



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE
FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIA Y TECNOLOGÍA
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS

TRABAJO DE TITULACIÓN CURRICULAR, EN LA
MODALIDAD DE REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS

TEMA:

“PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN TORNO AL ESTUDIO DE LAS
IGLESIAS BARROCAS DE IMBABURA”

Trabajo de Titulación previo a obtención del Título de Artes Plásticas

Línea de Investigación: Desarrollo Artístico, diseño y publicidad

AUTOR:

Cevallos Yandun Angelica Mishell

DIRECTOR:

PhD. Lorena Isabel Toro Mayorga

Ibarra – Ecuador 2026



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN

A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

En cumplimiento del Art. 144 de la Ley de Educación Superior, hago la entrega del presente trabajo a la Universidad Técnica del Norte para que sea publicado en el Repositorio Digital Institucional, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

DATOS DEL CONTACTO			
CÉDULA DE IDENTIDAD:	1050184280		
APELLIDOS NOMBRES	Cevallos Yandun Angelica Mishell		
DIRECCIÓN:	Tobias Mena y Miguel Sánchez 2-54		
EMAIL:	amcevallosy@utn.edu.ec		
TELÉFONO FIJO:	(06) 500-4733	TEL. MOVIL:	0967036591

DATOS DE LA OBRA	
TÍTULO:	Producción artística en torno al estudio de las iglesias barrocas de Imbabura
AUTOR (ES):	Angelica Mishell Cevallos Yandun
FECHA: AAAMMDD	25 de febrero de 2026
SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO	
PROGRAMA	<input checked="" type="checkbox"/> PREGRADO <input type="checkbox"/> POSGRADO
TÍTULO POR EL QUE OPTA:	Artes Plásticas
ASESOR/DIRECTOR	PhD. Lorena Isabel Toro Mayorga

2. CONSTANCIAS

El autor (es) manifiesta (n) que la obra objeto de la presente autorización es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros, por lo tanto, la obra es original y que es (son) el (los) titular (es) de los derechos patrimoniales, por lo que asume (n) la responsabilidad sobre el contenido de la misma y saldrá (n) en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, a los 25 días, del mes de febrero de 2026

EL AUTOR:

.....

Cevallos Yandun Angelica Mishell

CERTIFICACIÓN DEL DIRECTOR

Ibarra, 25 de febrero de 2026

PhD. Lorena Isabel Toro Mayorga

DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

CERTIFICA:

Haber revisado el presente informe final del trabajo de titulación, el mismo que se ajusta a las normas vigentes de la Facultad de Educación, Ciencia y Tecnología (FECYT) de la Universidad Técnica del Norte; en consecuencia, autorizo su presentación para los fines legales pertinentes.

.....

PhD. Lorena Isabel Toro Mayorga

DEDICATORIA

Dedico este trabajo, en primer lugar, a Dios, quien ha sido mi guía y fortaleza en todo este trayecto. Gracias por iluminarme, brindarme siempre sabiduría, paciencia y perseverancia para llegar a mi meta.

A mi mamá, Mónica María Yandun Revelo, quien es mi mayor orgullo, inspiración y apoyo incondicional. Gracias por cada esfuerzo, por cada voz de aliento, por el apoyo, por levantarme cuando sentía que no podía más, por recordarme lo fuerte y valiente que soy. Este logro es fruto y reflejo de la gran madre y mujer que eres.

A mi papá, Manuel Jesús Cevallos Zambrano, quien me enseñó que la verdadera riqueza no esté en lo material, sino en el conocimiento, en los valores, en la educación y en el esfuerzo constante por ser mejor cada día. Gracias, papá por darme las bases para poder llegar a ser quien soy ahora.

A mis hermanos, por ser uno de los pilares más importantes en mi vida y mi ejemplo a seguir. Gracias por siempre demostrarme que, desde el amor, la educación y los valores, todo se puede lograr en esta vida. Especialmente a Geovanny David Cevallos Yandun, quien con su ejemplo de esfuerzo, dedicación y amor me inspiró a seguir adelante en los momentos más difíciles. Este logro es tuyo hermano, gracias por ser mi ejemplo y ser el motor en nuestras vidas.

AGRADECIMIENTO

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento, primero que nada, a Dios, por darme la fuerza, la salud y la tenacidad necesarias para finalizar este momento significativo en mi educación, guiándome en cada etapa de este trayecto.

También quiero agradecer a mis padres, a mis hermanos y a mi sobrino, quienes, han sido un soporte esencial a través de su apoyo incondicional, comprensión y palabras motivadoras durante la elaboración de este proyecto. Su fe en mí y su constante aliento me ayudaron a superar los retos y a no rendirme ante las dificultades.

Extiendo mi sincero agradecimiento a los profesores de la carrera de Artes Plásticas, especialmente a mi tutora Lorena Toro Mayorga, por su dirección y sus valiosos aportes, que fueron cruciales para el desarrollo y finalización de esta investigación. Sus enseñanzas y consejos han tenido un impacto significativo en mi formación profesional.

A mi profesora, Andrea Vaca, quiero expresarle mi más sincero agradecimiento por su invaluable apoyo y guía durante mi proceso de tesis. Usted fue un verdadero guía, una luz que me orientó y me impulsó a dar lo mejor de mí. Su paciencia, su sabiduría y su confianza me hicieron sentir que no estaba sola. Gracias por su dedicación, por creer en mí y por dejar una huella imborrable en mi formación. Este logro también es suyo.

A mis amigos, Iván Chávez y Brenda Mena, quienes estuvieron conmigo en los momentos de estrés y alegría durante este largo y retador camino. Gracias por ser mi punto de apoyo y mi equipo de aliento.

A mi amiga, Lourdes Bernal, quien estuvo conmigo en los momentos más difíciles de mi vida, por su apoyo incondicional, su confianza y por estar siempre en cada paso de este camino, por estar siempre a mi lado, en los buenos y malos momentos. Gracias por tus consejos y palabras de aliento.

A mi prima, Melany Yandun, quien celebra cada uno de mis logros como si fueran los suyos, ofreciéndome su apoyo sincero y palabras de ánimo y alegría constante durante este trayecto.

A mi pareja, quien ha estado a mi lado durante todo este proceso, brindándome apoyo continuo, comprensión y motivación en cada fase. Te agradezco por tu paciencia, por tener fe en mí y por estar junto a mí en los momentos de esfuerzo y desafío, tu presencia fue esencial para que no me rindiera y lograra completar este importante objetivo académico.

Finalmente, quiero agradecer a todas las personas que, de alguna forma colaboraron en la realización de este trabajo. Cada gesto, consejo y muestra de confianza fueron cruciales para alcanzar este objetivo, que representa el esfuerzo y dedicación invertidos en esta fase de mi formación profesional.

RESUMEN

La presente investigación se enfoca en la producción artística a partir del estudio de una muestra de iglesias con elementos barrocos de la provincia de Imbabura. El principal objetivo fue analizar cómo un proceso artístico puede contribuir a la comprensión, apreciación y revaloración del patrimonio cultural de la región. Por medio de un enfoque cualitativo con énfasis en el patrimonio y el arte, se seleccionaron cuatro iglesias emblemáticas para formar una narrativa visual que destacó la riqueza estética, simbólica y arquitectónica, por medio de las fotografías de las fachadas, altares y áreas internas. Se indagó sobre la conexión entre lo material, y lo visual considerando no solo a la fotografía como un método para conectar la historia oficial sino también como una herramienta para cuenta de los detalles presentes en estos espacios religiosos. Los resultados indican que los elementos decorativos de las iglesias estudiadas no encajan dentro de un estilo puro identificable a primera vista. Se trata de una combinación de colores, materiales y formas que resultan en una atmósfera particular que recuerda el carácter teatral del barroco. La propuesta artística final creada consistió en una instalación fotográfica que recogió el análisis teórico, documental y de campo que combinó imágenes del exterior con el interior a través de un total de doce piezas en una instalación de tres cajas por cada iglesia. Este trabajo demuestra que la creación artística no solamente ayuda a la difusión del patrimonio, sino que también fomenta el pensamiento creativo y una comprensión activa del pasado que es parte de los procesos de valoración y conservación del patrimonio. La fotografía tiene la posibilidad de activar la memoria histórica y cultural y encender la reflexión sobre la importancia del patrimonio material e inmaterial y su relevancia en la actualidad.

Palabras clave: patrimonio cultural material; iglesias barrocas; fotografía artística

ABSTRACT

This research focuses on artistic production through the study of a sample of churches with Baroque elements in the province of Imbabura. The main objective was to analyze how an artistic process can contribute to the understanding, appreciation, and revaluation of the region's cultural heritage. Using a qualitative approach with an emphasis on heritage and art, four emblematic churches were selected to create a visual narrative highlighting their aesthetic, symbolic, and architectural richness through photographs of their facades, altars, and interior spaces. The study explored the connection between the material and the visual, considering photography not only as a method for connecting with official history but also as a tool for documenting the details present in these religious spaces. The results indicate that the decorative elements of the studied churches do not fit neatly into a single, readily identifiable style. Rather, they represent a combination of colors, materials, and forms that result in a unique atmosphere reminiscent of the theatrical character of the Baroque. The final artistic proposal consisted of a photographic installation that incorporated theoretical, documentary, and field analysis, combining exterior and interior images across twelve pieces in an installation of three lightened boxes for each case. This work demonstrates that artistic creation not only aids in the dissemination of heritage but also fosters creative thinking and an active understanding of the past, which is integral to the processes of heritage appreciation and conservation. Photography has the power to activate historical and cultural memory and spark reflection on the importance of tangible and intangible heritage and its relevance today.

Keywords: cultural heritage; tangible cultural heritage; baroque churches; artistic photography.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA.....	2
CONSTANCIAS.....	3
CERTIFICACIÓN DEL DIRECTOR	4
DEDICATORIA	5
AGRADECIMIENTO	6
RESUMEN.....	8
ABSTRACT.....	9
ÍNDICE DE CONTENIDOS.....	10
ÍNDICE DE FIGURAS.....	13
ÍNDICE DE TABLAS.....	17
INTRODUCCIÓN	18
OBJETIVO GENERAL	20
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	20
CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO	22
1. El Barroco Como Estilo Artístico y Cultural	22
1.1 Orígenes	22
1.2 El Barroco En Europa	24
1.3 Pintura Barroca	25
1.4 Escultura Barroca.....	27
1.5 Arquitectura Barroca.....	28
2. El Barroco En América	29

2.1	Pintura	38
2.2	Escultura	39
2.3	Arquitectura	40
3.	La Escuela Quiteña	43
3.1	Orígenes y Características.....	43
3.2	Exponentes	45
3.3	Retablos.....	47
4.	La Producción Artística Fotográfica y su Diálogo con el Patrimonio	59
4.1	Fotografía y Memoria Colectiva.....	59
4.2	Fotografía Patrimonial	63
4.3	Fotografía artística	65
CAPITULO III METODOLOGÍA		67
1.	Tipo De Investigación	67
2.	Método	67
3.	Población y Muestra	67
4.	Técnicas	68
CAPITULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN		69
1.	CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LOS CASOS.....	69
2.	Descripción General del Objeto Inmueble.....	69
2.1	Estado Actual De Las Iglesias Barrocas De Imbabura	69
3.	Análisis de Elementos Compositivos y Decorativos de las Fachadas	78

4. Elementos Internos.....	82
5. Discusión y Síntesis para Recabar los Elementos que Sustentan la Conceptualización de la Obra.	91
6. Análisis en software Atlas Ti	91
CAPÍTULO IV: PROPUESTA ARTÍSTICA	93
1. Conceptualización de la Obra	93
1.1 Introducción de la Obra	94
1.2 Descripción de la Obra.....	94
1.3 Proceso.....	95
1.4 Obra Final	101
1.5 Descripción de la exposición	109
2. Texto Curatorial	110
2.1 FRAGMENTUM MEMORIA.....	110
CONCLUSIONES.....	111
RECOMENDACIONES	112
BIBLIOGRAFÍA.....	113
ANEXOS.....	123

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. El triunfo de la iglesia de Melchor Pérez.	34
Figura 2. Virgen alada del Apocalipsis de Miguel de Santiago.	34
Figura 3. Jesús Nazareno de la Merced (1654), obra de Mateo de Zúñiga.	35
Figura 4. El juicio final de Gregorio Vásquez de Arce.	36
Figura 5. Palacio de Torre Tagle, Perú.	41
Figura 6. Atribuido a Manuel Chili Capiscara (Quito, 1723 - 1796) - Ecce Homo....	46
Figura 7. Jesús del Gran Poder en el Convento de San Francisco de Quito.	48
Figura 8. Respaldo del púlpito de La Sagrada Familia (Iglesia del Sagrario, Quito, siglos XVII-XVIII)	49
Figura 9. Estampa de las dos Trinidades de Hyeronimus Wierix utilizada como fuente de inspiración.	50
Figura 10. La Coronación de la Virgen (Iglesia del Belén, comienzos del siglo XVII).	51
Figura 11. Grabado de Johan Sadeler I que le sirvió como modelo.	51
Figura 12. Manuel Chili, “Caspicara”: Cristo Resucitado (Museo de Arte Colonial, Quito, fines del siglo XVIII; robado).....	52
Figura 13. Grabado de Martin de Vos que sirvió de modelo.	53
Figura 14. Niño Jesús (Museo de América, Madrid, segunda mitad del siglo XVIII).	53
Figura 15. Grabado de Martin Schongauer que le sirvió como modelo.	54
Figura 16. Nuestra Señora de la Cueva Santa (Milwaukee Public Museum, Milwaukee, Wisconsin, principios del siglo XIX).....	55
Figura 17. Grabado homónimo de Francisco Jordán utilizado como modelo.	56
Figura 18. Johann Zahn (1731-1797)	59

Figura 19. Joseph Nicéphore Niépce: El padre de la Fotografía.	60
Figura 20. Colaboración con Daguerre.	61
Figura 21. Fotografía de Cristina García Rodero.	65
Figura 22. Obra de la artista Isael Muñoz.	66
Figura 23. Basílica de Nuestra Señora de la Merced.	70
Figura 24. Iglesia de Ibarra – Santo Domingo.	73
Figura 25. Iglesia de Cotacachi, la Matriz.	74
Figura 26. Iglesia de Otavalo, Jordán.	77
Figura 27. Iglesia Nuestra Señora de la Merced, Ibarra.	78
Figura 28. Iglesia Santo Domingo, Ibarra.	79
Figura 29. Iglesia La Matriz, Cotacachi.	80
Figura 30. Iglesia el Jordán, Otavalo.	81
Figura 31. Marco ornamentaría.	82
Figura 32. Retablo Laterales.	82
Figura 33. Púlpito.	83
Figura 34. Ménsula.	83
Figura 35. Iglesia Santo Domingo, Ibarra.	84
Figura 36. Retablo Laterales.	84
Figura 37. Espiral.	85
Figura 38. Retablo, parte inferior.	85
Figura 39. Retablo.	86
Figura 40. Puerta tallada de madera.	86
Figura 41. Columna decorada con pan de oro.	87
Figura 42. Marco ornamentaría.	87
Figura 43. Retablos Laterales.	88

Figura 44. Retablos Laterales.	88
Figura 45. Puerta de madera tallada.....	89
Figura 46. Puerta de madera tallada.....	89
Figura 47. Retablos Laterales.	90
Figura 48. Reclinatorio.	90
Figura 49. Análisis en software Atlas Ti.	92
Figura 50. Edición de las fotografías – Adobe Photoshop.....	96
Figura 51. Edición Iglesia el Jordán de Otavalo. Adobe Photoshop.....	96
Figura 52. Edición iglesia El Jordán de Otavalo. Adobe Photoshop.	97
Figura 53. Edición Iglesia El Jordán de Otavalo. Adobe Photoshop.....	97
Figura 54. Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.....	98
Figura 55. Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.....	98
Figura 56. Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.....	99
Figura 57. Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.....	99
Figura 58. Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.....	100
Figura 59. Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.....	100
Figura 60. Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.....	101
Figura 61. Imagen Final Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.	102
Figura 62. Imagen Final Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.	102
Figura 63. Imagen Final Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.	103
Figura 64. Imagen Final Santo Domingo, Ibarra. Adobe Photoshop.....	103
Figura 65. Imagen Final Santo Domingo, Ibarra. Adobe Photoshop.....	104
Figura 66. Imagen Final Santo Domingo, Ibarra. Adobe Photoshop.....	104
Figura 67. Imagen Final La Matriz, Cotacachi. Adobe Photoshop.....	105
Figura 68. Imagen Final La Matriz, Cotacachi. Adobe Photoshop.....	105

Figura 69. Imagen Final La Matriz, Cotacachi. Adobe Photoshop.....	105
Figura 70. Imagen Final El Jordán, Otavalo. Adobe Photoshop.....	106
Figura 71. Imagen Final El Jordán, Otavalo. Adobe Photoshop.....	107
Figura 72. Imagen Final El Jordán, Otavalo. Adobe Photoshop.....	107
Figura 73. Proceso de la Obra.....	108
Figura 74. Prueba de luz. Obra Final.	109
Figura 75. Obra Final.....	123
Figura 76. Encargador del Evento	123
Figura 77. Afiche del Evento.	124

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Detalles de la Basílica de Nuestra Señora de la Merced.	71
Tabla 2. Detalles de la iglesia de Santo Domingo en Ibarra.	72
Tabla 3. Detalles de la iglesia la Matriz en Cotacachi.	75
Tabla 4. Detalles de la iglesia de la Virgen de Montserrat de Otavalo.....	76

INTRODUCCIÓN

La belleza y la modificación de ésta a través del tiempo permite generar una formación visual del espacio y en la memoria compartida de quienes habitan en ella. En la provincia de Imbabura las iglesias constituyen un patrimonio arquitectónico y artístico de gran relevancia histórica, dado que refleja el proceso cultural y religioso que marcó la identidad de la región durante la época colonial.

Ciudades como Cotacachi, Ibarra y Otavalo son reconocidas por su legado cultural y tradición en el Ecuador. Investigaciones, recorridos turísticos y manuales se han realizado a lo largo del tiempo con el objetivo de promover el turismo cultural por medio de estos templos históricos. Por esta razón, es fundamental mirar más allá y apreciar su capacidad como fuente de inspiración para el arte contemporáneo, lo cual podría revalorizar su valor cultural y robustecer la relación entre la comunidad y su patrimonio.

En concordancia con Benavides Erazo (2021) se comprende que: al crear obras plásticas visuales o de otras disciplinas, mismas que son inspiradas en estos templos, se puede promover una nueva percepción del patrimonio; impulsando no sólo el turismo cultural sino también el desarrollo de una identidad artística local ligado con la herencia Barroca Andina.

Se conoce que después del terrible sismo que sacudió a la ciudad de Ibarra en el año de 1868, mismo que dejó pérdidas inmemorables, múltiples iglesias en Ibarra fueron reconstruidas con estilos que toman como referencia templos representativos de ese tiempo, lo que permitió integrar aspectos del Barroco Andino. De cualquier manera y a pesar del desarrollo urbano y los cambios en arquitectura actual, muchas de estas estructuras mantienen características y materiales auténticos que representan la entidad cultural y artística de la zona; transformándose en una importante fuente de inspiración para el arte contemporáneo, como corrobora Coronado Martín & Cala Aiello (2017).

