

Desarrollo de tipografías basadas en la tradición: la Virgen de la Elevación - Ambato

Actas de Diseño (2020, diciembre).
Vol. 32, pp. 48-55. ISSN 1850-2032.
Fecha de recepción: julio 2016
Fecha de aceptación: febrero 2017
Versión final: diciembre 2020

Pablo Vélez-Ibarra y Paulina Sánchez (*)

Resumen: En Ecuador no existe una cultura de creación, diseño y producción de tipografías. Se utilizan tipografías ajenas al contexto, realidades y/o culturas ecuatorianas. En este proyecto se construyó un modelo de alfabeto a partir del análisis simbólico y gráfico del cuadro de la Virgen de la Elevación. Se crearon dos propuestas tipográficas. Para esto se realizaron bocetos a mano de cada letra, para luego pasar a la digitalización de cada una de ellas (mayúsculas, minúsculas, números y símbolos para el teclado) en el programa Adobe® Illustrator® y finalmente importar estas letras en el programa FontLab®. Posteriormente y luego de realizar pruebas de impresión se obtuvieron las letras para el sistema operativo Windows® y OS® de Macintosh®. Para el análisis teórico se usaron conceptos basados en tipografía, cultura, tradiciones ecuatorianas y la Virgen de la Elevación.

Palabras clave: Letra - tipografía - grifos - FontLab® - tradición - Ecuador - Ambato - fiesta - fruta - flores - símbolos - Virgen de la Elevación.

[Resúmenes en inglés y portugués y currículum en pp. 54-55]

Introducción

En Ecuador no existe una cultura para diseñar o crear tipografías, son pocos los diseñadores que se interesan en esta actividad. Esto implica un desconocimiento metodológico para la elaboración o creación tipográfica o porque simplemente no es una actividad rentable en el país. Es más fácil utilizar las letras y familias tipográficas que vienen en los distintos dispositivos electrónicos, que diseñar nuevas propuestas tipográficas.

Sin embargo, el tema de tipografía se viene trabajando desde la experiencia académica, aunque de manera muy limitada (utilizar las letras de los programas de computación y modificarlas con efectos, filtros, colores, etcétera, siempre desde la óptica de la experimentación), sin dar origen a aplicaciones prácticas o innovadoras. Diametralmente a esto existe un grupo imperceptible de diseñadores que incursionan en la creación tipográfica más como un reto personal y una opción de diseño de autoría antes que una opción comercial. Este grupo minúsculo ha participado en eventos vinculados al diseño tipográfico, la mayoría sin mucho éxito.

Uno de estos eventos es la Bienal de Tipografía que inició sus actividades en el año de 2001.

El origen de la Bienal data del año 2001, producto de una convocatoria realizada por la prestigiosa revista de diseño argentina «TPG» y desde entonces se ha realizado ininterrumpidamente –primero con el nombre de Letras Latinas, hoy como Tipos Latinos–, aumentando progresiva y significativamente el número de trabajos presentados, así como los autores y países participantes. Logrando a la fecha a contar con 13 países sede: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Guatemala, México, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela (Parque Cultural de Valparaíso, 2014).

Tomando en cuenta el origen de la Bienal, la participación de Ecuador ha sido en un inicio insignificante, pero poco a poco se ha ido ganando un espacio dentro de este importante certamen.

La participación del Ecuador en la Quinta Bienal de Tipografía Tipos Latinos ha ido incrementando a pasos agigantados desde su primera participación en el 2008. En el 2012 Ecuador está entre los primeros seis países Latinoamericanos con el mayor número de trabajos inscritos. En el 2010 el Ecuador recibió su primer galardón con la tipografía del diseñador Luis Bolaños en la categoría Experimental (Salgado, 2012).

Todavía hay mucho camino por recorrer, investigar, dibujar e innovar en torno a la tipografía ecuatoriana y este trabajo es un aporte en este sentido.

Aportes para nuevas tipografías en Ecuador

Para revisar el apartado sobre el aporte de nuevas tipografías en el Ecuador se ha trabajado con el documento “Tipos Latinos 2014 Sexta Bienal de Tipografía Latinoamericana”, como un elemento de información oficial con indagación sobre este tipo de eventos a partir de 2006. El análisis del documento arrojó información que muestra que, si bien crece el número de participantes ecuatorianos en este evento internacional, hay poca efectividad en sus propuestas tipográficas.

En tal virtud en el año 2006 no existió participación ecuatoriana, luego en 2008 se enviaron 7 propuestas de trabajos y ninguna fue aceptada; para 2010 se enviaron 15 trabajos y 1 fue aceptado; luego en 2012 se envió 28 trabajos y no se aceptó ninguno. Finalmente para el año 2014 se puede decir que la participación de Ecuador fue la mejor ya que se enviaron 26 trabajos y se aceptaron 4.

En la edición 2014 Ecuador se ha destacado con la participación de cuatro seleccionados, marcando un nuevo record nacional. Los mismos pertenecen a Vanessa Zúñiga quién participa con dos proyectos en la categoría experimental y logos - lettering, César López y Luis Bolaños ambos en la categoría experimental. Cabe destacar que todos estos trabajos tipográficos nacen de investigaciones personales de sus autores y que a pesar de que en el país todavía no existen cursos especializados en el tema, los mismos han sido premiados por su alto nivel de ejecución y concepto (Salgado, 2014).

