y ciencias sociales*. (pág. 57). Mexico: Pearson Educacion.
- Bhaszar, J. (2008). La semiotica de la obra de arte. *Universidad del Valle*, 3.
- Chandler, D. (1999). Semiotica para principiantes . En D. Chandler, *Semiotica para principiantes* (págs. 7-14). Quito : Abya-Yala.
- Chilvers, I. (. (2007). Diccionario de arte. En C. Lan, *Diccionario de arte* (pág. 87). Madrid: Alianza Editorial.
- Cultural, G. P. (2000). Historia del Arte. En G. P. S.A., *Historia del Arte* (págs. 411-420). México: Continental.

- Diccionario Enciclopédico. (2009). En *Diccionario Enciclopédico*. Larousse Editorial, S.L.
- Diccionario Lengua Española. (2005). En *Diccionario Lengua Española*. Calpe: Espasa.
- Diccionario Manual de la lengua española. (2007). En *Diccionario Manual de la lengua española*. Larousse Editorial, S.L.
- Eco, H. (1992). Los Límites de la Interpretación. En H. Eco, *Los Límites de la Interpretación* (pág. 240). Barcelona : Lumen.
- García, S. (1995). Signos y Simbolos sagrados . En S. García, *Signos y Simbolos sagrados* . Mexico: Universidad Iberoamericana.
- Instituto Ecuatoriano , d. (2001). Guía de Identificación de bienes culturales. En d. P. Instituto Ecuatoriano, *Guía de Identificación de bienes culturales* (pág. 25). Quito: Ediecuatorial.
- Instituto Nacional, P. (2014 de Junio de 2014). *Abaco*. Obtenido de Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec
- Lozano Fuentes, J. M. (1976). Historia del Arte. En J. M. Lozano Fuentes, *Historia del Arte* (pág. 387). México: Continental.
- Marafioti, R. (2005). Charles S. Peirce: El éxtasis de los signos 1a Ed. En R. Marafioti, *Charles S. Peirce: El éxtasis de los signos 1a Ed.* (págs. 72-75). Buenos Aires : Biblos .
- Martínez Ripoll, A. (. (1989). El Barroco en Europa. En M. R. Antonio, *El Barroco en Europa* (pág. 8). Madrid: Historia 16.
- Morris, C. (1985). Fundamentos de la Teoría de los Signos . En C. Morris, *Fundamentos de la Teoría de los Signos* (págs. 24-26). Paidós .
- Pacciarotti, G. (2000). La Pintura barroca en Italia. En G. Pacciarotti, *La Pintura barroca en Italia* (pág. 33). Madrid España: Istmo.
- Pastor, M. V.-A. (12 de Septiembre de 2014). *El Diseño Gráfico* . Obtenido de El Diseño Grafico : <http://aipo.es/libro/pdf/11DisGra.pdf>
- Peirce. (1986). Semeiotic, and Pragmatism, Just How General is Peirce's General Theory of Signs. En Peirce, *Semeiotic, and Pragmatism, Just How General is*

Peirce's General Theory of Signs (pág. 357). Bloomington: Indiana University Press,.

Vargas, J. M. (1985). Historia del Arte Ecuatoriano Volumen 3. En J. M. Vargas, *Historia del Arte Ecuatoriano Volumen 3*. (págs. 3-8). Salvat Editores Ecuatoriana.

Villafañe, J. (2006). Introducción a la teoría de la imagen. En V. Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide (Grupo Anaya. S. A.),.

VVAA. (2009). Sistema Multimedia, análisis, diseño y animación. En VVAA, *Sistema Multimedia, análisis, diseño y animación*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

WEBGRAFIA

Sonia Ferradini, R. T. (22 de Julio de 2014). *Lectura de la Imagen*. Obtenido de Grupo Comunicar:
http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Linguagem%20Visual/lectura_de_la_imagen.pdf)

Karam, T. (22 de junio de 2014). *Introducción a la semiótica de la imagen*. Obtenido de Introducción a la semiótica de la imagen:
http://portalcomunicacion.com/uploads/pdf/23_esp.pdf

Instituto Nacional, P. (2014 de Junio de 2014). *Abaco*. Obtenido de Instituto Nacional de Patrimonio Cultural: www.inpc.gob.ec



ANEXO 1

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CHIMBORAZO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN HUMANAS Y
TECNOLÓGICAS
ESCUELA DE ARTES “DISEÑO GRÁFICO”
ENCUESTA

OBJETIVO: Medir el conocimiento sobre el estilo barroco en los estudiantes diseño gráficos.

INDICACIONES: Marque con una X de acuerdo a su criterio personal. La sinceridad en su respuesta dependerá de la efectividad del estudio

DATOS PERSONALES

EDAD

20-25	
26-30	
31-35	

SEXO

Masculino	
Femenino	

1. ¿Sabe usted que es el Estilo Barroco?

Si		No	
----	--	----	--

2. Dentro de las principales características del estilo barroco ¿cuáles conoce usted?

Formas	
Curvas	
Tenebrismo	
Volumen	
Movimiento	
Espiritualidad	
Perspectiva	
Naturalismo	
Influenciado por la iglesia católica	

3. ¿En caso de conocer las características del estilo barroco lo aplicaría en sus diseños?

Si		No	
----	--	----	--

4. ¿Sabe usted cuales son las Iglesias del Centro Histórico de la ciudad de Riobamba?

Si		No	
----	--	----	--

5. ¿De las siguientes características del arte barroco cuales utilizaría en sus posibles diseños?

Claroscuro	
Volumen	
Profundidad	
Asimetría	
Movimiento	
Perspectiva	
Ninguno	

6. Las Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba están inmersas muchas artes ¿conoce usted cuáles son?

No conoce	
Neoclásico	
Arte barroco	
Arte prehispánico	
Arte neogótico	
Arte colonial	
Arte gótico	

7. ¿considera usted que las Iglesias del Centro Histórico de la Ciudad de Riobamba tiene tendencia barroca?

Si		No	
-----------	--	-----------	--

8. ¿Cree usted que el arte barroco tiene influencia en el diseño gráfico?

Si		No	
-----------	--	-----------	--

GRACIAS POR SU COLABORACIÓN

ANEXO 2

FICHA DE OBSERVACIÓN

INFORMACIÓN TÉCNICA	FOTOGRAFÍA
<p>TIPO: NOMBRE / TEMA: LUGAR DE REPOSO: DESCRIPCIÓN TÉCNICA: AUTOR: SIGLO/AÑO: DIMENSIONES alto: largo: DESCRIPCIÓN:</p>	