Estos templos cuentan con un valor histórico y artístico, que, a pesar de su relevancia cultural, no han sido analizados en profundidad por un enfoque que priorice la producción artística de la zona. Esta falta de estudios no sólo restringe la interpretación de su valor estético y simbólico sino también su capacidad para motivar nuevas expresiones creativas.

Sin embargo, aún con la propagación de la importancia cultural e histórica de las iglesias barrocas de Imbabura y el énfasis en su valor como patrimonio histórico, artístico y su influencia en la identidad de la región también se ha observado el deterioro y la falta de mantenimiento en muchos de estos edificios, siendo este un principal inconveniente en la posibilidad de garantizar la integridad arquitectónica y su capacidad para ser una fuente de creatividad artística. Como menciona Benavides Erazo (2021), el patrimonio religioso necesita ser reevaluado no solo desde su perspectiva histórica, sino también por su habilidad de inspirar expresiones artísticas modernas que refuercen la conexión entre la comunidad y su legado cultural.

Si se lo detalla desde un punto de vista estructural, se corrobora que algunos de estos edificios muestran indicios de desgaste, además la información histórica y documentos relacionados con su diseño y decoración son escasos. Esto dificulta las tareas de estudio y la reinterpretación visual. Los escasos de ideas y proyectos a futuro que garanticen la conservación y promoción, son de la misma forma una complicación en el reconocimiento de estas iglesias como símbolos culturales y estéticos.

Sí por otro lado, se analiza desde una mirada contemporánea el énfasis está en considerar las iglesias barrocas de Imbabura como un recurso para la creación artística, garantizando su impulso en la imaginación tanto visual como simbólica. Estas nuevas bases generan un apoyo reforzado a la preservación del patrimonio y la identidad de la comunidad; estableciendo un estrecho lazo entre la historia, la estética y la producción artística moderna.

A partir de esta problemática se plantean las siguientes preguntas de investigación: ¿cuáles son las características formales y simbólicas de los elementos que conforman las fachadas de las iglesias barrocas de Imbabura? y ¿cómo pueden ser reinterpretadas artísticamente para destacar su valor cultural y estético?

OBJETIVO GENERAL

Revalorizar los elementos que caracterizan la plástica del arte barroco en las iglesias de Imbabura con el fin de comprender y resaltar su importancia.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Recalcar información histórica sobre la arquitectura religiosa de la provincia de Imbabura.
- Identificar los elementos arquitectónicos, decorativos y artísticos presentes en las iglesias barrocas de Imbabura.
- Crear un producto artístico que recoja las principales características del barroco presente en las iglesias de Imbabura.

La principal limitación del estudio radica en el escaso acceso a información documental sobre las iglesias barrocas en Imbabura, así como en el deterioro de algunas estructuras que dificulta su observación detallada. Aun así, el trabajo tiene como objetivo aportar a la apreciación y conservación de este legado a través de la creación artística y la grabación visual.

La presente investigación tiene una importancia metodológica porque aun cuando no incluye un examen exhaustivo de la plástica barroca que se encuentra en las iglesias de la provincia de Imbabura, selecciona una muestra que permite estudiar tanto los elementos compositivos del interior como del exterior, considerando aspectos arquitectónicos, decorativos y escultóricos que definen la identidad visual de estos templos. En cuanto a

relevancia social, este trabajo enfatiza el trabajo en madera que predomina en las iglesias de Imbabura, vinculado a los artesanos especializados en decorar los templos. Al analizar y visibilizar estas tallas, la investigación reconoce su aporte a la identidad cultural de la región y subraya la necesidad de conservar este patrimonio, promoviendo la sensibilidad y el compromiso de la comunidad para protegerlo y transmitirlo a las futuras generaciones.

CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

1. El Barroco Como Estilo Artístico y Cultural

1.1 Orígenes

El término barroco se utilizó inicialmente del siglo XVIII para describir lo que se oponía a los clásicos, caracterizado por un sentido pasional y exagerado. Más tarde, a fines del siglo XIX, el historiador del arte alemán Heinrich Woldfflin, lo sistematizó como una categoría estilística propia dentro de la historia del arte, considerándolo un estilo artístico como características distintivas (Taranilla de la Varga, 2018).

Desde la etimología, se plantea que barroco podría venir de un barroco (portugués) o barrueco (español), palabras que remiten a una perla irregular o a una joya “falsa”. Como reflexiona Mauleón Rodríguez (2015): esa asociación con lo imperfecto muestra el tono despectivo con el que se miró al estilo al inicio y, al mismo tiempo, se conecta con su sello: lo dramático, lo teatral y lo exuberante.

Durante los siglos XVI y XVII, Europa vivió transformaciones profundas derivadas de acontecimientos como la Reforma protestante, la Contrarreforma, la Guerra de los Treinta Años y la crisis del sistema feudal. Estos procesos modificaron la percepción del mundo del hombre renacentista, que se vio confrontado con una inestabilidad política, religiosa y social. El estilo barroco se desarrolló en este contexto como una manifestación de la crisis existencial y espiritual de esa época, destacándose por su composición dinámica y por su fuerte propósito de emocionar al espectador a través del dramatismo y la intención emocional (Taranilla de la Varga, 2018).

El barroco es un movimiento cultural y artístico que nació en Europa durante los siglos XVII y XVIII, y se propagó por países como Alemania y España hasta casi el término del siglo XVIII. Este movimiento surgió en un contexto marcado por sucesos históricos importantes,

entre los que se incluyen la emergencia de nuevas clases sociales, la aplicación de los principios de la Contrarreforma impulsada por la Iglesia Católica como respuesta a la Reforma de Martín Lutero (lo cual generó un importante cisma entre católicos y protestantes), además de la colonización y el crecimiento europeo en América. La literatura, la escultura, la pintura y sobre todo la arquitectura fueron las áreas en las que el barroco se expresó de forma sobresaliente (Martínez, 2016). Todos estos procesos cambiaron el mundo occidental y condujeron al barroco como una manifestación cultural derivada de estas tensiones y transformaciones.

En el barroco español, el pensamiento teológico y la lectura simbólica del mundo influyeron directamente en la manera de organizar la vida política, social y cultural. La naturaleza era vista como un conjunto de indicios que debían para aproximarse a la voluntad divina. Por lo tanto, la imagen como la percepción se tornaron fundamentales: no solo cumplían la función de transmitir conceptos, sino que también tenían el poder de emocionar, convencer y expresar verdades espirituales.

Esta importancia de la visual tiene una relación con la tradición filosófica antigua: La visión era de importancia cognitiva para Aristóteles, quien al poner el énfasis en la percepción sensorial como base del conocimiento; sin embargo, Platón pensaba que lo sensible era un reflejo de una realidad más alta y, por lo tanto, la imagen funcionaba como un enlace entre lo divino y lo material. Sobre esta base, las imágenes se consolidaron como intermediarias entre lo humano y lo divino, particularmente en la devoción, donde sirvieron como herramientas persuasivas, emotivas y didácticas.

En el contexto de la Contrarreforma, la Iglesia Católica consolidó y legitimo aún más su uso en la liturgia y en la enseñanza religiosa, considerándolas herramientas esenciales de fe y pedagogía visual (D'Onofrio, 2015).

1.2 El Barroco En Europa

El barroco se caracteriza por su dinamismo y emotividad, creando un efecto dramático y emocional en el espectador. Se distingue por formas y curvas y ondulantes que transmiten energía y pasión, ornamentación abundante y detallada que añade complejidad y belleza, y un uso dramático de la luz que crea contraste entre zonas iluminadas y sombreadas, añadiendo profundidad y teatralidad. Por ello, Taranilla de la Varga (2018) menciona que esas características se manifiestan en la arquitectura como en las artes plásticas y decorativas, configurando un estilo que apela directamente a la sensibilidad del público.

Meza Noh (2018) explica y permite comprender que el uso de luces y sombras tuvo un papel fundamental en la pintura europea, donde el claroscuro, el cual fue notablemente perfeccionado por Caravaggio, ayudó a destacar las figuras centrales mientras que el fondo se mantuvo en oscuridad, creando así un efecto dramático y emocional que conmueve al público.

Caravaggio ejerció una influencia crucial al mostrar un naturalismo intenso que, por medio del claroscuro, logró la profundidad emocional y el realismo de las representaciones bíblicas. Al mismo tiempo, Gian Lorenzo Bernini condujo el barroco hacia una experiencia artística holística al fusionar escultura, arquitectura y escenografía, produciendo espacios inmersivos y dramáticos que intensificaban esta estética conmovedora y dinámica.

La pintura europea utilizó el diálogo entre luz y sombra como una herramienta esencial, dado que el claroscuro posibilitaba enfocar la vista en lo fundamental: las figuras principales surgen con fuerza mientras que el resto del espacio permanece en penumbra, generando un ambiente emocional e intenso. Meza Noh (2018) señala en este progreso que Caravaggio desempeñó un papel fundamental: su estilo naturalista extremo, fundamentado en fuertes contrastes de luz, acentuó el realismo y la emoción en las escenas bíblicas.

Paralelamente, Gian Lorenzo Bernini hizo que el barroco se extendiera a una vivienda integral, al fusionar la escultura, la arquitectura y componentes escenográficos para generar ambientes envolventes y teatrales, en los cuales la estética se vuelve activa y muy emotiva.

Como un estilo de alcance global, el barroco comenzó en Italia y se extendió hacia Europa y América durante una época marcada por tensiones y cambios: eventos como la Guerra de los Treinta Años, la Reforma protestante y la respuesta de la Contrarreforma Católica sumados al debilitamiento gradual de las monarquías absolutas. En este escenario (Sánchez Marco, s.f.) menciona que el arte barroco buscó impactar y convencer a través de su forma, utilizando la teatralidad, la decoración elaborada y el uso emocional de la luz y la sombra para aumentar el efecto dramático en el espectador.

El barroco mostró una diversidad regional significativa, aun cuando mantuvo coherencia en sus principios expresivos. En España, se vio en los trabajos de Velázquez; en Italia, se expresó por medio de la grandiosa arquitectura de Bernini; y en América Latina, a través de la arquitectura colonial, que incorporó rasgos de las culturas autóctonas. Estas diferencias resaltan, más allá de simplemente enumerar nombres, la manera en que el barroco se adaptó a distintos contextos políticos, sociales y culturales.

Esta flexibilidad resulta clave para comprender su llegada a los Andes y en particular al actual territorio ecuatoriano donde en regiones como Imbabura al estilo adquirió rasgos propios al integrarse con tradiciones locales (Meza Noh, 2018).

1.3 Pintura Barroca

La pintura se considera la manifestación más desarrollada del arte barroco gracias a los cambios que introdujo en su lenguaje visual. Destaca por un realismo intenso que, contraste con la idealización renacentista, busca representar la realidad de forma directa y extrema mediante modelos reales y una atención minuciosa a gestos, rostros y cuerpos. Las

composiciones abandonan el equilibrio clásico y adoptan estructuras diagonales llenas de movimientos, con figuras retorcidas y líneas ondulantes acompañadas de colores cálidos y vibrantes que orienten la mirada del espectador. Como reflexiona Perpiñá Colomer (s.f.), la luz adquiere un papel central al provenir de un punto específico que ilumina solo una parte de la escena, generando fuertes contrastes cromáticos conocidos como claroscuro, técnica que aporta expresividad y profundidad, y que, en su versión más radical, el tenebrismo, deja gran parte de la obra sumida en la oscuridad.

La pintura barroca no es un estilo homogéneo, a diferencia de la arquitectura y la escultura donde es el gusto por las formas onduladas, la ornamentación exagerada o el dinamismo teatral de las figuras y los pliegues. En la pintura, sin embargo, cada artista expresó de manera particular los rasgos extremos asociados al barroco, reflejando en sus obras los profundos, económicos y culturales que atravesaban sus respectivos países. Para ilustrar esta diversidad, se revisa brevemente la obra de destacados maestros barrocos: en Italia, Caravaggio, Canaletto y Annibale Carracci; en Holanda Rembrandt y Vermeer de Delft; y en España, Velázquez, Zurbarán y Murillo (López y otros, 2004).

La llegada de Caravaggio y Annibale Carracci a Roma a inicio del siglo XVII significó un punto de inflexión en las preferencias artísticas, dado que, facilitó la superación del academicismo y la artificialidad del manierismo que aún prevalecía e instauró una nueva conexión con la realidad y el entorno natural. Las obras que Caravaggio realizó en Nápoles durante su exilio se transformaron en un elemento clave para la revitalización de la pintura, mientras que en Toscana la pintura llegó a un intenso patetismo fundamentado en el realismo de los gestos y los movimientos. Al mismo tiempo; en Milán se realizaron retablos dorados de la misma fuerza persuasiva que caracterizaba a Ludovico Carracci, y la escuela genovesa recibió una fuerte influencia de la estancia de Rubens en la ciudad.

A ellos se le sumó, según Pacciarotti (2000), el impacto del teatro del barroco, reconocido por su espectacularidad y su carácter maravilloso, así como la creciente atracción por la descripción minuciosa de la realidad exterior difundida en Roma, Nápoles, Génova, Turín y Milán gracias a artistas del norte de Europa.

1.4 Escultura Barroca

La escultura barroca nació en Italia y adquirió gran relevancia por su presencia en fachadas, retablos y monumentos públicos, además de constituir el elemento esencial que otorga significado simbólico a las escenografías barrocas. Los materiales empleados varían según a región; en Italia predomina el mármol, complementando con alabastro y bronce; en España, en cambio, se utiliza casi exclusivamente la madera, mientras que otros materiales como el marfil, el oro o la plata también se incorporan, aunque suelen asociarse erróneamente con la orfebrería. Las obras presentan una amplia variedad temática desde asuntos religiosos hasta monumentos funerarios de papas, reyes o príncipes, además de composiciones mitológicas con un marcado valor simbólico vinculado a las virtudes humanas (Villanueva Mas, 2015).

Durante el período barroco abundaron los escultores, aunque pocos alcanzaron un verdadero renombre, entre ellos, Gian Lorenzo Bernini (1598-1630) sobresalió de manera excepcional, siendo aún más notable como escultor que como arquitecto. Los artistas más destacados trabajaron con una intensidad extraordinaria pues, a pesar del peso que tuvo la arquitectura en esta época, la escultura se consolidó como la manifestación más representativa del arte cristiano barroco y la más difundida.

A diferencia de la arquitectura y la pintura, Collins (s.f.) dice que logró establecer un lenguaje artístico prácticamente común en toda Europa e influyó profundamente en la forma de la mayoría de las obras producidas durante este tiempo. En síntesis, su rasgo más evidente

fue su presencia constante en muy diferentes contextos. Las producciones escultóricas del período pueden dividirse en dos grandes grupos; aquellas creadas para complementar y dar sentido a la arquitectura, y las esculturas concebidas como obras autónomas en sí mismas.

La arquitectura barroca según Collins (s.f.) integró la escultura decorativa de tres maneras principales. La primera consistió en colocar hileras de estatuas u otras figuras en la parte superior de los edificios. Aunque no fue una invención del barroco, en este periodo se convirtió en un recurso habitual gracias a la práctica del siglo XVII de rematar las construcciones con un ático, un parapeto bajo que ocultaba el tejado inclinado y creaba una línea horizontal vista desde abajo. Este espacio solía decorarse con estatuas distribuidas de manera regular y recortadas contra el cielo. Ejemplos destacados son la catedral de San Pedro en Roma, cuya columna oval fue diseñada por Bernini. Y el palacio de Versalles, donde las estatuas fueron sustituidas por grandes urnas y frisos. Esta práctica no solo se aplicó a los edificios, sino también a muros de jardines, barandales de puentes y otras estructuras horizontales.

Otro modo de integrar esculturas y arquitectura fue emplear figuras humanas cariátides en forma femenina o telamones en forma masculina como elementos de soporte en lugar de columnas, un recurso heredado de la antigüedad clásica que tuvo gran aceptación en el barroco austriaco y alemán (Collins, s.f.).

1.5 Arquitectura Barroca

La arquitectura barroca surgió en Roma a finales del siglo XVI y se mantuvo vigente hasta mediados del siglo XVIII. Su origen está vinculado a la Contrarreforma, lo que explica su aparición en un centro religioso como la capital de Italia. Desde allí, el estilo se difundió rápidamente por Europa, en especial en Francia, España y Portugal, países que luego lo llevaron a sus territorios coloniales como parte de los procesos evangelizadores. Según Diaz (2023) el

barroco adoptó tres formas principales: religiosas, absolutistas y burguesa, aunque en arquitectura predominaron las dos primeras, convirtiéndose en un medio para expresar poder mediante la construcción de iglesias y palacios.

La arquitectura barroca, durante mucho tiempo criticada por su carácter recargado y ostentoso, fue objeto de rechazo por parte de filósofos y arquitectos modernistas, por lo tanto, con el paso de los años y la revaloración del patrimonio histórico, este estilo ha sido reconocido por su riqueza estética y su singular aporte artístico. Diaz (2023) dice que la perspectiva histórica ha permitido comprenderlo como una corriente de ruptura y renovación que transformó la forma de expresar el poder a través de la arquitectura mediante el uso de dinamismo, curvas y una marcada teatralidad, convirtiéndolo en una referencia apreciado por los admiradores de la arquitectura histórica.

2. El Barroco En América

Antes de la conquista española, el continente americano estaba conformado por múltiples pueblos con formas de vida y niveles de organización muy distintos. Mientras algunas sociedades dependían principalmente de la caza, la pesca o el trueque local, otras habían desarrollado economías agrícolas y estructuras políticas complejas, como lo evidencian las civilizaciones inca y azteca. La llegada de Cristóbal Colón en mil cuatrocientos noventa y dos marcó el inicio de la colonización española, un proceso extenso y lleno de conflictos que incluyó enfrentamientos violentos con la población indígena.

La iglesia católica, al promover la evangelización y crear las primeras instituciones eclesiásticas en las áreas colonizadas, tuvo un rol fundamental en este marco, de acuerdo con Román Domene (2019). La arquitectura y el arte barrocos se transformaron en instrumentos estratégicos de persuasión y educación para facilitar esta misión. A través del poder de la

imagen, la grandeza y la emoción, buscaban transmitir los preceptos del cristianismo y consolidar su incidencia en el Nuevo Mundo.

Con la llegada de los europeos al continente americano, el barroco se estableció en América como medio para mostrar la ideología de España, abarcando áreas políticas, económicas y religiosas. Sin embargo, lejos de ser una simple imitación, el barroco americano adquirió rasgos propios, fusionando la estética europea con las tradiciones indígenas y mestizas (Pernault, 2014).

Sin embargo, cabe reconocer que la estética europea en la arquitectura ecuatoriana ha tenido una presencia mucho más fuerte que ha subsumido en muchos aspectos a las técnicas y modelos prehispánicos (Toro Mayorga & Prado Mateus, 2015). Este proceso resultó en la aparición de expresiones artísticas únicas, como el barroco novohispano en México, la Escuela Quiteña en Ecuador y las manifestaciones arquitectónicas de la iglesia de Imbabura, que incorporaron elementos nativos y desarrollaron estilos diversos dentro del repertorio iconográfico cristiano (Pernault, 2014).