El trabajo tipográfico de Vanessa Zúñiga se basa en el estudio de los granos de maíz. Generó un análisis sintético de su forma gráfica:

Partió del esquema del signo visual del maíz, representado en un artefacto conocido como “maga” o “aríbalo”, el cual tuvo la oportunidad de visualizar en el Museo del Ministerio de Cultura, en la ciudad de Loja. El aríbalo era la forma más común del complejo cerámico Inca que, según las investigaciones, servía para almacenar y transportar la chicha. Para la construcción de este objeto, utilizó una cuadrícula o red y esquematizó cada una de las letras que conforman el alfabeto de la familia tipográfica “Sara Maíz”. Vanessa incluyó las derivaciones: Sara Uppercase Regular, Sara Uppercase Bold, Sara Bold, Sara Regular y Sara Light. Esta tipografía fue seleccionada en el catálogo Tipos Latinos 2014 (Banegas, 2014).

El trabajo de César López se basó en el análisis y estudio de los petroglifos de Catazho en el cantón Limón Indanza perteneciente a la provincia de Morona Santiago

Al intentar entender cómo nace un sistema de comunicación rupestre resulta fascinante descubrir cómo cada glifo coincide en medidas y transformaciones, los petroglifos amazónicos con su simetría marcan una diferencia clara en comparación a otras representaciones rupestres, los antiguos diseñadores ancestrales plantearon en toda su obra una búsqueda estructurada de un pensamiento visual naturalista, con un manejo impresionante de la simplificación y la percepción visual muy acertado”. Nada tan simple nada tan complicado se presenta TIPOGLIFO, una tipografía para nosotros, latinos, inspirada en la antigua geometría de los pueblos amazónicos prehispánicos (2014).

Ahora desde la perspectiva académica, se partió de la investigación de un tema de tesis de Grado vinculado con la tipografía desarrollado por Frank López titulado *Diseño tipográfico para uso en la estandarización de la rotulación urbana del centro histórico de Quito aplicado a la calle La Ronda*, en donde plantea una tipografía bastante funcional para resolver un problema de señalización en un sector de la ciudad de Quito. Adicionalmente a esta propuesta de diseño tipográfico se encontraban varios proyectos tipográficos a nivel de trabajos de pregrado dirigidos por el autor de este texto y que más adelante estarán terminadas y también servirán de referentes en el ámbito académico y cultural. Es importante anotar

que el desarrollo de la tipografía no solo se basa en un proceso metodológico o la utilización de un programa de computadora. El trabajo se basa también en el estudio de las tradiciones, concebidas como la “Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, costumbres, hecha de generación en generación. [...] conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos.” (Real Academia Española, 2012) o, como lo establece Arévalo (2004), como “la idea de tradición remite al pasado pero también a un presente vivo. Lo que del pasado queda en el presente eso es la tradición. La tradición sería, entonces, la permanencia del pasado vivo en el presente”.

Cultura y tradición

Cultura, agricultura, apicultura para minimizar ambigüedades se observa que etimológicamente la palabra cultura proviene del latín *colo = cultivarasi* relacionado con el proceso de tratamiento de semillas. Extendiendo esto metafóricamente se analiza lo que Antonio Ariño dice: “cultivo del espíritu: Cicerón hablaba de la *cultura animi*. Designa entonces un proceso de entretenimiento humano y es el sinónimo de crianza o educación e-ducere: sacar fuera, desarrollar las potencialidades latentes en el niño” (Ariño, 1997).

Respaldado por este texto se analiza que el ser humano al pasar del tiempo va adquiriendo conocimiento, vivencias, experiencias, creciendo, rodeado de información que lo va cultivando y desarrolla su identidad por su cultura adquirida. La ciudad de Ambato ha sido y es el escenario del desarrollo cultural de sus habitantes que se han visto envueltos de cultura inédita que a través del tiempo se ha ido transformando y a veces deformando por causa de la globalización, los avances tecnológicos, la migración y otros elementos de desarrollo contemporáneo. Lo que representa a los ambateños a vista de turistas son las famosas Fiestas de Ambato, con el eslogan atemporal “Ambato Tierra de Flores y Frutas”, olvidando otros símbolos o representaciones más profundas “temas al azar”: como el pan de Ambato, el colegio Bolívar, el guaytambo, la hora ambateña, los tres juanes, la flor de aguacolla, los juegos populares o la Virgen de la Elevación como nuestra patrona símbolo espiritual que se debe resaltar para enriquecer la cultura que ha permanecido adormitada en el pasado.