El barroco no solo sirvió como un medio para propagar una ideología, sino que también fue una forma de arte que surgió íntimamente relacionada con esta. En el continente americano, este estilo se modificó según el contexto local, no simplemente imitando modelos europeos, sino convirtiéndose en una herramienta educativo que formó un pensamiento colectivo beneficioso para el proyecto colonial, promoviendo una ideología católica adaptada al ámbito hispánico que fortalecía la conexión entre el estado y la iglesia.

A pesar de esto, Pino, 1987, considera que las artes visuales, con sus espacios amplios y formas ornamentadas y dinámicas, fueron especialmente efectivas para reflejar las tensiones del mundo colonial, caracterizado por marcadas diferencias sociales, raciales y culturales, así como por la convivencia problemática de grupos como españoles, indígenas, autoridades

civiles, religiosas y órdenes religiosas. A pesar de que estas tensiones causaron constantes conflictos durante la época colonial, acabaron moldeando los rasgos singulares del barroco en América, concebido como un proceso creativo complejo en el que se entrelazaron variadas realidades.

El barroco en Latinoamérica se originó durante el periodo colonial, sobresaliendo por su inventiva y la búsqueda de una identidad cultural exclusiva, producto del mestizaje entre las costumbres precolombinas y las europeas. Este fenómeno condujo a la formación de obras extraordinarias, como el barroco cusqueño en Perú, el barroco novohispano en México y la Escuela Quiteña en Ecuador, que apreciaron la hermosura americana al añadir componentes nativos y materiales de origen local (Pino, 1987). Esta fusión cultural también ha dado lugar en la provincia de Imbabura a expresiones artísticas únicas que muestran la rica simbología y estética del área.

Durante el periodo colonial, surgió en Hispanoamérica el barroco y se convirtió en un lenguaje artístico que se distingue por la fusión de culturas. Uno de los elementos destacables fue la habilidad de modificar influencias europeas a través de la interacción con las tradiciones precolombina, dando origen a propuestas con una identidad única. De esta combinación resultaron expresiones significativas como la Escuela Quiteña en Ecuador, el barroco novohispano en México y el arte cusqueño en Perú, donde la estética se “americaniza” al integrar símbolos, motivos y materiales relacionados con lo local y los conocimientos de los pueblos indígenas (Pino, 1987).

En Hispanoamérica, la arquitectura barroca alcanzó su punto máximo sobre todo a lo largo de los siglos XVII y XVIII. A pesar de que surgió a partir de modelos españoles, en América cambió por las condiciones del entorno: el clima, la geografía, la disponibilidad de materiales y la influencia de métodos constructivos prehispánicos tuvieron un impacto tanto en

las soluciones técnicas como en el aspecto final de las construcciones. Se adoptaron estrategias estructurales que se ajustan a ese riesgo, como la quincha peruana (sistemas ligeros con caña y barro) o el uso de muros reforzados y contrafuertes en templos guatemaltecos, en regiones con una actividad sísmica alta, por ejemplo México, Perú y Guatemala.

El barroco hispanoamericano, en el ámbito de la decoración, se distingue por su afición a la ornamentación profusa, elaborada con madera tallada y policromada, ladrillo, piedra y yesería (Galecio Vilela et al., 2017). Los acabados también variaron según la ubicación: en diversas zonas, los materiales y colores autóctonos fueron los más utilizados, mientras que en ciudades como México o Quito se utilizó pan de oro para dar brillo a las imágenes y los retablos, lo que demuestra la diversidad de interpretaciones dentro de un mismo estilo.

La interacción, con frecuencia compleja, entre las costumbres culturales de las comunidades nativas y las tendencias artísticas europeas permitió que el barroco se estableciera en Hispanoamérica, específicamente en las zonas coloniales españolas del sur y centro de América. Aunque estuvo estrechamente vinculado a la expansión del catolicismo impulsada por la evangelización, también evidencia cómo los pueblos originarios no se limitaron a recibir esos códigos, sino que los resignificaron desde sus propias visiones del mundo y sus formas de trabajo. Por ello Sáinz de Medrano Arce (1989), sustenta que en muchas obras se incorporaron elementos de la naturaleza, referencias simbólicas precolombinas y materiales disponibles en cada región, dando lugar a una estética mestiza que otorgó al barroco una identidad particular en el continente.

De la misma forma Lima & Ruiz (2022) menciona que la evolución del barroco en América se puede traducir como un proceso de interacciones, encuentros y acuerdos entre diferentes culturas. En este contexto, se conoce que durante el siglo XVII se consolidaron las conexiones entre Europa y América y de esta interacción emergió una creación artística que

integró elementos del viejo mundo con influencias locales. Dentro de la misma línea el barroco se considera no sólo como un estilo artístico sino también como una forma de concebir y traducir que busca reunir lo variado: lo sagrado junto a lo profano y lo humano en unión con lo divino.

En consecuencia, el barroco en América puede considerarse como una estética de la fusión, un medio de comunicación capaz de expresar la diversidad cultural del continente mediante símbolos complejos y representaciones visuales (Lima & Ruiz, 2022).

Es importante aclarar que el barroco no se presentó de manera uniforme en América; por el contrario, experimentó variaciones dependiendo de la región. Las tradiciones europeas, en campos como la escultura, la pintura y la arquitectura, se transformaron al relacionarse con los materiales disponibles, el saber técnico y las sensibilidades locales de cada lugar. Esto propició que surgieran escuelas con rasgos característicos propios. La Escuela Quiteña es un caso sobresaliente, famosa por la calidad de sus tallas en madera policromada y por la intensidad espiritual que caracteriza a sus imágenes.

Su influencia se difundió a otras áreas del Ecuador actual, como Imbabura, en la cual la escultura y la arquitectura religiosa reflejan este legado quiteño. Sin embargo, también muestran una interpretación local que está marcada por el trabajo y el punto de vista de los artesanos locales. Por lo tanto, Laramurillo Vargas (2017) señala que el barroco en América no debe considerarse como una mera imitación del modelo europeo, sino como un proceso de reinterpretación activa que mostró una identidad mestiza y diversa a lo largo del continente.

De acuerdo con la pintura barroca. Durante el periodo colonial en América Latina, varios artistas y talleres produjeron obras que combinaron influencias de Europa con costumbres y sensibilidades indígenas, lo que resultó en lo que hoy se denomina Barroco Hispanoamericano. Melchor Pérez de Holguín, en Bolivia, se caracterizó por su arte religioso,

que hacía eco con la espiritualidad de su tiempo. La Escuela Quiteña se fundó en Ecuador por su trabajo en pintura y escultura religiosa, que también se pensó como instrumento educativo por su capacidad para evocar emociones y dramatismo. La escultura barroca en Guatemala se expandió debido a los talleres especializados que crearon imágenes muy detalladas, incluyendo filigranas y elementos florales típicos de la región. En Colombia, Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos es considerado una figura fundamental en la pintura colonial, debido a sus trabajos enfocados en asuntos relacionados con María o con Cristo.

Figura 1.

El triunfo de la iglesia de Melchor Pérez.



Nota. Presenta a Cristo Crucificado, a sus pies la Virgen María y los santos Juanes. Adaptado de (Leaño España , Obras maestras: Melchor Pérez de Holguín, 2018).

Figura 2.

Virgen alada del Apocalipsis de Miguel de Santiago.



Nota. Victoria de la Iglesia sobre el pecado, simbolizado por la serpiente aplastada bajo sus pies y una cadena, y la ascensión al cielo. Adaptado de (Hidalgo Ayala, 2025).

Figura 3.

Jesús Nazareno de la Merced (1654) obra de Mateo de Zúñiga.



Nota. Jesucristo cargando la cruz camino al Calvario. Adaptado de (Hernández Salazar, 2023)

Figura 4.

El juicio final de Gregorio Vásquez de Arce.



Nota. Escenario del fin del mundo y enseñanza sobre el juicio de Dios, separado en un paraíso (Jesucristo, la Virgen María y los santos) y una tierra/infierno (San Miguel, almas, demonios). Basado en (Castro Jiménez, 2025).

En barroco en Perú, desde un nivel más regional, se consolidó tras la llegada de los españoles y se caracterizó por la fusión de elementos delegado Inca con las técnicas constructivas del área. En este periodo, se emplearon materiales que embellecían el entorno, como la quincha, la madera y la piedra labrada, además de otros recursos autóctonos. En Lima, construcciones como el Palacio de Torre Tagle y el Convento de San Francisco reflejan claramente esta mezcla de costumbres europeas y métodos adaptados a la realidad americana. Asimismo, en el Ecuador actual, el barroco asumió cualidades particulares condicionadas por el medio ambiente, sobre todo en la utilización de madera tratada y piedra volcánica. Bajo estas condiciones Miro Quesada (2013) menciona que la influencia del barroco se proyectó hacia zonas como Imbabura, donde la arquitectura y la escultura devocional conservan ese legado quiteño, pero se permiten reinterpretar por artesanos locales desde un fuerte sentido de pertenencia territorial y de práctica religiosa.

La cultura barroca en América Latina y el Caribe constituye una herencia hispana que se manifiesta en las prácticas rituales de pueblos originarios y mestizos. Estas expresiones han originado estéticas únicas en cada comunidad, que se pueden apreciar en sus actos festivos y religiosos cotidianos. La iglesia católica utilizó la experiencia estética como medio para mantener su influencia en la sociedad, recurriendo a un arte efectista que producía experiencias sensoriales integradas en escenificaciones de carácter teatral. El acto religioso se convirtió en un evento en el que lo simbólico y lo visual tuvieron un rol primordial.

En este marco Gil Corredor & Obret Orphee (2022) reflexiona que el estilo barroco dramatizó la espiritualidad y utilizó el cuerpo como medio para la representación ritual, integrándolo en el lenguaje de la fe. La manifestación pública de los ritos y la exhibición de emociones se convirtieron en prácticas habituales. En América Latina, el arte barroco fue utilizado por los misioneros para transferir y adaptar el modelo europeo a un contexto mestizo, lo cual se puede observar en las procesiones de Quito, las festividades patronales de Otavalo y Cotacachi, así como en la Semana Santa de Popayán.

Un caso destacado en el uso de la arquitectura y el arte para propagar la fe se encuentra en las misiones jesuitas en Paraguay, fundadas en el siglo XVII. Los jesuitas desarrollaron un modelo urbano único que mezcló elementos del barroco con la perspectiva del mundo y las dinámicas sociales de las comunidades indígenas. En contraste con las ciudades europeas del Renacimiento, que fueron concebidas para mostrar jerarquías de poder político y religioso, las reducciones estructuraron su espacio en base a la vida comunitaria, la educación y el ejercicio de la religión como fundamentos de la coexistencia (Gutiérrez, 1987). En este contexto, la plaza principal, junto con la iglesia, el colegio y el cementerio, actuó como el núcleo simbólico del asentamiento, uniendo lo cotidiano con lo trascendental.

El urbanismo y la arquitectura de estas misiones muestran características barrocas que incluyen la disposición espacial, la organización jerárquica de los caminos y edificios, así como una relación deliberada con la naturaleza que se incorpora al entorno construido. En su conjunto, estos aspectos demuestran una lógica jesuítica de influencia y participación, destinada a integrar a las comunidades indígenas en los procesos de educación religiosa y espiritual (Gutiérrez, 1987).

Por otro lado, Sáinz de Medrano Arce (1989) comprende que el arte colonial es una noción más amplia que reúne las distintas producciones artísticas realizadas en América durante los periodos de dominación española, francesa, británica y holandesa. En términos generales, se reconoce por la manera en que modelos europeos fueron reconfigurados según condiciones y recursos locales, generando expresiones muy variadas que, a la vez, podían reforzar la autoridad colonial y dejar ver formas de continuidad y resistencia cultural de los pueblos sometidos. Dentro de este panorama, el barroco hispanoamericano puede entenderse como una de las manifestaciones más representativas del arte colonial español, cuya síntesis cultural alcanzó especial desarrollo en territorios como México, Perú y Ecuador.

2.1 Pintura

En América Latina la pintura barroca surgió entre los siglos XVII y XVIII como una versión del barroco europeo, sobre todo de las corrientes italianas y españolas, que se manifestó en el continente a través de la colonización. A pesar de haber heredado un gusto por el dramatismo, la profunda emoción y el uso extensivo de elementos visuales para traer la atención del espectador, en América tomó una dirección propia, donde su función principal fue apoyar a la iglesia y el proceso de evangelización, por ende, las imágenes debían ser conmovedoras, educativas y transmitir mensajes religiosos de forma clara y convincente. Por lo tanto, se utilizaron contrastes fuertes entre la luz y la sombra, composiciones dinámicas y una expresividad destacable en los personajes.

A lo largo de este período y según Namias Yrausquín (2024), los artesanos indígenas y mestizos incorporaron motivos culturales autóctonos, tonalidades más fuertes y una apreciación estética singular, lo que propició que surgieran corrientes regionales como la novohispana, la de Quito o la del Cuzco. Así, la pintura barroca en América fusionó el léxico visual de Europa con sus propias costumbres culturales, dando lugar a un estilo que es simultáneamente híbrido, expresivo y profundamente formativo.

2.2 Escultura

Un resultado directo de la colonización por las potencias españolas y portuguesas, así como de la labor evangelizadora de la iglesia católica fue la escultura barroca en el continente americano que se desarrolló entre los siglos XVII y XVIII. Su origen se dio en los talleres fundados por diferentes órdenes religiosas, principalmente los franciscanos, dominicanos y jesuitas, donde artesanos indígenas y mestizos aprendieron las técnicas del barroco europeo; de este espacio inicial surgió un estilo escultórico altamente religioso como la creación de imágenes devocionales que incluían, cristos, vírgenes y santos, marcadas por una fuerte efecto emocional. Como menciona Gutiérrez Viñuales (2008) para alcanzar este objetivo, los escultores utilizaron características expresivas, poses enérgicas y un detalle minucioso, con el fin de evocar dolor, éxtasis o profundo fervor espiritual

A medida que se iba desarrollando este objetivo las manos indígenas y mestizas transformaron estas enseñanzas europeas, incorporando materiales locales como la madera policromada, la pasta de caña y pigmentos naturales, es importante recalcar que, este proceso dio origen a escuelas regionales reconocidas; la Escuela Quiteña (Ecuador), famosa por su realismo y policromía, a Escuela Cuzqueña (Perú y Bolivia), caracterizada por su misticismo y ornamentación y los talleres novohispanos (México), donde se produjo una gran cantidad de imágenes procesionales.

En conjunto, la escultura barroca latinoamericana evolucionó hacia una expresión híbrida que combinó el dramatismo europeo con la sensibilidad estética y las tradicionales técnicas de los pueblos originarios, logrando obras de gran fuerza emocional y alto valor artístico (Gutiérrez Viñuales, 2008).

2.3 Arquitectura

La arquitectura barroca latinoamericana afloró en los siglos XVII y XVIII, sustentándose en el modelo español, pero factores como el medio físico, la disponibilidad de materiales y la influencia de culturas precolombinas generaron una diferencia importante. En territorios con alta actividad sísmica como México, Guatemala y Perú la frecuencia de los terremotos obligó a los constructores a buscar soluciones más seguras, razón por la que, se implementaron técnicas y recursos estructurales pensados para mejorar la resistencia de los edificios.

En general, el barroco latinoamericano se caracteriza por una gran atención a los detalles decorativos como son las fachadas, que, según la arquitectura fueron cuidadosamente diseñadas; el uso vivo de colores y la notable preferencia por materiales y técnicas locales como piedra, ladrillo, estuco y tallas pintadas.

En una línea diferente, desde la visión de Galecio Vilela, Lecarnaque, & Zurita Zavala (2017) y un detalle del arte peruano, la arquitectura barroca floreció luego de la llegada de los españoles porque fueron adoptando sus características, fusionando elementos incas y utilizando recursos ambientales, incluyendo piedra tallada, madera y técnicas como la quincha, además de materiales ornamentados que agregaron riqueza visual a las construcciones. La arquitectura barroca peruana se desarrolló después de la conquista, posibilitando integrar características incas y utilizando materiales como piedra labrada, madera, quincha y piedras preciosas; un ejemplo notable en Lima es el Palacio y Convento de San Francisco de Torre Tagle, que tiene

una impresionante mezcla de elementos arquitectónicos como pórticos y arcos de piedra labrada (Galecio Vilela y otros, 2017).

Figura 5.

Palacio de Torre Tagle. Perú



Nota. Adaptado de (Palomares Arevalo, 2024).

La diversidad histórica, cultural y geográfica de la región es expresada por medio de la arquitectura latinoamericana; su recorrido va desde las grandes construcciones precolombinas hasta las formas urbanas contemporáneas, y en ese proceso ha ido integrando herencias indígenas, aportes coloniales y propuestas modernas. En consecuencia, en el continente conviven lenguajes muy distintos: del barroco mestizo al modernismo y a búsquedas más experimentales. En particular, la arquitectura colonial es visible, un ejemplo fácil de explicar son las iglesias y catedrales de Cusco y Lima, las mismas que, evidencian una estética barroca marcada por la opulencia, pero reinterpretada mediante elementos indígenas y mestizos que le dieron un carácter propio (Pertanto. Plataforma Educativa., 2023)

Esta arquitectura dio origen a una nueva generación de bibliotecas que surgieron para satisfacer la creciente demanda de libros en diversas áreas del conocimiento humana; estas

bibliotecas surgieron en Italia, que es el lugar de origen del estilo barroco, para después difundirse por Europa y América gracias a la influencia de artistas y arquitectos de Italia y otros países.

Según (Martínez, 2016). la socialización del estilo barroco estuvo muy relacionada con la Contrarreforma de la Iglesia Católica, lo que justifica la presencia de muchas de estas bibliotecas en países con conexiones profundas a la Iglesia Católica. De la misma forma, la herencia del Renacimiento y el anhelo de saber y conocimiento motivaron a numerosos nobles a fundar o actualizar bibliotecas durante su tiempo.

La arquitectura barroca impulsó el surgimiento y en muchos casos la renovación de bibliotecas concebidas para responder al aumento del interés por los libros y por distintas ramas del saber. Estas instituciones se consolidaron primero en Italia, donde el barroco tomó fuerza, y luego se difundieron hacia Europa y América por la circulación de artistas y arquitectos italianos (y de otras procedencias). Esta expansión estuvo muy vinculada al contexto de la Contrarreforma, lo que ayuda a explicar la razón de las numerosas bibliotecas que se ubicaron en territorios con fuerte presencia e influencia de la Iglesia Católica. Al mismo tiempo, la influencia del Renacimiento y la valoración del crecimiento llevaron a algunas familias nobles a crear sus colecciones y salas dedicadas a los bibliotecarios (Martínez, 2016).

La creación de ciudades fue uno de los fundamentos de los esfuerzos colonizadores de España. A partir del siglo XVI, el rey dio instrucciones para estructurar nuevos asentamientos en América, siguiendo un diseño rectangular. En lo que respecta a Ecuador, la llegada de órdenes religiosas también influyó en el crecimiento urbano, dado que iglesias y monasterios se establecieron como elementos clave en muchas ciudades. De ahí que la influencia de la Iglesia Católica sea visible tanto en la arquitectura como en la forma urbana. Quito destaca por su patrimonio colonial, con edificaciones como la Catedral Metropolitana y el Convento de

San Francisco; además, su centro histórico fue inscrito como Patrimonio Mundial por la UNESCO en 1978 y es reconocido por su notable estado de conservación (Vargas, 1960).

3. La Escuela Quiteña

3.1 Orígenes y Características

La llegada de los conquistadores españoles se produjo al mismo tiempo que la lucha interna entre Huáscar y Atahualpa, descendientes de Huaina Cápac, un enfrentamiento que debilitó al imperio y facilitó la conquista, permitiendo no solo la dominación militar sino también la manipulación y transformación de la cultural y económica de las comunidades andinas.

En Quito, un área fría con un paisaje irregular y lleno de quebradas, los colonizadores vieron una oportunidad que aprovecharon para transformar el lugar en un asentamiento religioso con el fin de atraer a nuevos pobladores; bajo esta ideología y ante la llegada de los invasores, algunos indígenas vieron esta situación como un destino previsto, otros más audaces decidieron escapar y algunos resistieron. Jeria (2014) reflexiona que, para fomentar la cristianización, los españoles facilitaron la enseñanza del arte europeo como un medio para difundir la fe católica, utilizando elementos barrocos que estaban influenciados por técnicas del Renacimiento y el Manierismo.

Este aprendizaje inicial abrió el camino en los siglos XVII y XVIII para el establecimiento de un movimiento artístico particularmente quiteño, reconocido por su intensa espiritualidad y la forma en que reinterpretaba los modelos europeos desde una sensibilidad americana.

La Escuela Quiteña fue uno de los núcleos artísticos más importantes de la Real Audiencia de Quito, centrada en el entrenamiento y producción de variadas formas del arte visual. Su esplendor tuvo lugar durante la época colonial, en un contexto de control español

que promovió profundos procesos de fusión entre conocimientos locales y tradiciones europeas.

Esta mezcla se hizo palpable en la manera en que las comunidades locales acogieron y reinterpretaron patrones artísticos provenientes de fuera, tomando como base sus creencias, emociones y perspectivas para generar un lenguaje visual singular. Martínez Noboa (2021) sostiene que la evolución de esta tradición estuvo vinculada a transformaciones importantes en la vida religiosa y social, ya que se empleó buena parte de su producción, sobre todo la escultura, para fomentar el catolicismo en el área y para fines devocionales. En última instancia, esta mezcla de influencias generó una estética diferente que incorporó componentes andinos y definió su identidad cultural en el marco colonial.

Esta entidad ha pasado a ser un componente esencial de la memoria cultural ecuatoriana, siendo un patrimonio que se ha mantenido durante décadas y que ha perpetuado la unión entre las visiones del mundo indígenas y las prácticas artísticas de Europa.

Su evolución normalmente está relacionada con la Escuela de Artes y Oficios, que fue establecida en 1552 por el hermano Jodoko Ricke y el padre Juan Morales. Según Cisneros Chacón (2010), allí es donde los nativos y mestizos aprendieron métodos europeos de escultura, pintura y dorado.

A lo largo de su proceso de consolidación artística, este movimiento adaptó de manera plena el lenguaje barroco, el cual posteriormente evolucionó hacia una etapa rococó y derivó en manifestaciones tempranas del neoclasicismo, marcada la transición hacia el periodo republicano. Su producción estuvo influenciada por corrientes españolas, flamencas, moriscas e italianas que, al integrarse con la tradición indoamericana, dieron lugar a una expresión artística de carácter mestizo. Entre sus rasgos más distintivos están la técnica del encarnado, destinada a reproducir el tono natural de la piel humana en las esculturas, y el uso de pigmentos

de recursos locales. Asimismo, Farinango Gualotoña (2022) destaca el dinamismo de las figuras escultóricas, la aplicación de pan de oro o de plata recubierto con capas de pintura aguada y la denominada “quiteñización” de los personajes, visibles en rasgos mestizos y vestimentas locales.

3.2 Exponentes

Los investigadores históricos y ciertos autores como Loaiza, 2025, afirman que la Escuela Quiteña obtuvo prestigio tanto en la corte española como en diversas ciudades del virreinato debido a la excelencia de sus creaciones y a un nivel técnico excepcional; su producción no fue un arte menor ni dependiente de los talleres europeos, sino una manifestación artística que podía relacionarse en condiciones equivalentes con la tradición occidental.

La Escuela Quiteña se destaca por su enfoque realista del retrato, la fuerte expresión de representaciones religiosas, el uso del pan de oro y la incorporación de características locales en figuras como vírgenes, ángeles y santos, creando una estética mestiza con una identidad única; manteniéndonos en esta línea artística, Bernardo de Legarda, Caspicara y Miguel de Santiago son las principales figuras cuyas obras obtuvieron reconocimiento tanto en la región como fuera de la Real Audiencia de Quito (Salazar Marquina, 2017).

Estas producciones barrocas no solo demuestran un alto dominio técnico porque también funcionan como huellas materiales de la fe, la identidad y los procesos culturales del Ecuador colonial, visibles hasta hoy en templos, museos y colecciones patrimoniales del país (Salazar Marquina, 2017)

Loaiza (2025) pondera que Miguel de Santiago (c. 1620) suele presentarse como una figura clave dentro de la pintura quiteña, en su elaboración se aprecia un manejo marcado del claroscuro, cercano al tenebrismo asociado a Caravaggio, con el que construye escenas de gran

intensidad espiritual. La elección de tonos oscuros acentúa un ambiente de recogimiento y el realismo de sus personajes, que ha sido comparado con el del pintor Rembrandt, conocido por su inusual atención a la anatomía en el contexto colonial. Loaiza (2025) también indica que se le asignan recursos técnicos que anticipan sensibilidades futuras, tales como pinceladas rápidas y el empleo de color más sugerido que delineado, características por las cuales se le considera un artista innovador, incluso en comparación con logros de autores como Van Gogh, los cuales no aparecerían sino hasta siglos después.

Manuel Chili, conocido artísticamente como Caspicara (1720-1796), fue un famoso escultor indígena de la Escuela Quiteña en el siglo XVIII y se convirtió en uno de sus más sobresalientes representantes. Su sobrenombre, que significa "cara de palo", ha hecho pensar que su apariencia se parecía a la de un rostro esculpido en madera, aunque no existen retratos que corroboren cómo era su aspecto. Como se ejemplifica en la figura 6, su trabajo artístico se apegó estrictamente a los principios de la imaginería barroca, concentrándose en temas religiosos que fueron creados mayormente con mármol y madera.

Se formó en los talleres de maestros como Diego de Robles y Bernardo de Legarda, junto a quienes perfeccionó, el estilo escultórico colonial quiteño. Gracias a su dominio técnico y expresividad, su fama trascendió las fronteras locales, alcanzando reconocimientos en diversas regiones americanas e incluso en círculos europeos (Farinango Gualotoña, 2022).

Figura 6.

Atribuido a Manuel Chili Caspicara (Quito, 1723 - 1796) - Ecce Homo



Nota. Excepcional pieza por la fisionomía y expresividad del rostro. Adaptado de (Chili, 2025)

De manera simultánea, la escultura de pequeño formato alcanzó un nivel técnico sobresaliente. Caspicara se distinguió por sus tallas en madera policromada, de gran realismo y fuerza expresiva, mientras que Legarda dejó obras emblemáticas como la Virgen del Apocalipsis, reconocida por su dinamismo y dramatismo barroco. En su tiempo, la calidad de estas piezas fue valorada al punto de equipararlas con referentes europeos e incluso se llegó a establecer comparaciones con maestros como Miguel Ángel. A ello se suma el trabajo cromático de los talleres quiteños, enriquecido por el uso de pigmentos locales como la cochinilla y el achiote, lo que amplió las posibilidades expresivas del color. En conjunto, estos aportes evidencian que la Escuela Quiteña consolidó un lenguaje propio, con proyección más allá de su contexto, cuyo legado sigue visible en los templos coloniales de Quito (Loaiza, 2025).

3.3 Retablos

La imagen de Jesús del Gran Poder, como muestra la figura 7, es uno de los símbolos más representativos del Convento de San Francisco de Quito. Data del siglo XVII y corresponde a una escultura tallada en madera de balsa que representa a Cristo Nazareno

cargado la cruz en andas, su denominación actual proviene de una imagen homónima de características similares ubicadas en Sevilla España (Museo San Francisco de Quito, 2025).

Cristo viste el hábito franciscano y su autoría ha sido atribuida tradicionalmente a un religioso tallador conocido como “Padre Carlos”, aunque algunos especialistas prefieren mantenerla en el anonimato. Esta es la imagen original que participa en la Procesión Penitencial de Viernes Santo y cuya devoción al Culto de Jesús del Gran Poder, impulsada desde 1961 por la comunidad franciscana de Quito, ha sido reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación, Actualmente, la escultura exhibida en la figura 7, se conserva en el Retablo Mayor de la Iglesia de San Francisco de Quito (Museo San Francisco de Quito, 2025)

Figura 7.

Jesús del Gran Poder en el Convento de San Francisco de Quito.



Nota. Adaptado del (Museo San Francisco de Quito, 2025)

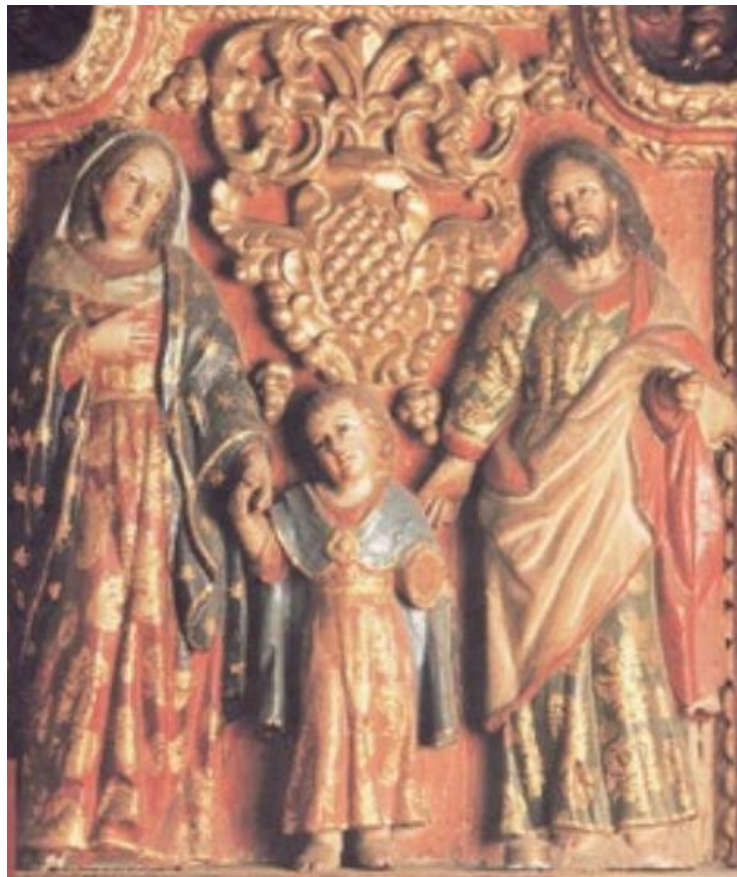
Algunas estampas europeas tuvieron una influencia decisiva en la iconografía barroca quiteña, especialmente aquellas cuya composición se adaptaba con facilidad al trabajo escultórico. La figura 7 muestra el grabado de Hyeronimus Wierix sobre las dos Trinidades,

que sirvió como modelo principal para el relieve de la Sagrada Familia ubicado en el pulpito de la Iglesia del Sagrario.

Aunque existían otras referencias gráficas del mismo tema como las de Schelte de Bolswert, el escultor quiteño optó por una composición más frontal y simplificada, suprimiendo el paisaje, las figuras divinas secundarias y los elementos decorativos del marco, dando como resultado una obra de carácter más estático y directo, con menor profundidad espacial, pero enriquecida por una indumentaria más elaborada y por ciertos detalles tomados de distintos modelos europeos, lo que evidencia una adaptación selectiva que define el estilo propio de la escultura barroca quiteña (Museo San Francisco de Quito, 2025).

Figura 8.

Respaldo del pulpito de La Sagrada Familia (Iglesia del Sagrario, Quito, siglos XVII-XVIII)



Nota. Adaptado de (Anónimo, s.f.)

Figura 9.

Estampa de las dos Trinidades de Hieronimus Wierix utilizada como fuente de inspiración.



Nota. Adaptado de (Hieronimus, 1619)

Las estampas procedentes del taller amberino de los Sadeler también tuvieron amplia aceptación en Quito. La figura 9 muestra un ejemplo relevante, es el relieve de la Coronación de la Virgen, ubicado en el banco del retablo mayor de la Iglesia de Belén de Quito, obra anónima y probablemente realizada a inicios del siglo XVI, aunque integrada en un retablo posterior. Justo Estebaranz (2013) señala como esta pieza tomó como referencia el grabado Veni de *Libano Sponsa Mea* (Líbano mi cónyuge), mismo que el escultor americano retomó la composición general y varios elementos iconográficos, como la corona de la Virgen, el cetro de Cristo y los atributos de Dios Padre. No obstante, la interpretación fue más libre, ya que se modificaron algunas posturas y se eliminaron figuras secundarias, como los ángeles y la paloma del Espíritu Santo, que fue sustituida por una corona de mayor tamaño rematada con una cruz, simplificando así la escena respecto al modelo europeo.

Figura 10.

La Coronación de la Virgen (Iglesia del Belén, comienzos del siglo XVII).



Nota. Adaptado de (Justo Estebaranz, La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados, 2013)

Figura 11.

Grabado de Johan Sadeler I que le sirvió como modelo.



Nota. Adaptado de (Justo Estebaranz, La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados, 2013).

En Quito, al igual que en la pintura, se continuó utilizando grabados europeos de finales del siglo XVI e inicios del XVII como modelos incluso en obras tardías del barroco, reinterpretadas con rasgos propios que aportaban una sensibilidad más suave y una “gracia” característica del arte quiteño. La figura 10 muestra un caso emblemático, es el Cristo Resucitado del escultor indígena Manuel Chili, inspirado en la estampa *Legis Perfectio Christus as lustificationem Omnis Credente* (Cristo es la Perfección de la Ley como el Placer de todo Creyente), basada en una composición de Martin de Vos. Aunque Justo Estebanz (2013) sujeta que mantiene la postura general del grabado, Caspicara suavizó la musculatura, aportó mayor estabilidad y elegancia a la figura e incorporó signos visibles de la pasión, ausentes en la estampa, además, simplificó elementos como el paño de pureza y eliminó el manto agitado por el viento, logrando una imagen más serena y acorde con el gusto local, al tiempo que evidenció su destreza técnica en detalles como la expresión del rostro y la talla de la boca entreabierta.

Figura 12.

Manuel Chili, “Caspicara”: Cristo Resucitado (Museo de Arte Colonial, Quito, fines del siglo XVIII; robado).



Nota. Adaptado de (Justo Estebanz, La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados, 2013).

Figura 13.

Grabado de Martin de Vos que sirvió de modelo.



Nota. Adaptado de (Justo Estebaranz, La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados, 2013).

La influencia de los grabadores alemanes, mismos que fueron ampliamente difundidos en España, tuvo también un impacto significativo en el contexto americano. En la ciudad de Quito fueron especialmente reconocidas las obras de Alberto Durero, tal como se evidencia en estudios sobre la pintura quiteña del siglo XVII. Durante el siglo siguiente continuó el uso de modelos iconográficos originados en el siglo XVI, particularmente en representaciones como muestra la figura 11, la del Niño Jesús bendiciendo, concebida por Martin Schongauer. La persistencia de estas imágenes se confirma a través de ejemplos conservando en el Museo de América, los cuales demuestran la vigencia de estas estampas incluso hacia finales del periodo (Justo Estebaranz, La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados, 2013).

Figura 14.

Niño Jesús (Museo de América, Madrid, segunda mitad del siglo XVIII).



Nota. Adaptado de (Justo Estebaranz, La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados, 2013).

Figura 15.

Grabado de Martin Schongauer que le sirvió como modelo.



Nota. Adaptado de (Justo Estebaranz, La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados, 2013).

Por otro lado, la figura 12 muestra la imagen de Nuestra Señora de la Cueva Santa, una obra tardía influida por modelos del siglo XVIII y conservada en el Milwaukee Public Museum, se inspira directamente en el grabado homónimo realizado por Francisco Jordán en 1804. La correspondencia entre ambas representaciones es notable, tanto en la disposición de la Virgen y el tratamiento de los ropajes como en la presencia de querubines bajo el busto de María; también se mantiene el marco vegetal, aunque con algunas modificaciones, como la reducción de la corona y la supresión de la filacteria y de la inscripción en la base, con el fin de otorgar mayor protagonismo al busto de la Virgen (Justo Estebaranz, *La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados*, 2013),

Figura 16.

Nuestra Señora de la Cueva Santa (Milwaukee Public Museum, Milwaukee, Wisconsin, principios del siglo XIX).



Nota. Adaptado de (Justo Estebaranz, *La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados*, 2013).

Figura 17.

Grabado homónimo de Francisco Jordán utilizado como modelo.



Nota. Adaptado de (Justo Estebaranz, La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados, 2013).

Los casos examinados en este estudio evidencian el uso constante de grabados europeos por parte de los escultores de la Real Audiencia de Quito durante el periodo barroco. Al igual que ocurrió en la pintura de la época, estos artistas recurrieron al amplio repertorio iconográfico y estilístico contenido en las estampas, lo que permitió no solo enriquecer y diversificar sus propuestas formales sino también desarrollar soluciones iconográficas que alcanzaron especial aceptación en la ciudad, como se observa en representaciones de la Sagrada Familia, la Virgen de la Luz, la Virgen de la Cueva Santa y el Crucificado. Modelos originados en el siglo XVII continuaron siendo utilizados durante el siglo XVIII e incluso se mantuvieron vigentes hasta mediados del siglo XIX. No obstante, pase a la reiterada referencia a las estampas, las esculturas quiteñas no se limitaron a reproducir modelos bidimensionales, sino que los

artesanos locales aportaron una expresividad singular y una vitalidad propia, lo que dio lugar a un lenguaje artístico distintivo y característico de la escuela quiteña (Justo Estebaranz, La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados, 2013).

El barroco en Imbabura – Ecuador

La ciudad de Ibarra fue fundada en 1606 por Cristóbal de Troya, siguiendo el modelo urbano y administrativo impuesto por la Corona Española. Durante el periodo colonial, se consolidó como un importante centro regional, aunque su desarrollo sufrió una transformación radical tras el terremoto de 1868, que destruyó casi por completo la ciudad. Este acontecimiento marcó un punto de inflexión en su historia urbana y arquitectónica como la antigua Ibarra barroca desapareció casi en su totalidad y en 1872 comenzó su reconstrucción en el mismo emplazamiento con una planificación inspirada en los ideales republicanos y neoclásicos del siglo XIX (Paredes Flores, 2015).

El Centro Histórico actual de Ibarra, que fue reconocido como Patrimonio Cultural del Estado en 1983, alberga construcciones de finales del siglo XIX y principios del XX, las cuales muestran una mezcla de estilos eclécticos, neoclásicos e historicistas, reflejando los cambios en los paradigmas estéticos y sociales después de la catástrofe. Por esta razón, el estilo barroco en el área urbana es escaso, permaneciendo mayormente en los templos rurales del alrededor y en la tradición escultóricas de San Antonio de Ibarra, donde se sigue notando con fuerza la influencia de la Escuela Quiteña (Paredes Flores, 2015).