Javier Marcos Arévalo (2004) dice que etimológicamente la palabra tradición viene del latín *tradere*, del que derivaría tradición: es decir, lo que viene transmitido del pasado. Por extensión, el conjunto de conocimientos que cada generación entrega a la siguiente. Pero como se ve, este significado originario está sufriendo diversas transformaciones. Si la tradición es la herencia colectiva, el legado del pasado, lo es también una renovación generada en el presente. La tradición, de hecho, actualiza y renueva el pasado desde el presente. La tradición, para mantenerse vigente, y no quedarse en un conjunto de anacrónicas antiguallas o costumbres fósiles y obsoletas, se modifica al compás de la sociedad, pues representa la continuidad cultural. De aquí, justamente, su versátil capacidad de cambio y de adaptación cultural. La tradición, para ser funcional, está en constante renovación, y se crea, recrea,

inventa y destruye cada día. Porque la tradición contiene en sí misma los gérmenes de la estabilidad y del cambio. Y el cambio, en términos de adaptación sociocultural, es consustancial a toda sociedad; continuamente se crean nuevas formas de expresión cultural.

Algunas tradiciones propias han emergido en la sociedad, otras han sido adoptadas y transformadas. Y si bien se piensa que una tradición es inalterable se debe saber que el cambio cultural es un proceso evolutivo que posee dos polos lógicamente vinculados: la continuidad recreada y el cambio. Al traer, por ejemplo, el recuerdo del exquisito pan ambateño del sector de Pinllo que día tras día se encuentra en muchas mesas ambateñas, ha permitido remitir esta idea a un pasado pero también a un presente vivo. He aquí un claro ejemplo del pasado que ha quedado en el presente: esto es tradición.

Se debe comprender qué es cultura y tradición para validar la propuesta, ya que bajo estos sucesos sociales evidencian la existencia de improntas que continuamente se retroalimentan y se han ido conservando a través del tiempo. Tomando una postura desde el ámbito religioso Antonio Ariño Villarroya (1997) expresa que “La religión se centra en los problemas de significado, mitos y rituales, en las tradiciones. Es la esfera del simbolismo constitutivo. Este nivel siempre está implícito en el fundamento cultural de cualquier sistema social, pero también puede explicitarse e institucionalizarse.” En este postulado se ve claramente que la sociedad ambateña ha crecido rodeada de mitos y tradiciones, porque pertenece a un sistema cultural que se compone de varios simbolismos que los llevan impregnados en su diario vivir. Mitos que mueven a la sociedad a recorrer el cantón Ambato entero con procesiones, tradiciones que se transforman en un mestizaje de culturas produciéndose la afirmación de un individuo y la negación del otro en sus raíces como realidad y discurso, a veces de renuncia, bajo miradas distintas de los entes sociales transformándose en aculturación.

Este sustento teórico valida la acertada selección de eje inspiracional y de investigación. El presente proyecto pretende retomar este símbolo de la Virgen de la Elevación en búsqueda de proponer dos nuevas familias tipográficas.

De la Virgen María a la Virgen de la Elevación

En el caso del Ecuador la relación de este pueblo con la Virgen María data desde el siglo XVI. Como ejemplo está la aparición de la Virgen de El Cisne el 12 de octubre de 1594 o la Virgen de la Nube que apareció el 30 de diciembre de 1696 en Quito, entre otras. Sin embargo el motivo de estudio de este artículo científico recae sobre la Virgen de la Elevación de la cual se habla a continuación.

En las faldas del Carihuairazo, [provincia del Tungurahua –Ecuador–, el 13 de noviembre de 1695 (Nota del autor)] en el sitio denominado Chiquicahua, apareciendo en el ensillado de una inmensa roca. Recibió el mensaje un indio apellidado Juan Chacarín [...] inocente, candoroso y muy favorecido con apariciones de la Santísima Virgen [...] La circunstancia que hizo trascendental el hecho, fue una conversación que

sostuvo el indio con una persona virtuosa. La generosidad de un vecino de Tumbaco, Sebastián de Soria quien donó la imagen, hizo que el hecho maravilloso, asegurado por el indio, se salvase del olvido. [...] Los inventarios de la Hospedería dominicana confirman el hecho de la protección de la Virgen durante un sismo y le llaman Nuestra Señora del Terremoto y también Nuestra Señora del Rosario. Señalan la fecha del acontecimiento: mil seiscientos noventa y cinco, y le conocen como el “cuadro grande” y el “cuadro viejísimo” (Vascones, 1984).

Dentro de la cultura y tradición ambateña que acompaña a la Virgen de la Elevación se encuentran algunos hechos registrados en el libro de José Abel Vascones como son las profecías de la Virgen: primera profecía comenzaron las lluvias, cesó la peste y no se repitieron los movimientos de tierra. Segunda profecía, el terremoto de 1698. Esto generó en la gente de la época miedo, pero también devoción ante esta virgen. Por otro lado también hay un dato curioso que para muchos es un milagro y se produjo en el terremoto de la ciudad de Ambato el viernes 5 de agosto de 1949. La ciudad quedó completamente desbastada y al interior de la iglesia de Ambato llena de escombros y destrucción se encontró el gran cuadro de la Virgen de la Elevación. Esta historia ha ido calando profundamente en la historia del pueblo ambateño y siempre se le rinde homenaje en el atrio de la catedral al celebrarse la bendición de las Flores, Frutas y Pan como inicio de la Fiesta de las Flores y las Frutas en Ambato.

Finalmente,

La Virgen de la Elevación que ha sido reconocida como Patrona de la Diócesis de Ambato, porque así lo decidió el Clero de la misma, que pidió a Roma el Patronato y la Coronación Pontificia en 1948. Para 1952 Pío XII concediendo su oficio para el breviario, dando a su Templo el título de Basílica y a sus cofrades, de Archicofradía (Ilustre Municipio de Ambato, 1994).

Desarrollo de la propuesta tipográfica

Metodología

Vivimos rodeados de mensajes, nos comunicamos a través del alfabeto que está representado por signos alfabéticos que morfológicamente se distinguen a través de las múltiples fuentes tipográficas que encontramos establecidas por defecto en nuestros ordenadores. Podemos conseguir miles de miles de opciones navegando en la web, más sin embargo no existe una fuente que revele elementos de nuestra cultura Ambateña.

Siendo el detonante nuestro sentido de apropiación, que instaura un acercamiento conceptual dialéctico por la necesidad de plantear una fuente que demanda investigación de nuestro contexto, para detectar ese aporte que se vislumbra en toda la riqueza visual de nuestra cultura. Ya en la toma de decisiones como punto de partida de la Virgen de la Elevación, y en búsqueda de percibir sus elementos morfológicos y expresivos, se recorre la génesis

de las complejidades de la estética formal de la misma y la tipografía para encontrar la mejor manera de modelar la propuesta de fuente. Se busca que pragmáticamente consiga el alcance de asimilación del usuario quien interactúa día a día y constantemente en los inminentes avances tecnológicos sometiendo a la globalización en sentidos aculturales por la cultura del consumo, que en este caso va en búsqueda de esa gratificación estética, sometido a la constante resignificación de todos los códigos. Cada proceso proyectual requiere de un análisis detallado de los datos acumulados en el período inicial, que nos valida las características básicas que deberá reflejar la propuesta tipográfica. El reto será valorar cada elemento que constituye la imagen de la Virgen de la Elevación. Sabemos que construir una fuente es un trabajo de mucho estudio y contenido especializado, es por eso que se decidió apoyar la nueva fuente conjuntamente con una existente como es la Giorgia, ya que su “arquitectura tipográfica” contiene dicho estudio anatómico consiguiendo legibilidad, permitiendo al ojo el reconocimiento inmediato, tomando en cuenta que estos datos batallan entre la palabra y la imagen en la búsqueda de una morfología que sea funcional en escena, dentro de un contexto. Es decir, debemos sumar al mismo tiempo identidad formal, más legibilidad, más anatomía, más ergonomía visual, que buscan instituir un texto.

La familia tipográfica Hambato_VEv1 fue concebida a través de una metodología experimental que generó una gama limitada por su complejidad formal, la misma que va integrándose al grupo de tipografías “capitulares” que son generalmente utilizadas en formatos grandes y poseen adornos. Para concebir la propuesta tipográfica se tomó como patrón la tipografía Georgia. Esta pertenece al grupo de tipografías Romanas. Posee remates, llamados también serifas, dan mejor legibilidad hasta en tamaños pequeños, muy similar a la Times New Roman; impregnando esa simbiosis formal que connota efectos de tradición, tranquilidad, firmeza, autoridad; los mismos que cumplen reflejando las características del proyecto. Los elementos formales rescatados de la imagen de la Virgen de la Elevación (mantos de la Virgen) son formas florales, ornamentales, representando la maternidad espiritual. Generando morfologías orgánicas no se pueden considerar medibles: son los que le dan las propiedades para que la tipografía funcione como una Fuente ornamental, también llamada experimental. Estas fuentes se remontan desde tiempos atrás con fines puramente decorativos, siendo esta no apta para cuerpos de texto. Se ha ido bocetando manualmente cada uno de los tipos cuidando que los rasgos vayan complementando el cierre virtual que se requiere. La prefiguración de los mismos exigía que se tome en cuenta la estructura compositiva y su organización armónica, ordenada y sistemática, que permita acoplarse y ajustarse con proporción y compaginación de cada forma, para que la interface se dé sin ningún problema entre lo formal y lo conceptual. La experiencia manual ayuda mucho en el proceso, más sin embargo, al momento de la digitalización se ha tenido que ir puliendo detalles para que sea funcional ya que sabemos que una fuente es una analogía entre texto y forma, que requiere ser organizado armónicamente con todas aquellas condicionantes que nos encontramos en

el camino del desarrollo de cada tipo. Este proceso se aplicó en todos y cada uno de los elementos.

Después de haber ido modelando manualmente cada tipo, se procedió a escanear para poder llevar a lo digital mediante un programa graficador (Adobe Illustrator). Ya digitalizados los bocetos, se pudo detectar elementos que debían ser retocados para lograr esa unidad y variedad entre sí. Se buscó elementos que se articulen tipológicamente al igual que su construcción y ubicación. Cada tipo exigía una construcción independiente y cargada de opciones formales que en el camino se iban acortando por el tema estético funcional. Al inicio se realizaron varias pruebas para conseguir ese juego tipológico y la decisión de elementos que detonen esa tipología que se irá plasmando en cada tipo.