En Imbabura, el barroco dejó su huella principalmente en la construcción de iglesias, inspirado en el estilo jesuita de la iglesia del Gesú en Roma, a su vez ligado al diseño barroco de Vignola. Al reconocer lugares de culto como la Catedral y el Convento de San Francisco de Ibarra, estas iglesias están diseñadas con planta de cruz latina y tres naves. No obstante, esta herencia europea, incorporada durante la colonización, no se reprodujo de manera literal; fue

adaptada al contexto local, dando lugar a una síntesis entre formas barrocas de origen italiano y materiales y técnicas constructivas propias de la región (Kubiak, 2014).

El terremoto de 1868 significó una ruptura decisiva para la comunidad del barroco en Imbabura, ya que provocó la destrucción de una parte importante de los coloniales. Las restauraciones realizadas con el tiempo incorporaron elementos del lenguaje neoclásicos y republicanos, mostrando como la arquitectura se fue transformando junto con los cambios sociales y culturales del siglo XIX. De esta manera, los templos y construcciones religiosas de Imbabura se pueden ser testigos vivos de la historia y del desarrollo estético de la región. En la actualidad, estos edificios en tanto vestigios barrocos se convierten también en motivo de registro fotográfico y memoria visual, tendiendo un puente entre la investigación arquitectónica y las prácticas de representación artística contemporánea (Coronado Martín & Cala Aiello, 2017).

San Antonio de Ibarra, parroquia del cantón Ibarra en la provincia de Imbabura, se ha consolidado como uno de los principales centros nacionales de producción en talla de madera. Desde el final del siglo XIX, con la creación de los primeros talleres manuales, esta práctica tomó una importancia clave en la formación cultural y productiva de la región. Este avance se basa en la herencia estética y técnica de la Escuela Quiteña, que, después de pasar por un proceso de cambio a finales del siglo XIX, proporcionó las bases esenciales para el desarrollo y la consolidación de la escultura religiosa o de imágenes en San Antonio. Hoy en día, cada pieza no solo es un objeto artístico, sino también un testimonio de fe, histórica y creatividad, que refleja como las comunidades locales hicieron un lenguaje artístico que llegó desde otro continente, transformando y adaptando a su propia identidad (Coronado Martín & Cala Aiello, 2017).

Durante la época colonial, su función principal estuvo ligada a la evangelización y a los ideales de la Contrarreforma, al buscar transmitir la fe católica mediante el arte y la magnificencia arquitectónica. Actualmente, estas iglesias tienen un papel clave en la preservación de la identidad patrimonial y en la promoción del turismo cultural, siendo también registro fotográfico y estudio académico. Las fiestas religiosas procesiones especialmente en parroquias rurales como la Esperanza, San Antonio y la Merced mantienen viva la tradición barroca, integrando la espiritual, lo artístico y lo comunitario en la vida cotidiana de Imbabura (Compac, 2023).

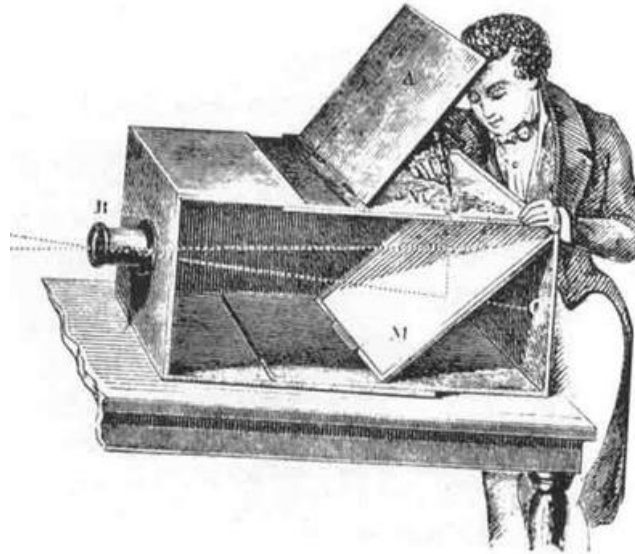
4. La Producción Artística Fotográfica y su Diálogo con el Patrimonio

4.1 Fotografía y Memoria Colectiva

Desde sus inicios, la fotografía cambió de forma decisiva las maneras de construir y conservar la memoria visual. A diferencia del dibujo o la pintura, medios atravesados por la interpretación de quien los produce, la imagen foto abrió la posibilidad de registrar personas, objetos y acontecimientos con una apariencia de mayor objetividad. Además, su alcance no se limitó al campo artístico: pronto se integró en ámbitos como la ciencia, el periodismo y las prácticas cotidianas, lo que ayuda a entender su rápida difusión y el peso social que adquirió (Ramírez Aceves & Arreola Hernández. 2023).

Figura 18.

Johann Zahn (1631-1707)



Nota. Fue un monje premonstratense de Wurzburg que mostró un gran interés por el estudio de la luz y sus posibilidades en el campo de la óptica. Adaptado de (Parlagreco, 1685).

Desde sus comienzos, la fotografía ha tenido un desarrollo continuo. Joseph Nicéphore Niépce inauguró una nueva manera de retratar el mundo cuando consiguió tomar la primera fotografía perdurable. Daguerre también perfeccionó el proceso y logró imágenes más nítidas, lo que supuso un progreso crucial. No obstante, la pintura temía que pudiera ser eliminada, porque la fotografía brindaba una representación más exacta de la realidad. Como muestra en la figura 12, Niépce obtuvo la primera imagen permanente mediante el uso de una cámara oscura y una placa de peltre cubierta con betún de Judea, la imagen fue expuesta a la luz solar durante varias horas y luego revelada con aceite de lavanda, obteniéndose una vista permanente desde la ventana de su residencia en Le Gras. Después de la muerte de Niepce en 1833, Daguerre continuó trabajando en la fotografía y desarrolló un proceso, que se convirtió en el popular método de daguerrotipo (Ramírez Aceves & Arreola Hernández, 2023).

Figura 19.

Joseph Nicéphore Niépce: El Padre de la Fotografía



Nota. Adaptado de (Sanz, 2023)

Figura 20.

Colaboración con Daguerre.



Nota. Joseph Nicéphore Niépce y Daguerre. Adaptado de (Sanz, 2023).

Desde sus inicios, la fotografía cambió la forma en que se conserva la memoria visual. A diferencia de la pintura y el dibujo que depende de la percepción del creador, la fotografía

facilitó la captura de personas, objetos y eventos de manera más objetiva. Asimismo, su aplicación se amplió más allá del mundo artístico, transformándose en un recurso esencial en campos como la ciencia, el periodismo y la vida diaria, lo que aclara su veloz crecimiento y significativa importancia social (Ramírez Aceves & Arreola Hernández, 2023).

La conexión entre la fotografía y la memoria no surge de manera instantánea, sino que se origina a partir de lo que cada individuo siente y piensa al observar una imagen. Aunque todas las personas miren la misma imagen, cada uno de ellos la interpreta de forma diferente, lo que hace que sea un espacio en el que se halla lo individual y lo colectivo. En este punto de encuentro, intervienen tanto la persona que toma la fotografía como la que la guarda, lo cual crea una comunicación sutil que va más allá del tiempo.

De este modo, la fotografía reduce la brecha entre el pasado y el presente, pero mantiene una tensión; revela algo, y al mismo tiempo, deja partes en penumbra, lo que guarda un cierto enigma. En su aspecto más profundo, la imagen establece lo personal y perdura en la memoria como “una huella en la cera” (Enrico y otros, 2020).

Como señala Sontag (2006) la fotografía también tiene un poder testimonial, capaz de documentar y preservar aquello que podría desvanecerse en el olvido. Así, la imagen disminuye la distancia temporal entre el pasado y el presente, pero mantiene un fondo enigmático, una tensión entre lo que revela y lo que oculta. En este sentido, la fotografía se vuelve una forma de memoria tanto individual como colectiva para guardar la experiencia personal del fotógrafo y al mismo tiempo contribuye el registro histórico y cultural.

La fotografía captura un instante específico en el tiempo, remitiendo al instante del acto y evocando una sensación de nostalgia, elementos esenciales para que el mecanismo psicológico del recuerdo se concrete. Como señala Barthes (1989), cada imagen encierra un

“punctum”, un detalle que hierre o conmueve al observador, confirmando aquello que ha sido y fijando una conexión entre el pasado y el presente.

La interpretación de una fotografía nunca es única, cada imagen nunca es única, cada imagen es polisémica y su significado depende del contexto cultural, histórico y emocional en el que se observa. Por esta razón, es fundamental incluir información contextual junto a la fotografía para facilitar su compromiso y disminuir la confusión interpretativa (Muñoz Jiménez, 2019).

La memoria y la historia están vinculadas porque interactúan con lo que ha ocurrido, a pesar de ser diferentes; cada una examina los sucesos desde puntos de vista diversos. Usualmente, la historia se sostiene en archivos o documentos institucionales y en métodos de investigación; por el contrario, la memoria se activa mediante las vivencias, los recuerdos personales y la rememoración. Por eso, la memoria frecuentemente se manifiesta como críticas a las narrativas oficiales que podrían estar condicionadas por intereses políticos y estructuras de poder. Desde los años sesenta, esta perspectiva ha recibido más atención, especialmente debido a la promoción de testimonios y relatos de grupos marginados que habían sido excluidos de las historias institucionales (Ramírez Aceves & Arreola Hernández, 2023).

La memoria también presenta limitaciones, ya que los recuerdos pueden ser interpretados de diversas maneras, estar influenciados por la experiencia personal e incluso incorporando elementos imaginarios, razón por la cual la historia, a través de sus métodos de análisis y verificación permite una reconstrucción más objetiva con el pasado (Ramírez Aceves & Arreola Hernández, 2023).

4.2 Fotografía Patrimonial

El patrimonio fotográfico adquiere su verdadero significado cuando es reconocido y valorado por quienes lo utilizaban y lo contemplan, ya que su aprovechamiento depende

directamente de su legitimización social. Resulta complejo obtener un beneficio pleno de aquello que no es apreciado por sus custodios, ya sean individuos o colectivos. En este sentido, el programa Memoria del Mundo de la UNESCO impulsa la protección y difusión del patrimonio cultural a escala global, mediante acciones orientadas a la digitalización, conservación y creación de bases de datos que resguarden colecciones documentales en riesgo (Benítez, 20015).

La fotografía, al documentar sucesos y expresiones culturales que brindan datos cruciales acerca de qué, quién, cómo, cuándo y dónde, se establece como un patrimonio documental de gran importancia que ayuda a entender el contexto social. Por ello, para que las nuevas generaciones puedan interpretar y apreciar las imágenes, es importante preservarlas en soporte físico. Así, la fotografía como patrimonio cultural, según Benítez (2005), admite que no solo es una representación de algo, sino que también narra una historia y es parte de la memoria colectiva.

Desde los años 90, en Cataluña se ha instaurado un sistema de administración de colecciones fotográficas, analizando los fondos que existen y realizando medidas específicas para conservarlos. Debido a estos empeños, las fotografías no se preservan solamente como objetos, sino que siguen narrando historias y sosteniendo la memoria colectiva (Sánchez Vigil, 2012).

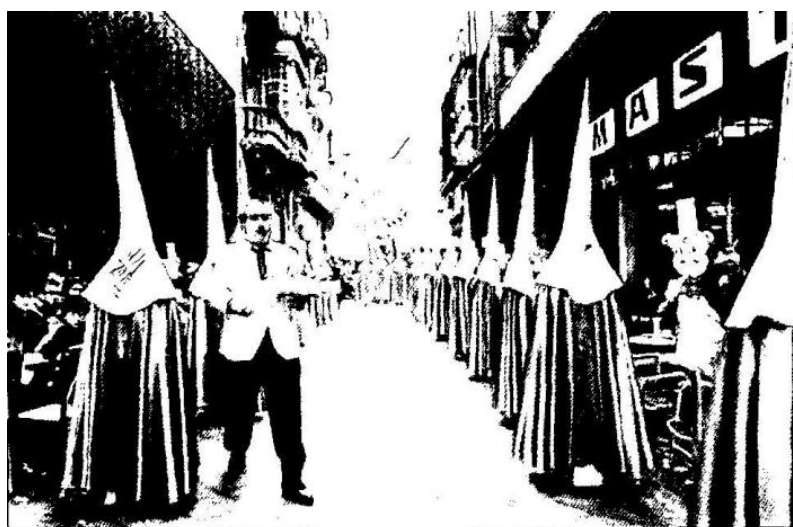
Por lo tanto, las fotografías, permiten mirar de cerca momentos del pasado, conectar con personas y lugares. Por ello, rescatar, cuidar y difundir el patrimonio fotográfico, es clave para organizar y proteger estas colecciones, evitando que se pierda con el tiempo (Sánchez Vigil, 2012).

4.3 Fotografía artística

Al referirse a la fotografía artística suele generarse una concepción limitada o errónea sobre su significado, ya que tradicionalmente se ha asociado únicamente a la fotografía pictorialista y a sus cánones estéticos clásicos. Esta visión ha provocado que la fotografía documental, cuyo objetivo principal es registrar y representar la realidad, sea considerada únicamente como un recurso informativo secundario carente de valor artístico. No obstante, existen múltiples corrientes estéticas como la abstracción, el dadaísmo, el surrealismo el cubismo o la Nueva Objetividad que amplían el concepto de lo artístico y demuestran que la fotografía documental también puede poseer una dimensión estética. La figura 14 es un ejemplo de ello, es la obra de la fotógrafa Cristina García Rodero, cuyo trabajo, aunque documental en su enfoque, es reconocido por su alto valor artístico. En otros contextos históricos, este tipo de producción habría sido tratada únicamente como un anexo documental sin reconocimiento estético, lo que evidencia la necesidad de replantear los límites tradicionales de la fotografía artística (Castellanos Mira, 2007).

Figura 21.

Fotografía de Cristina García Rodero.



Nota. Adaptado de (Castellanos Mira, 2007).

La fotografía artística se define como tal cuando es concebida desde una intención expresiva por parte del creador y se articula a partir de un discurso visual propio, como puede observarse en la figura 15 en la obra de la artista Isael Muñoz. Incluso en el ámbito del trabajo por encargo, ya sea para medios de comunicación, revistas o instituciones, las imágenes producidas conservan una dimensión artística, pues están atravesadas por la mirada, la sensibilidad y las decisiones estéticas del autor. Esta condición subjetiva dificulta establecer límites precisos entre la fotografía artística y la fotografía funcional o documental, motivo por el cual el debate en torno a su definición continua vigente en el campo teórico y artístico (Castellanos Mira. 2007).

Figura 22.

Obra de la artista Isael Muñoz.



Nota. Adaptado de (Castellanos Mira, 2007).

CAPITULO III METODOLOGÍA

1. Tipo De Investigación

La presente investigación se desarrolla a partir de un enfoque cualitativo con orientación artística, el cual permite analizar, interpretar y comprender de manera profunda las características estéticas, simbólicas y culturales del arte barroco presente en las iglesias de la provincia de Imbabura. Como lo determina Hernández y otros (2014), el enfoque cualitativo se caracteriza por permitir la comprensión de los fenómenos desde la perspectiva de los sujetos y de su contexto, lo que facilita un entendimiento profundo del objeto de estudio.

2. Método

El método de análisis de contenido de incorpora como una estrategia fundamental para la interpretación de la información recopilada. De acuerdo con Andréu (1998) es “una técnica de interpretación de textos, ya sean escritos, grabados, pintados, filmados u otra forma diferente donde puedan existir toda clase de registros de datos, transcripción de entrevistas, discursos, protocolos de observación, documentos” (pág.35). esta metodología, se ajusta a esta investigación, ya que se recolectaron, libros especializados, artículos académicos, catálogos patrimoniales y documentos históricos.

3. Población y Muestra

En el marco de esta investigación con orientación artística, la población no se concibe desde un enfoque estadístico, sino desde una selección intencionada orientada a la comprensión profunda del fenómeno estudiado. Como señala Camacho Castro (2016), en los estudios cualitativos la población se define en función de su pertinencia conceptual priorizando la riqueza simbólica, histórica y cultural de los casos analizados, más que su representación numérica.

En este sentido, la población de estudio está conformada por el conjunto de iglesias religiosas de la provincia de Imbabura, ubicados principalmente en los cantones de Ibarra, Otavalo y Cotacachi, considerados espacios patrimoniales relevantes dentro del contexto histórico y artístico. Estas iglesias constituyen el universo de análisis en tanto portadores de elementos arquitectónicos, ornamentales e iconográficos propios del barroco andino.

4. Técnicas

Para el desarrollo de la investigación se empleó la técnica la observación directa no participante, la cual, según Riba (2016), se caracteriza por el acercamiento sistemático del investigador objeto de estudio con el propósito de registrar, analizar y describir los fenómenos observados sin intervenir en ellos. En el marco de estudio, se realizaron visitas de campo a cuatro iglesias de la provincia de Imbabura, poniendo énfasis en el análisis de los aspectos formales, compositivos y ornamentales de sus fachadas y espacios interiores como exteriores.

Según Panofsky (1995), el estudio de la iconografía permite comprender de manera más profunda los simbólicos presentes en el arte, ofreciendo interpretaciones más completas de los elementos visuales. En este trabajo, se aplicó dicho enfoque para analizar los elementos arquitectónicos, escultóricos y decorativos de las iglesias de la provincia de Imbabura, con especial atención en las fachadas y en los espacios que poseen mayor relevancia estética.

Para empezar, se creó una ficha técnica de análisis iconográfico con el objetivo de examinar en profundidad los elementos artísticos que se encuentran en las iglesias de la provincia de Imbabura. Se analizaron elementos como torres, campanarios, esculturas, vitrales y adornos de la arquitectura en ella, empleando un formato que combina datos generales con fotografías y un estudio interpretativo de sus rasgos iconográficos, simbólicos y formales.

CAPITULO III: RESULTADOS Y DISCUSIÓN

1. CRITERIOS DE SELECCIÓN DE LOS CASOS

El proceso de análisis y discusión de resultados se desarrolló a partir de una evaluación comparativa de nueve iglesias previamente identificadas en la provincia de Imbabura. Este procedimiento implicó un mapeo general de cada edificación, que contempló el registro del espacio exterior e interior, las fachadas, la ornamentación arquitectónica, los elementos escultóricos y los altares. Con base a estos registros, se establecieron criterio de selección orientados a identificar aquellas iglesias que presentan una mayor concentración y claridad de rasgos propios del estilo barroco. Como resultado de este análisis, se seleccionaron cuatro templos representativos: la Basílica de Nuestra Señora de la Merced y la iglesia de Santo Domingo, en Ibarra; la iglesia Matriz de Cotacachi; y la iglesia El Jordán, en Otavalo.

2. Descripción General del Objeto Inmueble

A partir de algunos registros, se definieron criterios de selección con el objetivo de determinar aquellas iglesias que tienen una mayor concentración y nitidez de características propias del estilo barroco. Este análisis resultó en la elección de cuatro templos representativos: en Ibarra, la Basílica de Nuestra Señora de la Merced y la iglesia de Santo Domingo; en Cotacachi, la iglesia Matriz; y en Otavalo, la iglesia El Jordán. La evaluación comparativa de nueve iglesias previamente reconocidas en la provincia de Imbabura fue el punto de partida para el proceso de análisis y discusión de los resultados.