Una vez ya digitalizados con sus infinitos detalles los caracteres en caja alta y baja, signos de puntuación y simbología básica, se estableció apropiadamente su espaciado interletrado (*kerning*) en el programa FontLab®. Este nos permitirá generar la fuente para cargar al ordenador y poder manipularla en el mismo para pruebas de resistencia de tamaño. Además esta fuente debe someterse a una prueba más rigurosa que es la de la memoria del usuario: perdurar en su recuerdo tanto formalmente como fonéticamente, ya que con tantas tipografías al alcance nos es difícil retener los nombres de muchas de ellas.

Para un diseñador las circunstancias en las que se trabaja se ven muy importantes al momento de proponer, con todos nuestros artilugios que finalmente nos ayudan a plasmar eso que vemos en nuestra mente, el constructo del concepto que segundo a segundo vamos construyendo en nuestras mentes y que ayudados por un lápiz y un papel podemos plasmarlo para ir modelándolos en el mundo digital de hoy en día y que nos colabora para poder dar paso al nacimiento de una idea tangible. Ideas que se ven impulsadas por ese universo de fuentes que vemos, utilizamos e interactuamos con ellas. Fuentes tipográficas a las que calificamos de funcionales, representativas, legibles, no legibles, horribles, trilladas, y tantos otros calificativos que les damos. Hoy es tiempo de poner en escena a una nueva fuente que también se llevará el asombro de algunos usuarios y tal vez que otros ni la percibirán. Esto es el mundo de objetos, de elementos visuales, un mundo saturado de elementos a los cuales nos podemos apegar y apropiarnos de ellos o dejarlos pasar.

La Familia Tipográfica Virgen_PVelez1 se desarrolla tomando como referencia varios aspectos del cuadro de la Virgen de la Elevación. Los mismos se muestran en base al análisis simbólico de la mencionada obra, la misma que se procurará describir a continuación, basándose en el documento de José Abel Vascones, más los apuntes realizados en el estudio de campo. Así, el cuadro tiene una dimensión de 1 metro 10 centímetros de ancho y 1 metro 90 centímetros de alto, está protegido con un vidrio de roca y tiene un marco de piezas de plata martillada. Para la descripción del cuadro es importante destacar varios puntos que forman la globalidad de la obra. Es así que el cuadro contiene imágenes, símbolos, retratos e inscripciones. Al interior de cada temática es posible hacer una descripción bastante amplia y se cree oportuno describir lo más importante.

Imágenes utilizadas

Cuadro de la Virgen de la Elevación

En primera instancia se puede observar la imagen de la Virgen Madre de Dios, que ocupa la parte central, desde la base del cuadro de pie. Junto a su pie se encuentran las palabras “Ego María placabi” (Podría interpretarse como María, yo suplico o María, yo oro). Está sobre una media luna dorada que es sostenida por un Ángel que tiene sus alas desplegadas de color ígneo y que con sus brazos se encuentra sosteniendo la túnica y el manto de la virgen. Vascones describe el vestido de la virgen de la siguiente manera:

Viste, en damasco de áureas flores estilizadas, la túnica y el escapulario carmelitano [en la orla de este escapulario se encuentran las palabras “*Reforma Plena*” (Reforma Plena = reforma completa. Nota del investigador)], cuyo escudo lleva al pecho y cuyo albo manto recoge al cuello un broche de esmeralda en que salta un lis de oro. La toca es blanca y el manto imperial, de corte de la palla romana, es azul, todo él sembrado de estrellas y recamado de rosas.

Ahora la virgen se encuentra con su cabeza girada ligeramente hacia la izquierda: en esta descripción Vascones describe que los “ojos son garsos, tersa la frente, finos los labios, la nariz aguileña, ligeramente ovalado el rostro”. Cabe añadir que el rostro en sí está lleno de vida y las mejillas de la Virgen son de un rosado intenso que se difumina poco a poco por las mismas. La última descripción que se hace con respecto a la Virgen es en torno a sus manos, que son delicadas y muy finas. En torno a esto Vascones escribe:

Retiene su mano izquierda, con aristocrática gracia al divino Niño, mientras su diestra se esfuerza por mantener, a la altura del pecho un trozo de escombros [con la palabra “*terremoto*”] sobre el que se asienta una iglesia [con tres cúpulas tipo pirámide], una manzana [con la palabra “*pecabi*”] (Pecabi = pecabi o pecavi = he pecado. Nota del investigador) y un ramo de azucenas [con la palabra “*esperanza*”].

Junto a las azucenas se encuentran unas “disciplinas” y la palabra “*misericordi*”. Alrededor de la imagen de la Virgen se despliegan 88 rayos de oro que enmarcan un cúmulo de nubes alrededor. En medio y alrededor de los rayos de oro se encuentra dispersas 15 rosas y en medio de cada una de ellas se puede observar decenas de perlas [en total 140] formando un gran rosario que cubre externamente a la Virgen de la Elevación. En las nubes se encuentran un grupo de elementos que serán descritos más adelante.

El Divino Niño se encuentra sostenido por el brazo de su Madre, y su vestido es una:

Túnica escarlata salpicada de flores de oro, está sentado, inclinado un tanto su cabeza [hacia la derecha], sus ojos soslayan lo que expresan sus índices: el uno [izquierdo] levantado en alto para indicar a su madre; el otro [derecho en posición hacia su cintura], señalando

uno de los símbolos del costado. No lleva corona sino un nimbo de delgados rayos de oro (Vascones, 1984).

Su rostro es delgado y sus mejillas tornadas de un color similar a las rosas.

Símbolos

Al mirar este cuadro por primera vez el observador se cautiva por la presencia imponente de la Virgen y el Niño. Posteriormente se encuentra en una pequeña galaxia de elementos visuales poco conocidos y que realmente confunden al observador. Pero cada elemento que ha sido incorporado cumple un complejo sistema de símbolos que se encuentran relacionados y enlazados entre sí. De igual manera que en el tema de las imágenes se intentará realizar algún aporte adicional al que hizo Vascones.

La descripción del cuadro inicia por su parte superior. Así se puede anotar que en medio de la porción superior izquierda de entre la nubes se abre una pequeña ventana en la que se puede apreciar una paloma [Espíritu Santo] con sus alas abiertas como si estuviera planeando en dirección hacia el rostro de la virgen y de su pico se desprenden pequeños haces de luz, junto a esta se encuentra la palabra “*sociego*”.

Al frente y en línea recta se puede apreciar una imagen algo más grande y de la que sobresale la mitad de su cuerpo de entre las nubes, que representa a un anciano [Dios Padre] de barba grande y blanca. Lleva una túnica morada y un manto rojo escarlata que es movido por el viento. Sus brazos están abiertos, así como los dedos de sus manos, como si desde el cielo quisiera abrazar a la Virgen. Junto a él en la parte inferior se encuentra la palabra “*Surgite*”, es decir, levántate. En su cabeza dispone de una nimba triangular de oro. Al pie del cuadro y en su parte central se encuentra un Ángel que muestra solo la mitad de su cuerpo, “es un adolescente de azulados ojos y una sonrisa de felicidad a flor de labios. Inclina su cabeza [a la derecha], viste túnica verde oscuro que abrocha al cuello un medallón” (Vascones, 1984). Se podría interpretar estos tres símbolos como los elementos de la Trinidad por la posición en la que fueron colocados. Siguiendo con la descripción se pueden apreciar al lado izquierdo dos lámparas que podría decirse que son similares a las que arden continuamente ante el santísimo sacramento. Estas son descritas por Vascones de la siguiente manera:

De dos soportes pende dos lámparas, la una de oro, con su candil que arde y la palabra “*Vigilate*”... La otra lámpara es plomiza, color de la tibieza, lleva lazos de cinta, la vanidad, un candil sin llama y la palabra: “*Descuido*”.

Frente a la primera lámpara se encuentra la imagen desnuda con sus rodillas apoyadas sobre un cúmulo de nubes con las manos juntas en posición de rezo y su cabeza ligeramente reclinada hacia atrás, debajo de esta figura se encuentra el texto “*gloriaeterna linpieta consiensia*”. Estas palabras se encuentran escritas en su idioma original y no son errores ortográficos. Al frente se encuentra una escalera que termina en una puerta con dos pilares rematada con un dintel que tiene tres pirámides, todo en oro.

Al frente de la segunda lámpara se pueden observar dos representaciones o cuadros –como los llama Vascones–, completamente distintas. La primera es la representación gráfica del arcoíris con forma casi circular y en medio de sus colores se encuentra la palabra “venia”. Al interior del arcoíris se encuentra una imagen al parecer masculina con una túnica rojo escarlata que sostiene en sus manos un globo terráqueo de color azul y sobre la cual se dirigen cuatro flechas rojas. Sobre el globo al lado izquierdo se encuentra la palabra “temblor” y señalando directamente a esta palabra se encuentra una flecha negra, representando a la muerte. Para la segunda imagen o cuadro se utilizará la descripción realizada por Vascones:

En el otro cuadro, se ve la boca del infierno como se estilaba en otros grabados de la época. Lleva esta leyenda “Pena eterna” es algo como una boca descomunal y llameante de batracio con una garra cerdosa y unguilada. Sale de la boca el inmenso torso de otro monstruo, una especie de cerdo, de torcida boca, encendidos ojos vueltos hacia arriba, enormes orejas y de cuya aplastante mano, levanta en alto y próxima a caer pretenden escapar despavoridos dos réprobos. Completa la tríada monstruosa de la triple concupiscencia que lleva a la condenación, algo como la cabeza alargada de un perro de caza.

Retratos

Al finalizar la descripción breve del cuadro de la Virgen de la Elevación, es importante destacar cuatro personajes que tuvieron que ver con el prodigio de este cuadro. De esta manera y debajo de la lámpara de “plomiza” se encuentra la imagen de Sebastián de Soria, el donante del cuadro, de rodillas y con sus manos juntas en posición de rezo. Vascones los describe “Soria está de rodillas, las manos juntas, vueltos sus ojos a la imagen, lleva el pelo y barba crecidos. Viste a la usanza de la época calzón corto blanco, casaca amarilla larga, con manga ajustada, gorguera, medias y zapatos”.