Este procedimiento implicó un mapeo general de cada edificación, que contempló el registro del espacio exterior e interior, las fachadas, la ornamentación arquitectónica, los elementos escultóricos y los altares.

2.1 Estado Actual De Las Iglesias Barrocas De Imbabura

Basílica de Nuestra Señora de la Merced. Está construida con piedra labrada y ha resistido el paso del tiempo y los terremotos. A pesar de los daños menores sufridos durante el terremoto de marzo de 1987, su edificio ha mantenido su integridad gracias a su durabilidad.

Figura 23.

Basílica de Nuestra Señora de la Merced.



Nota. Basílica de Nuestra Señora de la Merced, Ibarra. Imagen de Autoría Propia (2025).

Además de su solidez estructural, la basílica destaca por la riqueza de sus elementos arquitectónicos, artísticos y simbólicos. A continuación, se presentan algunos de los aspectos más relevantes que definen su valor histórico, cultural y religioso:

Tabla 1.

Detalles de la Basílica de Nuestra Señora de la Merced.

Arquitectura	La basílica tiene un estilo diverso, mezclando elementos románicos y góticos, una influencia común en la arquitectura religiosa europea.
Interior	El altar mayor, cubierto con pan de oro, es uno de los elementos más relevantes del conjunto
Colecciones de Arte	La basílica contiene valiosas colecciones artísticas, tales como “La Adoración al Santísimo Sacramento” y “El Caldero Pascual”, obras del artista local Nicolás Gómez, reconocido por su contribución al arte sacro en la región.
Conservación y Significado	A pesar de los daños, la basílica sigue siendo un lugar de gran importancia espiritual, cultural y social para la ciudad de Ibarra.

Nota: Los elementos descritos evidencian no solo la importancia arquitectónica y artística de la basílica, sino también su profundo significado espiritual y social para la comunidad ibarreña, consolidándola como uno de los principales referentes patrimoniales de la ciudad. Tabla de autoría propia. Adaptado de (Coronado Martín & Cala Aiello, 2017).

Iglesia de Santo Domingo en Ibarra. Es un templo religioso que se ha mantenido en buen estado gracias al constante mantenimiento y cuidado constante de la Consagración Dominicana, quien se encarga de su conservación y actividad litúrgica.

Gracias al compromiso permanente con su conservación, el templo no solo ha preservado su estructura física, sino también su riqueza artística y simbólica. A continuación, se detallan los principales aspectos arquitectónicos, artísticos y patrimoniales que caracterizan a la iglesia:

Tabla 2.

Detalles de la Iglesia de Santo Domingo en Ibarra.

Arquitectura	La iglesia tiene un estilo ecléctico, resultado de una combinación de diferentes lenguajes arquitectónicos históricos.
Interior	El templo cuenta con un importante complejo artístico compuesto por pinturas y esculturas de carácter religioso. Entre las pinturas destacan las series anónimas de apóstoles, profetas y padres dominicos, que por su disposición y contenido iconográfico cumplen una función decorativa.
Colecciones de Arte	En su patrimonio artístico destacan las pinturas del maestro ecuatoriano Víctor Mideros, entre ellas la Expulsión de los Mercaderes del Templo y la Virgen de Fátima.
Conservación y Significado	A lo largo de su historia, la iglesia ha pasado por varios procesos de reconstrucción y restauración debido a los daños causados por los terremotos y el paso del tiempo.

Nota: Los elementos descritos reflejan la diversidad estilística y el valor artístico del templo, así como su relevancia histórica y religiosa. Las obras de Víctor Mideros enriquecen su patrimonio cultural, mientras que los procesos de restauración evidencian el esfuerzo constante por preservar este importante espacio de fe y tradición.

Tabla de autoría propia. Adaptado de (Coronado Martín & Cala Aiello, 2017).

Figura 24.

Iglesia de Ibarra – Santo Domingo



Nota. Iglesia de Santo Domingo, Ibarra. Imagen de Autoría Propia (2025).

Iglesia de La Matriz en Cotacachi. Es un templo religioso que se ha mantenido en buen estado gracias al constante mantenimiento y cuidado constante de la Consagración Dominicana, quien se encarga de su conservación y actividad litúrgica.

Figura 25.

Iglesia de Cotacachi, La Matriz.



Nota. Iglesia la Matriz, Cotacachi. Imagen de Autoría Propia (2025).

Además de su profundo significado espiritual para la comunidad, el templo destaca por la riqueza de sus características arquitectónicas y artísticas. A continuación, se presentan los principales elementos que evidencian su valor patrimonial, histórico y cultural:

Tabla 3.

Detalles de la Iglesia La Matriz en Cotacachi.

Arquitectura	Tiene un estilo ecléctico que resalta formas neoclásicas influenciadas por la arquitectura romana y griega, fusionadas con elementos barrocos y rococó que aportan dinamismo y riqueza decorativa., periodo en el que se estableció la imagen monumental que caracteriza al templo hoy.
Interior	Se pueden apreciar valiosas obras de arte de la escuela quiteña, incluidos altares dorados y decoración ornamentada, que demuestran la persistencia del estilo barroco en la época republicana
Colecciones de Arte	La iglesia alberga vitrales que representan pasajes de la Biblia y otras obras que enriquecen el ambiente piadoso del templo.
Conservación y Significado	La iglesia se mantiene bien conservada en los últimos años y ha sido testigo de una fusión de tradiciones españolas, indígenas y mestizas que se ha convertido en un punto focal en la vida espiritual y social de Cotacachi.

Nota: Los aspectos descritos reflejan la diversidad estilística y el legado artístico del templo, así como la fusión de tradiciones que han dado forma a su identidad. Su buen estado de conservación y su permanencia en la vida cotidiana de Cotacachi consolidan su importancia como referente espiritual, cultural y social de la comunidad.

Tabla de autoría propia. Adaptado de (Coronado Martín & Cala Aiello, 2017).

La Iglesia de la Virgen de Montserrat en Otavalo. Es un lugar de gran valor para los habitantes de la ciudad, donde se llevan a cabo fiestas religiosas y eventos culturales durante todo el año. La imagen de la Virgen de Montserrat, patrona de la ciudad, ha realzado el significado espiritual de este templo y lo ha confirmado como símbolo de identidad y fervor colectivo de Otavalo.

La iglesia no solo destaca por su profundo significado religioso dentro de la comunidad, sino también por la riqueza de sus características arquitectónicas y artísticas, que reflejan distintas etapas históricas de su construcción y restauración. A continuación, se presentan sus principales elementos patrimoniales:

Tabla 4.

Detalles de la iglesia de la Virgen de Montserrat de Otavalo.

Arquitectura	Este templo presenta un estilo ecléctico colonial tardío y republicano, que combina elementos barrocos con influencias clásicas de las tradiciones griega y romana. Su fachada de piedra está resaltada por columnas con capiteles corintios, que contienen imágenes de santos, creando una composición visualmente equilibrada.
Obras de Arte	Entre las obras del período colonial destacan el grupo del Calvario y las imágenes del Señor de la Buena Esperanza y Jesús del Gran Poder, todas talladas en madera policromada y representativas del arte escultórico quiteño.
Conservación	La iglesia ha sido objeto de varias reconstrucciones y restauraciones debido a los daños causados por los terremotos en la región. La estructura actual fue terminada entre 1963 y 1964 luego de un extenso proceso de restauración por parte de la comunidad franciscana.

Nota: Los elementos descritos evidencian el valor histórico, arquitectónico y artístico del templo, así como los esfuerzos realizados para su conservación a lo largo del tiempo. La presencia de la Virgen de Montserrat consolida a la iglesia como un referente espiritual y cultural en Otavalo, fortaleciendo su identidad colectiva y tradición religiosa. Tabla de autoría propia. Adaptado de (Coronado Martín & Cala Aiello, 2017).

Figura 26.

Iglesia de Otavalo, Jordán.

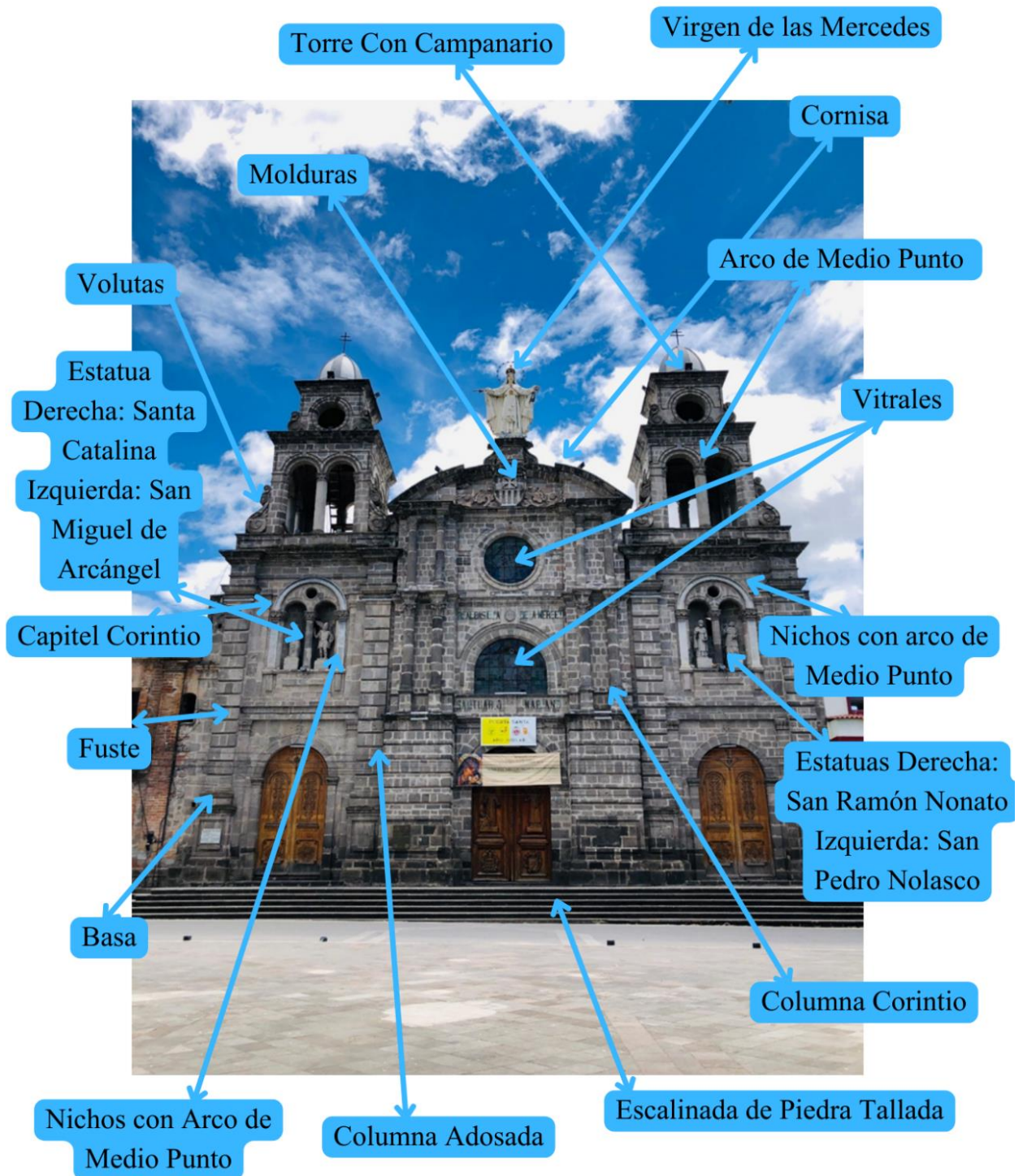


Nota. Iglesia el Jordán, Otavalo. Imagen de Autoría Propia (2025).

3. Análisis de Elementos Compositivos y Decorativos de las Fachadas

Figura 27.

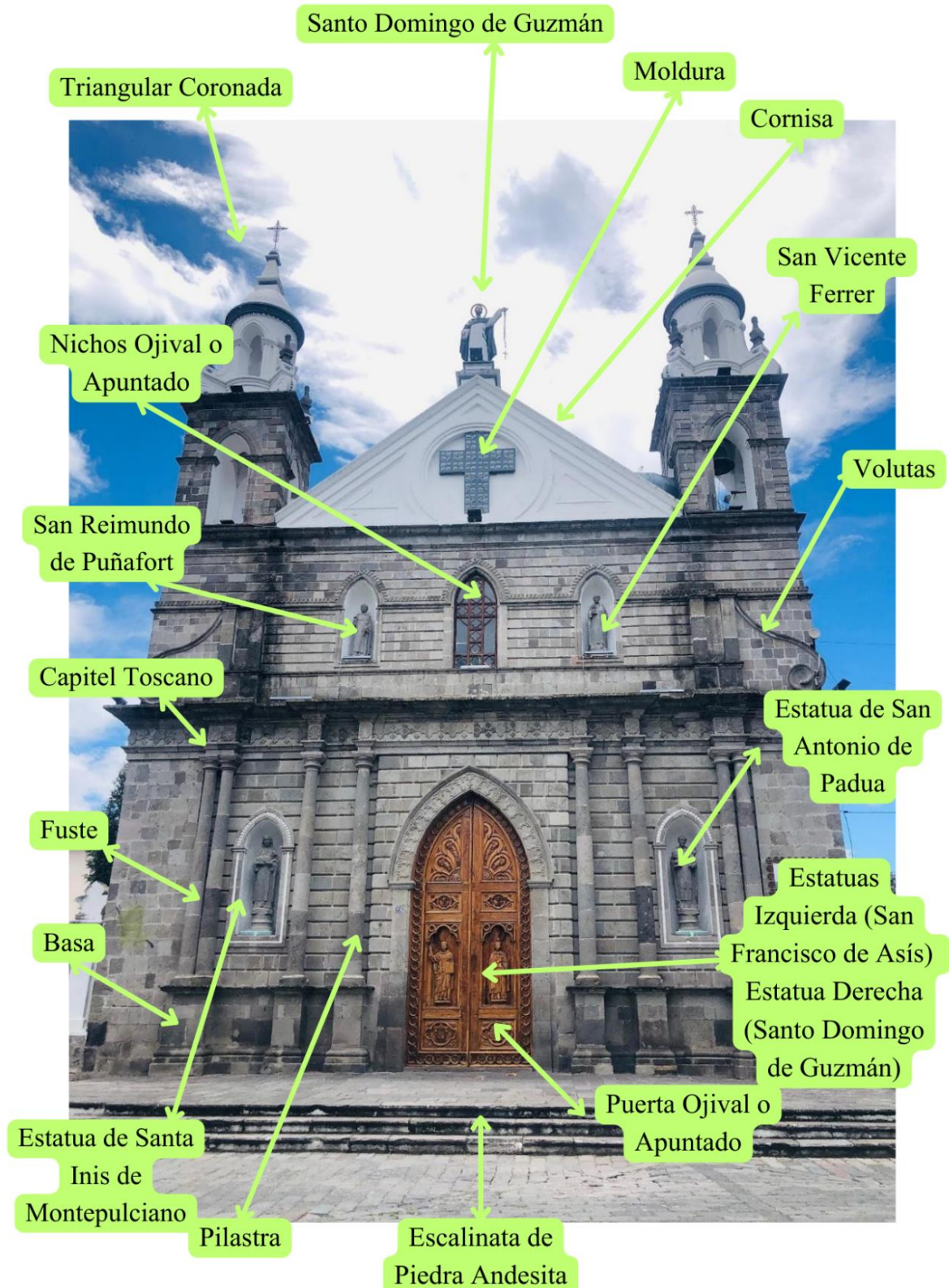
Iglesia Nuestra Señora de la Merced, Ibarra.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 28.

Iglesia Santo Domingo – Ibarra



Nota. Iglesia de Santo Domingo, Ibarra. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 29.

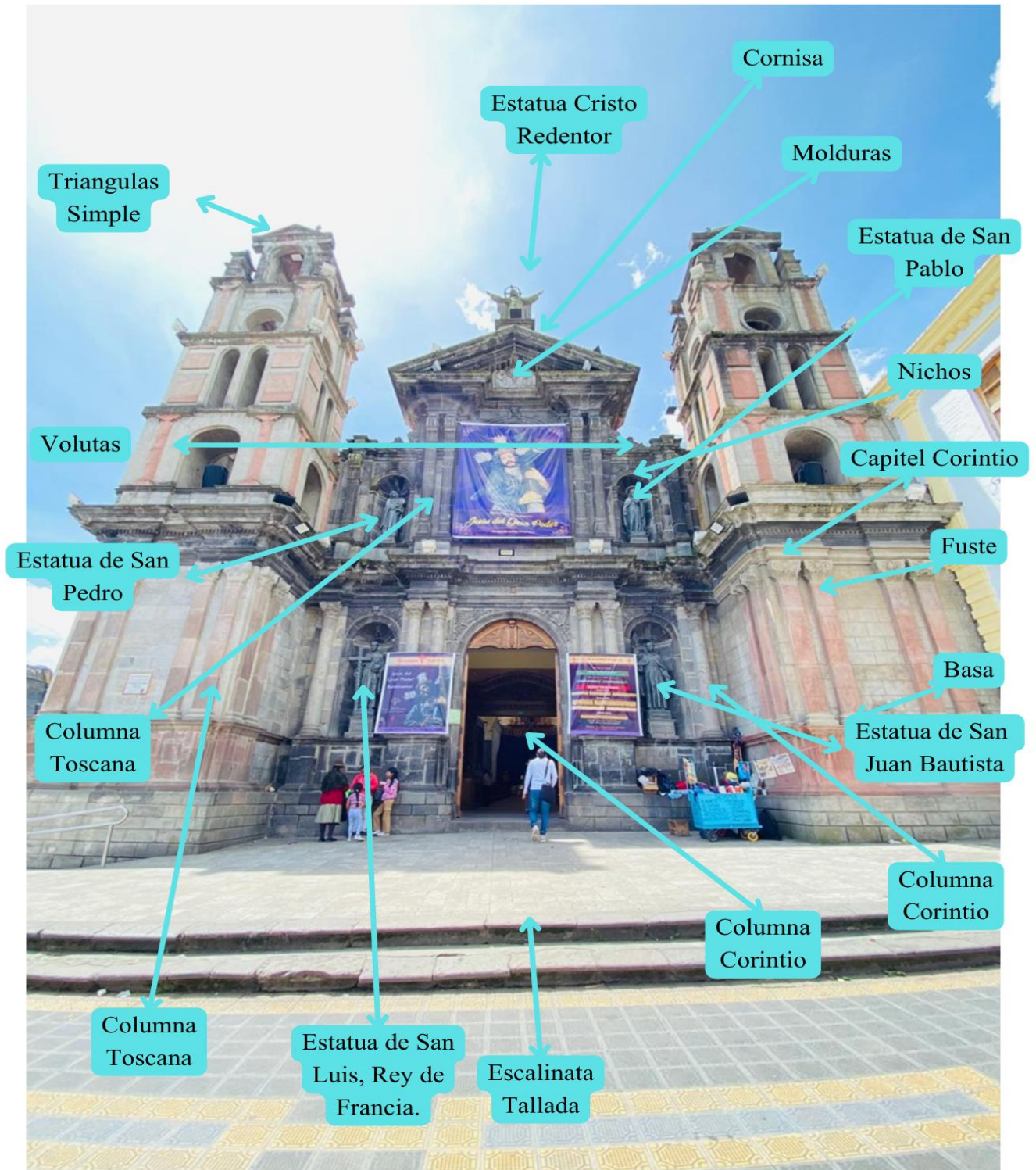
Iglesia la Matriz, Cotacachi.