Debajo de la imagen de Soria se encuentra la figura de L. V. Vargas que, según el escrito de José Abel Vascones, habría quedado a cuidado del cuadro. Además “parece [que] Vargas ejercía la autoridad civil por el bastón que acompaña su retrato y, en tal caso, era el encomendado nato, como representante de la doctrina a la que iba destinado el cuadro”. La imagen de Vargas es algo parecido al aspecto de Soria, barba y cabello abundante, la diferencia está marcada en la ropa, ya que este tiene pantalón corto oscuro (calzón), chaqueta (casaca) roja y junto a sus rodillas el bastón de mando.

Finalmente debajo de este personaje se encuentra otro correspondiente a las iniciales V.Q.S. En el documento de Vascones no hay mayores detalles acerca de este personaje y únicamente se citará la descripción de Vascones:

Un anciano de luenga barba, está de pie, lo cubre un capacete con una concha de peregrino, viste una larga hopalanda de paño basto; con una mano se apoya en un bastón que remata en el monograma, y con la otra parece pasar las cuentas de un rosario que pende de su mano.

Finalmente al frente del personaje V.Q.S., se encuentra la figura de aquel hombre que encontró a la Virgen en el sitio denominado Chiquicahua y se citará la descripción de Chacarín realizada por Vascones:

Es un joven indio, como de treinta años, delgado, de color cetrino de su raza, barba escasa. Viste poncho, chal blanco al cuello, calzón y camisa remangados [también blancos]. Está sentado junto a una mesa que lleva recado de escribir, una cuartilla blanca y un tintero. Tiene la mano levantada con una pluma de escribir de la época, vueltos los ojos a la imagen como si de ella esperara lo que debe consignar en las cuartillas, completando el gesto de la otra mano esta actitud de pregunta.

Creación de la familia tipográfica Virgen_PVelez1

Para la creación de la tipografía *Virgen_pvelez1* se analizaron ciertos elementos del cuadro de la Virgen de la Elevación, buscando en estos elementos gráficos alguna forma o parte de ella que pueda servir para la nueva propuesta. Bajo este criterio se seleccionaron los siguientes elementos:

1. Las flores de azucena.
2. Las perlas.
3. Los rayos de oro.
4. Las rosas.

A cada uno de estos elementos se los observó y se trabajó dibujándolos en papel, para generar un proceso de síntesis gráfica, el mismo que buscaba plasmar únicamente a nivel de trazos lineales las formas mencionadas. Esto dio como resultado que los rayos de oro y las perlas no funcionaran adecuadamente en la búsqueda de astas, pies, brazos, hombros o panzas, que son las partes con las que se decidieron construir la nueva propuesta. Por otro lado, los elementos relacionados con la flor de azucena y la rosa se mostraban muy prometedores al momento de generar las astas (flor de azucena) y las panzas (rosas). Básicamente al momento de tener definida la forma del asta (que sería básicamente palo seco) y la panza, el proceso de diseño entra en un proceso lúdico de ir combinando el asta, la panza y las otras partes constitutivas en distintas formas y posiciones.

Paulatinamente se fueron obteniendo las letras en caja baja: p, d, q, g, b, h, e, c, y, m, n, ñ, o, a, i, l, k, f, t, j, r, s, u, v, w, x, z. En este punto y luego de trabajar sobre papel se decidió digitalizar este primer alfabeto y dibujarlas en el programa Adobe® Illustrator®, ya que era importante conseguir una arquitectura igual en cuanto a la forma de la letra y el grosor de su trazo. Con este nuevo proceso era importante estructurar el diseño de las letras en caja alta y partiendo del principio hasta la panza, también se fue dando origen a las mayúsculas.

La importancia de este proyecto se centraba en la aplicación total de la tipografía, así es que también se diseñaron los números 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0. Y finalmente se trabajó en los signos que tiene el teclado, es decir, signos de admiración inicial y final, comillas para el inicio y el fin, paréntesis iniciales y finales, barra inclinada, signo de número, signo de porcentaje, signo *et* que se conoce

como “y” o también conocido como ampersand, signo igual, signo más, signo menos, signo por, signo división, punto y coma, coma, punto, guión bajo, mayor que, menor que, corchetes, signos de pregunta, acento, entre otros. Al terminar esta parte del trabajo se realizaron varias pruebas de impresión, formando manualmente ciertas palabras y textos cortos, para realizar pruebas de legibilidad.

Cumplida esta etapa era importante buscar y trabajar sobre un software especializado en diseño tipográfico. Es así que se compró la licencia del programa FontLab®. Este prestó con sus múltiples herramientas la facilidad para realizar ajustes en el grosor de ciertas astas en caja baja y alta, así como ajustes en otras partes de las letras. Una particularidad fue que este programa dispone de un espacio para ir incorporando todas las letras, números y signos en una cuadrícula y de esa manera tener un alfabeto completo. Luego de lo descrito se realizaron nuevamente impresiones con una diversidad de palabras, párrafos y tamaños de letras. Por último, se pudo exportar la nueva tipografía a la que se le denominó *virgen_pvelez1* en formato *Open Type*. Esta tipografía próximamente estará disponible para su descarga y utilización.

Conclusión

Al cierre de esta investigación se ha llegado a dos niveles de conclusiones. El primero cita directamente a las fuentes bibliográficas que se ha investigado para tener el punto de partida simbólico que represente a un grupo humano, y un segundo nivel a los resultados como propuesta tipográfica. Se han revisado varios tópicos que integran el valor cultural simbólico regional (Ecuador) y local (Ambato) generando un contexto que permitió entender que no únicamente el pueblo ambateño se lo distingue por su tradicional Fiesta de las Flores y Frutas, sino que también existen varios elementos que componen su identidad. Es así que se visibiliza el tema religioso de la Virgen de la Elevación, llegando a ser un tema interesante desde distintas aristas, porque muchos ambateños tienen perdido o extraviado ese pasado que actualmente debería reforzar una parte de su identidad.

La creación de dos propuestas tipográficas inéditas se concluye como un proceso enriquecedor para una sociedad porque se logra generar nuevos vínculos semióticos, gráficos y comunicacionales, que llevan intrínsecamente valores culturales que en el transcurso de la investigación se han ido detectando, dejando un campo más abierto que contribuye como un hilo conductor que hoy por hoy es necesario rescatar y se llama identidad, dando apertura a nuevas posibilidades de aplicabilidad creativa en los campos que los futuros usuarios consideren oportuno. Finalmente, es importante trabajar arduamente en distintos tipos de textos y/o aplicaciones para mejorar las actuales propuestas.

Referencias bibliográficas

Arévalo, J. (2004). *La tradición, el patrimonio y la identidad*. Badajoz, España: Centro de Estudios Extremeños. Recuperado de: <http://www.dip-badajoz.es>

Ariño, A. (1997). *Sociología de la cultura. La constitución simbólica de la sociedad*.

Banegas, Jonnathan. (2014). La tipografía Sara Maíz y Abya Yala / Vanessa Zúñiga. En *Haremos Historia*. Recuperado de: <http://www.haremoshistoria.net/noticias/la-tipografia-sara-maiz-y-abya-yala-vanessa-zuniga>

Expresate Morona Santiago (2014). *Cesar Lopez, Oriundo de la Ciudad de Macas, Ganador de la Sexta Bienal Latinoamericana de Tipografía, estará dictando una Conferencia*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/expresatems/posts/731732606892941/>
Ilustre Municipio de Ambato. (1994). *Provincia de Tungurahua*. Ambato, Ecuador: Editorial Pío XII.

López, F. (2013). *Diseño tipográfico para uso en la estandarización de la rotulación urbana del centro histórico de Quito aplicado a la calle La Ronda*. Tesis Ingeniería en Diseño Gráfico Empresarial. Quito, Ecuador: Universidad Tecnológica Israel.

Real Academia Española. (2012). *Diccionario de la Lengua Española*. España: Vigésimo segunda edición.

Salgado, E. (2012). *Tipos Latinos. Quinta Bienal de Tipografía Latinoamericana*. Quito, Ecuador: Tipos Latinos.

Salgado, E. (2014). *Tipos Latinos. Sexta Bienal de Tipografía Latinoamericana*. Quito, Ecuador: Tipos Latinos.

Vascones, J. (1984). *Santa María de Ambato*. Ambato: Ecuador: Editorial Pío XII.

Abstract: In Ecuador there is no culture of creation, design and production of typographies. The typographies used have no connection to the Ecuadorian context, its realities and/or cultures. In this project, a model alphabet was built from a symbolic and graphic analysis of the painting of the Virgin of Elevation. Two typography proposals were created. For this, each letter was sketched by hand and then digitalize (capital letters, lower case letters, numbers and symbols for the keyboard) with the program Adobe® Illustrator®. Finally, these letters were imported into the program FontLab®. Subsequently and after doing printing tests, the letters were obtained for use with the operating system Windows® and OS® for Macintosh®. For the technical analysis, concepts based on typography, culture, Ecuadorian traditions and the Virgin of Elevation were used.

Keywords: Letter - typography - glyphs - FontLab® - traditions - Ecuador - Ambato - party - fruits - flowers - symbols - Virgin of Elevation.

Resumo: No Equador não existe uma cultura de criação, design e produção de tipografias. Se utilizam tipografias alheias ao contexto, realidades e/ou culturas equatorianas. Neste projeto se construiu um modelo de alfabeto a partir da análise simbólico e gráfico do quadro da Virgem da Elevação. Se criaram duas propostas tipográficas. Para isto se realizaram esboços à mão de cada letra, para depois passar à digitalização de cada uma delas (maiúsculas, minúsculas, números e símbolos para o teclado) no programa Adobe® Illustrator® e finalmente importar estas letras no programa FontLab®. Posteriormente e depois de realizar provas de impressão se obtiveram as letras para o sistema operativo Windows® e OS® de Macintosh®. Para a análise teórica se usaram conceitos baseados em tipografia, cultura, tradições equatorianas e a Virgem da Elevação.

Palavras chave: letra - tipografia - grifos - FontLab® - tradição - Equador - Ambato - festa - fruta - flores - símbolos - Virgem da Elevação.

(* **Pablo Vélez-Ibarra**. Ingeniero en Diseño Gráfico Empresarial por la Universidad Tecnológica Israel (UISRAEL), Diplomado Superior en Gestión de Proyectos en Línea y Educación a Distancia (UISRAEL),