Nota. Iglesia de La Matriz, Cotacachi. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 30.

Iglesia el Jordán - Otavalo



Nota. Iglesia el Jordán, Otavalo. Imagen de Autoría Propia (2025).

4. Elementos Internos

Figura 31.

Marco ornamentaria.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 32.

Retablo Laterales.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 33.

Púlpito.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 34.

Ménsula.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 35.

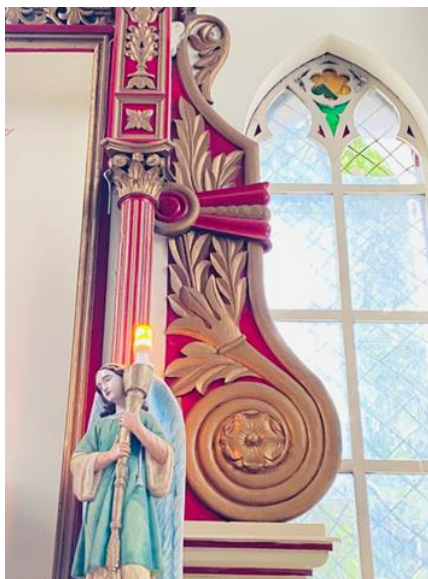
Iglesia Santo Domingo – Ibarra



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 36.

Retablo Laterales.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 37.

Espiral.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 38.

Retablo, parte inferior.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 39.

Retablo.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 40.

Puerta de madera tallada.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 41.

Columna decorada con pan de oro.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 42.

Marco Ornamentaria.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 43.

Retablos Laterales.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 44.

Retablos Laterales.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 45.

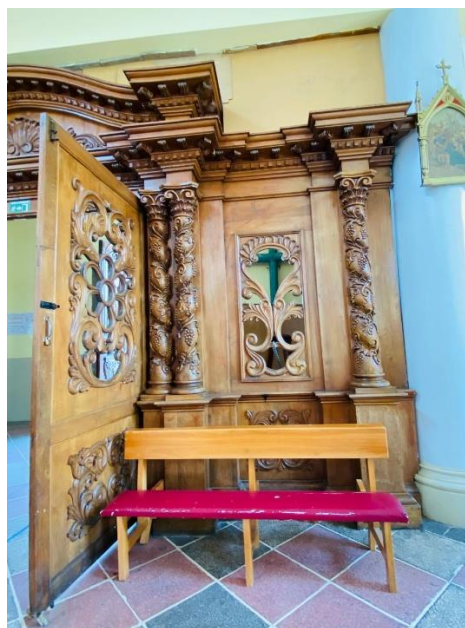
Puerta de madera tallada.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 46.

Puerta de madera tallada.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 47.

Retablos Laterales.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 48.

Reclinatorio.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

5. Discusión y Síntesis para Recabar los Elementos que Sustentan la Conceptualización de la Obra.

La conceptualización de la obra se fundamenta en el análisis de las iglesias seleccionadas, generando las bases en donde se identificaron tanto sus particularidades como sus elementos comunes. Los rasgos sobresalientes que se plasma basan en los siguientes aspectos:

- Relación complementaria entre el exterior y el interior, donde este último revela una mayor riqueza simbólica y ornamental, generando un efecto de sorpresa en el espectador.
- La expresión más significativa del barroco se manifiesta principalmente en los espacios interiores.
- Uso de un mismo lenguaje visual en la propuesta artística, reflejando en el manejo de la luz, el formato y la coherencia compositiva. De esta manera, la obra articula las diferencias y semejanzas de las iglesias, consolidando un discurso visual unificado que revaloriza el patrimonio barroco de Imbabura desde una mirada contemporánea.

6. Análisis en software Atlas Ti

Explicación del análisis de las fichas de observación en Atlas Ti

- Se cargaron las fichas de observación en formato PDF Atlas.
- Se identificó una serie de códigos temáticos extrayendo conceptos recurrentes como ubicación, año de fundación, estilo arquitectónico, elementos arquitectónicos, administración religiosa, estado de conservación, etc.

Figura 49.

Análisis en software Atlas Ti



. Nota. Análisis en software Atlas Ti Fuente: Análisis en software Atlas Ti.

Con estos datos se creó una nube de palabras que refleja la frecuencia de los términos utilizados en las fichas y codificaciones mencionadas anteriormente. Términos como, templo, devoción, restauración, simbólico, colonial. Son las que aparecen con mayor frecuencia, lo que enfatiza los aspectos más relevantes de la investigación.

CAPÍTULO IV: PROPUESTA ARTÍSTICA

1. Conceptualización de la Obra

El estudio de las iglesias barrocas de la provincia de Imbabura da origen a una propuesta artística que se construye a partir de la experiencia directa de investigación y observación en campo. Durante el proceso investigativo, se realizó un acercamiento sistemático a cada uno de los templos seleccionados, lo que permitió registrar fotográficamente tanto sus fachadas como sus espacios interiores, evidenciando la diversidad formal y estilística presente en cada iglesia.

Uno de los principales puntos observados fue que, cada templo tiene un diseño exterior distintivo, el estilo barroco resalta principalmente en sus espacios interiores, especialmente en los altares, retablos y detalles decorativos. El contraste entre la fachada, el interior y el exterior, lleno de simbolismo y exuberancia visual, se convierte en la base conceptual central de la propuesta artística.

Asimismo, el procedimiento de la fotografía permitió identificar rasgos estéticos en cada uno de las iglesias, como el uso de la luz, la planificación del espacio y la decoración, aspectos que generaron especial interés y estimularon una nueva interpretación visual desde la perspectiva actual. Así, la propuesta artística se basa en una experiencia de investigación que combina la observación directa, el análisis formal y la reflexión crítica sobre el valor patrimonial de las iglesias barrocas de Imbabura.

Finalmente, la obra busca establecer un diálogo entre pasado y presente, resaltando cómo estos espacios religiosos, más allá de su función espiritual, continúa siendo portadores de memoria, identidad y significado cultural, reafirmando su vigencia dentro del contexto artístico.

1.1 Introducción de la Obra

La instalación artística “La belleza de lo sagrado” propone una reflexión visual sobre las iglesias barrocas de la provincia de Imbabura, abordándolas como espacios donde convergen la arquitectura, el arte y la memoria cultural. A través de la fotografía, la obra pretende dar un nuevo valor a estos templos, considerándolos no solo como sitios de adoración, sino también como representaciones culturales que preservan la historia y la identidad local. La exhibición crea una conversación entre lo antiguo y lo actual, animando al observador a una experiencia reflexiva de lo sagrado desde una perspectiva moderna.

La contribución de la propuesta se basa en un conjunto de fotografías del interior y exterior de cada iglesia. Las imágenes de las fachadas destacan la composición arquitectónica y los elementos ornamentales, mientras que las tomas interiores se centran en los altares y en aquellos elementos característicos que definen la singularidad de cada templo. Cada fotografía fue sometida a un proceso de edición digital en Photoshop, aplicando una tonalidad sepia que unifica la instalación y aporta una atmósfera sobria, elegante y atemporal.

Más allá de una intención meramente documental la instalación plantea una interpretación artística que resalta detalles, texturas y símbolos, permitiendo al espectador reflexionar sobre el valor del patrimonio religioso de Imbabura y su vigencia con el contexto actual. “La belleza de lo sagrado” se presenta, así como un espacio del encuentro entre arte, cultura y memoria, donde la fotografía actúa como medio para resignificar lo sagrado y fortalecer la identidad cultural de la región.

1.2 Descripción de la Obra

El proceso de creación de la obra inició con la realización de una serie fotográfica en las iglesias de la Merced y Santo Domingo, en la ciudad de Ibarra; la iglesia Matriz de Cotacachi; y la iglesia el Jordán, en Otavalo. Posteriormente, las imágenes fueron editadas

mediante el programa de Photoshop, aplicando una tonalidad sepia que unifica la propuesta visual. Las fotografías finales fueron impresas en tela translúcida, material seleccionado por su capacidad de permitir el paso de la luz y por su carga simbólica asociada a lo espiritual y lo sagrado.

La instalación se organiza a partir de un conjunto de cajas lumínicas. Las cajas de mayor formato, con dimensiones de 60 x 60 cm, contiene las imágenes de las fachadas principales de cada iglesia. Estas se acompañan de dos cajas extra de 50 x 50 cm para cada iglesia; una de ellas se asigna a los elementos arquitectónicos y decorativos más destacados, mientras que la otra se enfoca en el altar. Dentro de cada caja, se agregaron luces, velas en cada rincón de las cajas y música sacra barroca, elementos que fortalecen el aspecto ritual y simbólico de la obra, creando una conexión directa con la tradición religiosa y la vivencia espiritual.

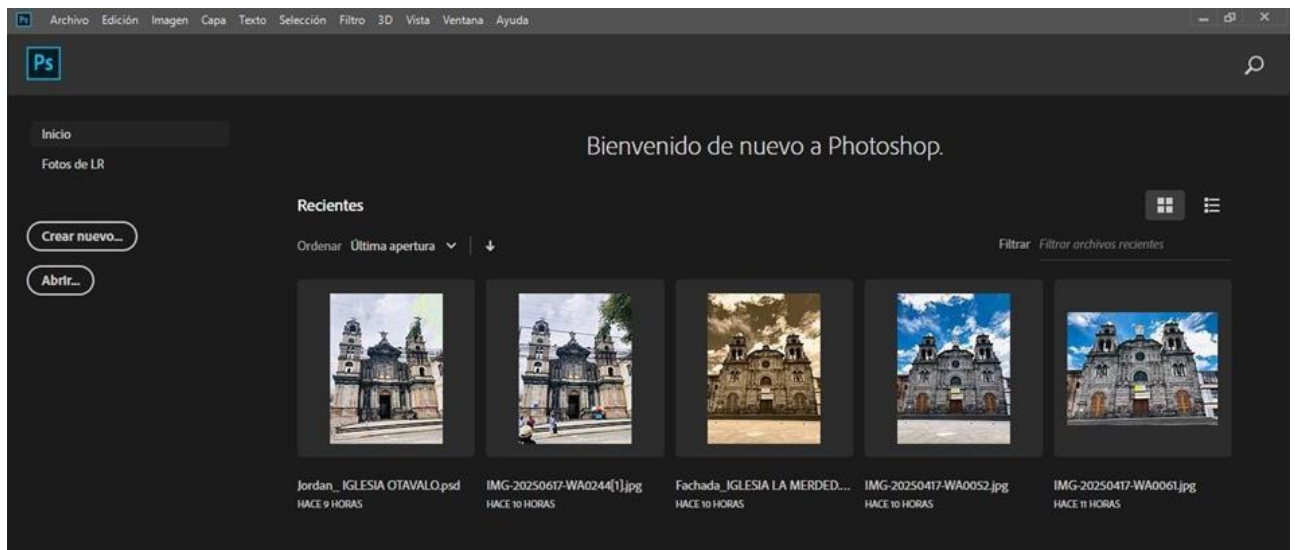
1.3 Proceso

Como punto de partida del proceso creativo, se desarrollaron diversas propuestas visuales sustentadas en la toma de fotografías desde distintos puntos de vista y perspectivas de las iglesias, con el fin de seleccionar las imágenes más representativas de sus fachadas. Este procedimiento permitió analizar cuál era el encuadre más adecuado para apreciar de manera clara y completa los elementos arquitectónicos y artísticos que las conforman, considerando que su correcta visibilidad es fundamental para facilitar la comprensión inmediata del espectador.

En esta etapa se realizó la captura y selección de las mejores fotografías de cada una de las iglesias, las cuales fueron presentadas a la docente responsable para su revisión y retroalimentación. De manera paralela, se inició el proceso de edición de las imágenes, orientado a mejorar su calidad visual y a reforzar los aspectos formales necesarios para el desarrollo de la propuesta artística.

Figura 50.

Edición de las fotografías – Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 51.

Edición Iglesia el Jordán de Otavalo. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 52.

Edición Iglesia el Jordán de Otavalo. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 53.

Edición Iglesia El Jordán de Otavalo. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 54.

Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 55.

Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 56.

Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 57.

Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 58.

Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 59.

Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 60.

Edición Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

1.4 Obra Final

Posteriormente, se realizó la edición digital de cada una de las fotografías, transformando las imágenes a color en una tonalidad sepia. Además, se efectuaron ajustes generales de iluminación, contraste, brillo y nitidez, con el propósito de optimizar la calidad visual de las imágenes y lograr una presentación coherente y armónica. Este proceso de edición permitió unificar el tratamiento estético de las fotografías y resaltar los detalles arquitectónicos y simbólicos, asegurando un resultado visual más cuidado y acorde a los objetivos de la propuesta artística.

Figura 61.

Imagen Final Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 62.

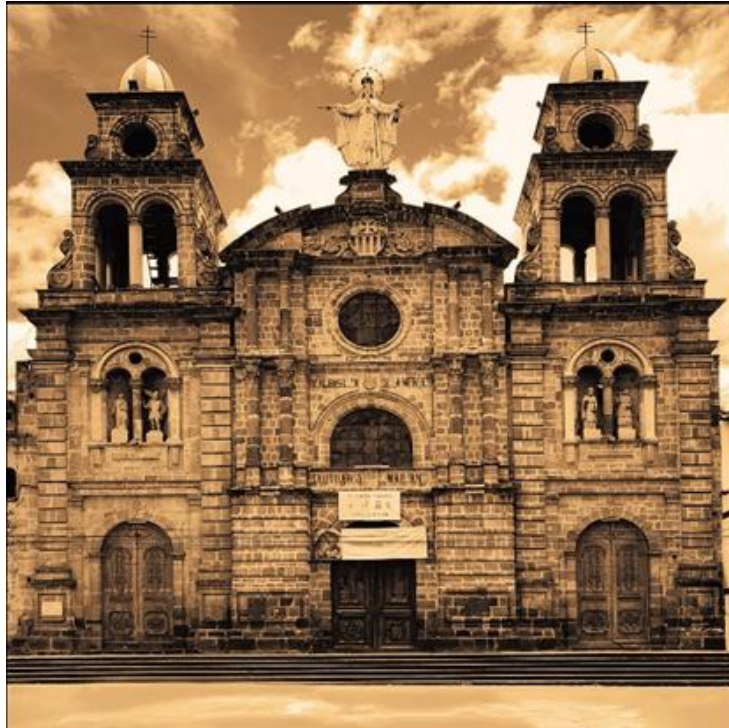
Imagen Final Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 63.

Imagen Final Basílica Nuestra Señora de la Merced. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 64.

Imagen Final Santo Domingo, Ibarra. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 65.

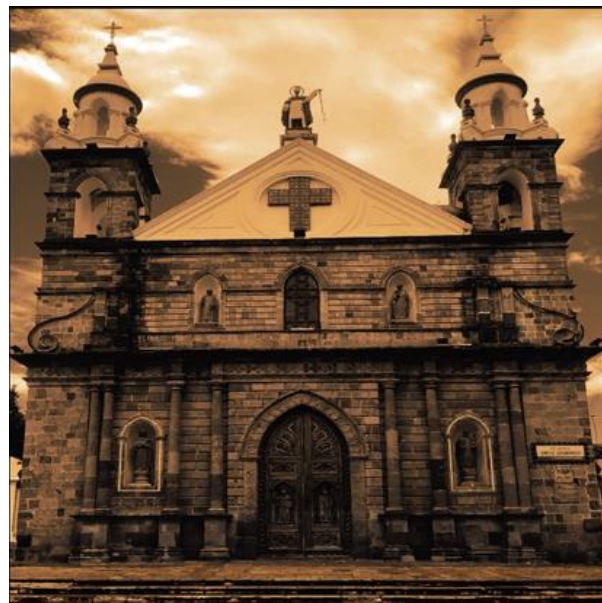
Imagen Final Santo Domingo, Ibarra. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 66.

Imagen Final Santo Domingo, Ibarra. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 67.

Imagen Final La Matriz, Cotacachi. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 68.

Imagen Final La Matriz, Cotacachi. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 69.

Imagen Final La Matriz, Cotacachi. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 70.

Imagen Final El Jordán, Otavalo. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 71.

Imagen Final El Jordán, Otavalo. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Figura 72.

Imagen Final El Jordán, Otavalo. Adobe Photoshop.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Las imágenes finales fueron enviadas a impresión en tela translúcida. Una vez impresas, se procedió a la tensada de cada una de las fotografías sobre los marcos de madera previamente elaborados. Este proceso se realizó en un total de doce cajas, asegurando una correcta fijación del material y una adecuada presentación visual, acorde a las características técnicas y estéticas de la instalación artística.

Figura 73.

Proceso de la Obra.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Una vez tensadas todas las telas en los marcos de madera, se procedió a realizar las pruebas de iluminación mediante la colocación de focos en cada caja de luz. Este proceso permitió evaluar la correcta distribución de la luz, asegurando que la iluminación realzara las imágenes impresas en tela translúcida y resaltara sus detalles formales y estéticos de manera uniforme.

Figura 74.

Prueba de luz. Obra Final.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

1.5 Descripción de la exposición

La exposición “Fragmentum Memoria” realizada por los estudiantes de octavo semestre de la carrera de Artes Plásticas de la Universidad Técnica del Norte, correspondientes al periodo académico 2025-2026, se plantea como un espacio de reflexión y diálogo entre el arte, la memoria colectiva y las manifestaciones contemporáneas de la sociedad ecuatoriana. A través de las obras presentadas, la muestra propone una aproximación crítica a las raíces culturales, los procesos identitarios y las problemáticas actuales, poniendo en valor tanto el patrimonio inmaterial como el legado cultural de la provincia de Imbabura.

La exposición se llevó a cabo del 17 de junio al 08 noviembre de 2025, convirtiéndose en un lugar de interacción entre diferentes generaciones, puntos de vista y expresiones

artísticas. En general, “Fragmentum Memoria” resalta el arte como un medio de análisis crítico y desarrollo cultural, que puede provocar nuevas interpretaciones del pasado, entender el presente e imaginar futuros posibles desde una perspectiva atenta y reflexiva.

2. Texto Curatorial

2.1 FRAGMENTUM MEMORIA

Esta exposición surge como un espacio de reflexión en torno a la memoria como territorio de construcción de identidad, donde se unen lo personal y lo colectivo, a través de diversas prácticas artísticas contemporáneas, los artistas exploran los modos en que el arte puede dar forma a lo Intangible: el paso del tiempo, los afectos, las pérdidas y las herencias culturales. Las obras aquí reunidas proponen un diálogo entre materiales, técnicas y conceptos que revelan cómo la memoria opera simultáneamente como proceso creativo. La exhibición investiga de qué manera se anclan los recuerdos en elementos de la vida diaria, de qué forma las costumbres se adaptan a situaciones contemporáneas, y cómo los sentimientos se manifiestan a través de lo tangible. La aplicación de diferentes métodos, que van desde los más clásicos hasta los innovadores, resalta el potencial que tiene el arte para convertir la experiencia del ser humano en representaciones visuales con profundo significado. En resumen, la muestra sugiere que el acto de recordar es tanto creativo como político. Frente a la fugacidad del presente, estas obras construyen puentes entre tiempos, generaciones y culturas, demostrando que la memoria no es un simple registro del pasado, sino una herramienta para comprender el presente e imaginar futuros posibles.

CONCLUSIONES

La recopilación y análisis de información histórica permitiendo comprender el surgimiento y evolución de la arquitectura religiosa en la provincia de Imbabura, evidenciando el proceso de adaptación del barroco europeo al contexto local. El estudio de la iglesia Matriz de Cotacachi; la iglesia el Jordán de Otavalo; la iglesia de Santo Domingo y la Basílica de Nuestra Señora de la Merced de Ibarra, permitió establecer que estos templos no solo cumplen una función religiosa, sino que constituyen referentes históricos y culturales que forman parte esencial de la identidad regional.

El análisis formal realizado en las iglesias estudiadas permitió identificar los principales elementos arquitectónicos, decorativos y artísticos característicos del barroco, tales como la ornamentación, los retablos tallados, el uso simbólico de la luz y la presencia de imágenes religiosas con gran expresividad. Estos componentes evidencian una plástica orientada a generar impacto visual y reforzar el carácter espiritual del espacio sagrado confirmando la presencia significativa del barroco en la provincia.

La propuesta artística desarrollada mediante una instalación de cajas de luz, organizada con tres soportes por cada iglesia, permitió sintetizar y representar visualmente las características más relevantes del barroco identificadas en cada templo. La disposición de la fachada en el soporte central y los elementos decorativos facilitó una reinterpretación contemporánea del patrimonio estudiado, integrando el análisis teórico con la producción creativa.

RECOMENDACIONES

Se recomienda fortalecer la investigación histórica y documental sobre la arquitectura religiosa de Imbabura, promoviendo estudios que amplíen la información existente y profundicen en los procesos de construcción, transformación y conservación de los templos analizados.

Se sugiere implementar programas de conservación y mantenimiento orientados a preservar los elementos arquitectónicos y decorativos barrocos presentes en las iglesias estudiadas, con el fin de garantizar su protección como bienes patrimoniales de valor histórico y cultural.

Finalmente, se recomienda impulsar propuestas artísticas y proyectos culturales que continúen reinterpretando el patrimonio regional desde enfoques contemporáneo, fomentado la valoración social del arte religioso y fortaleciendo el vínculo entre la memoria histórica y creación actual.

BIBLIOGRAFÍA

- Andréu, A. (1998). *Las Técnicas de Análisis de Contenido, Una Revisión*. Recuperado el Noviembre de 2025
- Anónimo. (s.f.). *Iglesia del Sagrario*. Recuperado el Diciembre de 2025, de Colonialart.org: <https://colonialart.org/archives/locations/ecuador/provincia-de-pichincha/ciudad-de-quito/iglesia-del-sagrario>
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida nota sobre la fotografía*. Recuperado el Octubre de 2025, de Wordpress.com: <https://mediostamayo.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/08/barthes-la-camara-lucida.pdf>
- Benavides Erazo, D. C. (2021). *PATRIMONIO CULTURAL INMUEBLE DE LA CIUDAD DE IBARRA, PARA EL DISEÑO DE UN CATÁLOGO TURÍSTICO PATRIMONIAL*. Universidad Técnica del Norte. Recuperado el Octubre de 2025, de <https://repositorio.utn.edu.ec/handle/123456789/11191>
- Benítez, A. (2005). *Los archivos y el patrimonio fotográfico: estrategias de gestión y difusión cultural*. Obtenido de <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/97700f56-19bc-4a2f-98fa-8030bcd69604/content>
- Camacho Castro, J. M. (31 de Enero de 2016). *La teoría de la población: un ejercicio metateórico*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.3368684>
- Castellanos Mira, P. (2007). *LA IMPORTANCIA DE LA FOTOGRAFÍA ARTÍSTICA EN LOS ARCHIVOS*. Recuperado el Diciembre de 2025, de Arxiversvalencians.org: https://arxiversvalencians.org/wp-content/uploads/2020/04/revista2007_castellanos.pdf

- Castro Jiménez, J. A. (2025). *Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, el gran pintor del virreinato neogranadino*. Recuperado el Noviembre de 2025, de PanoramaCultural.com.co: <https://panoramacultural.com.co/artes-plasticas/6161/gregorio-vasquez-de-arce-y-ceballos-el-gran-pintor-del-virreinato-neogranadino>
- Chili, M. (Junio de 2025). *ATRIBUIDO A MANUEL CHILI CAPISCARA (Quito, 1723 - 1796) - Ecce Homo*. Recuperado el 12 de Diciembre de 2025, de Magna - Art: <https://www.magna-art.com/es/subasta-lote/Ecce-Homo-1/SUB3-579>
- Cisneros Chacón, A. (28 de Enero de 2010). *Estudios Avanzados en Diseño Quito*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Core.ac.uk: <https://core.ac.uk/download/pdf/147372756.pdf>
- Collins, N. (s.f.). *Escultura Barroca: Historia, Características*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Gallerix.ru: <https://es.gallerix.ru/pedia/sculpture--baroque-sculpture/>
- Compac, P. (2023). *Arquitectura patrimonial y cultural*. Recuperado el Diciembre de 2025, de Thedecorativesurfaces.com: <https://www.thedecorativesurfaces.com/arquitectura-patrimonial-y-cultural>
- Coronado Martín, J., & Cala Aiello, O. (2017). *Estudio de las iglesias de la ciudad de Ibarra, Imbabura-Ecuador*. Universidad Técnica del Norte, Ibarra. <https://doi.org/10.18537/est.v006.n010.06>
- D'Onofrio, J. (2015). *En torno a la imagen simbólica en el Barroco hispánico: entre la manipulación persuasiva y la libertad lectora*. Universidad de Buenos Aires . Recuperado el Noviembre de 2025, de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/113664/CONICET_Digital_Nro.0e863e44-a942-45b8-b74a-7e6f85f14ff7_A.pdf?sequence=2

- Díaz, G. (26 de Septiembre de 2023). *La arquitectura barroca y el juego de movimientos dentro del ornamento*. Recuperado el Diciembre de 2025, de Architectural Digest: <https://www.admagazine.com/articulos/arquitectura-barroca-historia-y-en-que-consiste>
- Enrico, J., Garbero, V., & Liponetzky, T. (2020). *Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas desde el presente*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Edu.ar: <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/248963/1/Fotografia-y-memoria.pdf>
- Farinango Gualotoña, J. L. (02 de Febrero de 2022). *La Escuela Quiteña*. Recuperado el Diciembre de 2025, de Turismo Cultural Ide: <https://jlfarinango2.wixsite.com/website/post/la-escuela-quite%C3%B1a>
- Galecio Vilela, A., Lecarnaque, C., & Zurita Zavala, B. (2017). *El Barroco Hispanoamericano*. Universidad Privada Antenor Orrego. Recuperado el Octubre de 2025, de Scribd: <https://es.scribd.com/document/367737509/Barroco-Peruano>
- Gil Corredor, C. A., & Obret Orphee, R. (2022). *Un legado hispano: la cultura barroca y su didáctica en América Latina y el Caribe*. Centro Universitario de Guantánamo. Recuperado el Noviembre de 2025, de Redalyc.org: <https://www.redalyc.org/journal/4757/475773282004/html/>
- Gutiérrez Viñuales, R. (2008). *LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN HISPANOAMÉRICA*. Recuperado el Octubre de 2025, de Ugr.es: <https://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/119.pdf>
- Gutiérrez, R. (1987). La evangelización a través de la arquitectura y el arte en las misiones jesuíticas de los guaraníes. *Teología*, págs. 165-174. Recuperado el Noviembre de 2025, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2524126>

- Hernández Salazar, D. (21 de Enero de 2023). *Religious sculpture / escultura religiosa*. Recuperado el Octubre de 2025, de Daniel Hernández-Salazar: <https://danielhernandezsalazar.com/religious-sculpture-escultura-religiosa/>
- Hidalgo Ayala, X. (12 de Agosto de 2025). *LA VIRGEN DEL APOCALIPSIS*. Recuperado el Noviembre de 2025, de XHA CLUB: <https://www.xhaclub.net/post/2017/12/05/la-virgen-del-apocalipsis>
- Hieronymus, W. (1619). *Earthly and heavenly Trinity, Hieronymus Wierix, 1563 - before 1619. Reimagined by Gibon. Classic art with a modern reimagined*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Alamy.com: <https://www.alamy.com/earthly-and-heavenly-trinity-hieronymus-wierix-1563-before-1619-reimagined-by-gibon-classic-art-with-a-modern-reimagined-image230461428.html>
- Jeria, C. (2014). *Escuela Quiteña*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Pucv.cl: https://wiki.ead.pucv.cl/Escuela_Quite%C3%B1a,_Camila_Jeria
- Justo Estebanz, Á. (2013). *La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados*. Universidad de Sevilla. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.12795/LA.2013.i25.23>
- Justo Estebanz, Á. (2013). *La escultura barroca quiteña y sus modelos grabados*. Universidad de Sevilla. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.12795/LA.2013.i25.23>
- Kubiak, E. (2014). *El modelo de Il Gesù en la arquitectura limeña del siglo XVII*. Recuperado el Diciembre de 2025, de https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/sztuka-ameryki-acinskiej-arte-de-la-america-latina/2014-tom-4/sztuka_ameryki_lacinskiej_arte_de_la_am_rica_latina-r2014-t4-s61-82.pdf
- Laramurillo Vargas , C. (Mayo de 2017). *El barroco en el Arte latinoamericano como parte del proceso de la Modernidad*. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i03.46>

- Leaño España , L. P. (2018). *Obras maestras: Melchor Pérez de Holguín*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Correo del Sur: <https://correodelsur.com/ecos/20181014/obras-maestras-melchor-perez-de-holguin.html>
- Leaño España, L. P. (2018). *Obras maestras: Melchor Pérez de Holguín*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Correo del Sur: <https://correodelsur.com/ecos/20181014/obras-maestras-melchor-perez-de-holguin.html>
- Lima, S., & Ruiz, F. (2022). *Barroco Americano*. Recuperado el Noviembre de 2025, de <https://repositorio.ufrn.br/server/api/core/bitstreams/7b49fa4a-1c3f-4b25-b880-baffbb342f73/content>
- Loaiza, Y. (08 de Agosto de 2025). *Cómo la Escuela Quiteña revolucionó el arte barroco en América entre los siglos XVII y XVIII*. Recuperado el Diciembre de 2025, de infobae: <https://www.infobae.com/america/america-latina/2025/08/31/como-la-escuela-quitena-revoluciono-el-arte-barroco-en-america-entre-los-siglos-xvii-y-xviii/>
- López, E. J., Torres Marcano, M., López Salazar, J. E., Salazar López, Y., & Fasanella, H. (05 de Febrero de 2004). El arte Barroco. Las formas en el Barroco. *Gaceta medica de Caracas*. Recuperado el Noviembre de 2025, de https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0367-47622004000400005
- Martínez Noboa, L. D. (2021). *Aporte artístico de la Escuela Quiteña a la identidad cultural*. Universidad Central del Ecuador, Quito, Ecuador. Recuperado el Diciembre de 2025, de <https://www.dspace.uce.edu.ec/server/api/core/bitstreams/5844cceb-c6ed-4ad9-ba33-28cb5a2f914a/content>
- Martínez, J. G. (2016). *LA INFLUENCIA DE LA ARQUITECTURA BARROCA EN LAS BIBLIOTECAS DEL MUNDO*. Universidad Estatal Autónoma de México. Recuperado el Noviembre de 2025, de <http://132.248.9.195/ptd2016/enero/0739999/0739999.pdf>

- Mauleón Rodríguez, J. (Diciembre de 2015). *El Barroco: un estilo de arte o un modo de construcción de realidad*. Recuperado el Octubre de 2025, de Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9494007.pdf>
- Meza Noh, R. A. (2018). *Características Generales del Estilo Barroco*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Scribd.com: <https://es.scribd.com/document/394228909/Caracteristicas-generales-del-estilo-barroco-docx>
- Miro Quesada, A. (2013). *La Arquitectura Barraca en el Perú*. Recuperado el Octubre de 2025, de Cervantesvirtual.com: <https://www.cervantesvirtual.com/research/la-arquitectura-barroca-en-el-peru/7af62ba0-7ba4-40c2-b835-a2e25ea6e9c3.pdf>
- Muñoz Jiménez, J. (2019). *Fotografía, Memoria e Identidad*. Universidad de Málaga. <https://doi.org/10.15198/seeci.2019.49.123-140>
- Museo San Francisco de Quito. (2025). *ÍCONOS - Museo San Francisco de Quito*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Museosanfranciscodequito.com: <https://museosanfranciscodequito.com/iconos/>
- Namias Yrausquín, J. L. (2024). *Influencia del Barroco en el Arte Colonial*. Recuperado el Diciembre de 2025, de Scribd.com: <https://es.scribd.com/document/704113583/INFLUENCIA-DEL-ARTE-BARROCO-EN-AMERICA>
- Pacciarotti, G. (2000). *La Pintura Barroca en Italia*. Recuperado el Diciembre de 2025, de https://www.akal.com/libro/la-pintura-barroca-en-italia_49985/
- Palomares Arevalo, F. (8 de Mayo de 2024). *Palacio de Torre Tagle, sede institucional del Ministerio de Relaciones Exteriores, abre sus puertas, desde este sábado 11 de mayo*.

– *Agencia Peruana de Noticias*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Prensaperu.pe:
<https://prensaperu.pe/2024/05/08/palacio-de-torre-tagle-sede-institucional-del-ministerio-de-relaciones-exteriores-abre-sus-puertas-desde-este-sabado-11-de-mayo/>

Panosfsky, E. (1995). *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial. Recuperado el Diciembre de 2025

Paredes Flores, J. P. (2015). *MANEJO DEL TURISMO CULTURAL COMO EJE DEL RESCATE DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO EN LA CIUDAD DE IBARRA*. Recuperado el Noviembre de 2025, de <https://repositorio.utn.edu.ec/bitstream/123456789/7232/1/02%20TUR%20054%20TRABAJO%20DE%20GRADO.pdf>

Parlagreco, M. (1685). *Johann Zahn*. Recuperado el Noviembre de 2025, de [Proyectoidis.org](https://proyectoidis.org/johann-zahn/):
<https://proyectoidis.org/johann-zahn/>

Pernault, C. (2014). *Barroco Hispanoamericano*. Recuperado el Diciembre de 2025, de <https://catedrapernaufadu.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/09/fb-nc2b012-barroco-hispanoamericano-2014.pdf>

Perpiñá Columer, N. (s.f.). *Arte barroco: pintura, arquitectura y escultura*. Recuperado el Enero de 2025, de Intef.es:
https://descargas.intef.es/recursos_educativos/It_didac/Geo_Hist_ESO/2/11/05_Arte_barroco/archivo_fuente.html

Pertanto. Plataforma Educativa. (09 de Septiembre de 2023). *Un Viaje por la Arquitectura en América Latina*. Recuperado el Noviembre de 2025, de [Pertanto](https://pertanto.com/un-viaje-por-la-arquitectura-en-america-latina/?srsltid=AfmBOopsMiWW6AHNb3lxExtUM7oz2ln7O5qrjKbcOg8IPmi7lBgPQP7M):
<https://pertanto.com/un-viaje-por-la-arquitectura-en-america-latina/?srsltid=AfmBOopsMiWW6AHNb3lxExtUM7oz2ln7O5qrjKbcOg8IPmi7lBgPQP7M>

Pino, G. (1987). *El Barroco Americano*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Dialnet:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6111150.pdf>

Pintura Barroca. Países, escuelas de pintura y pintores mas destacados de América Latina y el Caribe. (2019). Recuperado el Diciembre de 2025, de Historia del arte en resumen:
<https://historiadelarteen.com/2019/06/24/pintura-barroca-paises-escuelas-de-pintura-y-pintores-mas-destacados-de-america-latina-y-el-caribe/>

Ramírez Aceves, M., & Arreola Hernández, A. P. (16 de Abril de 2023). *La fotografía como memoria histórica y la importancia de su rescate*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Redalyc.org: <https://www.redalyc.org/journal/1790/179077514001/html/>

Riba, C. (2016). *La Observación Directa En Guardería: Características De Un Modelo Didáctico Destinado A Sus Profesionales*. Universidad Oberta de Catalunya UBC. .
Recuperado el Noviembre de 2025

Román Domene, J. M. (2019). *La conquista de América a través de la religión*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Instituto Cervantes:
https://cvc.cervantes.es/literatura/carolvs/carolvs_02/35_roman.htm

Sáinz de Medrano Arce, L. (1989). *Los límites del barroco literario hispanoamericano*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-limites-del-barroco-literario-hispanoamericano/html/3317cb3b-4c17-4b74-a325-2f581d4080bc_7.html

Salazar Marquina, X. A. (2017). *Escuela Quiteña y la Cultura en la Real Audiencia de Quito*. Universidad Central del Ecuador, Quito. Recuperado el Octubre de 2025, de <https://www.dspace.uce.edu.ec/server/api/core/bitstreams/a6d02a66-be9e-4508-81e3-3a1b4da31a30/content>

- Sánchez Marco, L. J. (s.f.). *Introducción del Arte Barroco*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Wordpress.com: <https://historiayarte.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/03/9.0-el-barroco-introduccion-historica-y-artistica.pdf>
- Sánchez Vigil, J. M. (2012). *La fotografía: patrimonio e investigación*. Recuperado el Diciembre de 2025, de Universidad de Zaragoza: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/artigrama/article/view/7946/6647>
- Sanz, A. (17 de Marzo de 2023). *Joseph Nicéphore Niépce: El Padre de la Fotografía*. Recuperado el Noviembre de 2025, de SieteFotógrafos | Escuela Club: <https://sietefotografos.com/historia-de-la-fotografia/joseph-nicephore-niepce-el-padre-de-la-fotografia/>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la Fotografía*. Recuperado el Noviembre de 2025, de Monoskop.org: https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf
- Taranilla de la Varga, C. J. (2018). *Breve Historia del Barroco*. Ediciones Nowtilus, S. L. Recuperado el Diciembre de 2025, de <https://club-lectura.uexternado.edu.co/wp-content/uploads/sites/46/2020/05/BREVE-HISTORIA-DEL-BARROCO.pdf>
- Toro Mayorga, L., & Prado Mateus, S. (Enero - Abril de 2015). Estéticas dominantes de la modernidad-colonialidad en la práctica y enseñanza de la arquitectura. El caso de Quito-Ecuador. *Páginas*. <https://doi.org/10.35305/rp.v15i37.724>
- Vargas, J. M. (1960). *El arte ecuatoriano*. Recuperado el Diciembre de 2025, de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-arte-ecuatoriano--0/html/0000b50c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_9.html

Villanueva Mas, M. (2015). *Escultura Barroca Italiana*. Recuperado el Octubre de 2025, de Wordpress.com: <https://martavm21.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/06/trabajo-escultura-barroca.pdf>

ANEXOS

Obra Final

Figura 75.

Obra Final.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Encargados del Evento.

Figura 76.

Encargados del Evento.



Nota. Imagen de Autoría Propia (2025).

Afiche del Evento.

Figura 77.

Afiche del evento.

