



UNIVERSITÀ DI PARMA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

**DOTTORATO DI RICERCA IN
Scienze Filologico-Letterarie, Storico-Filosofiche e Artistiche
CICLO XXXIV**

in CO-TUTELA con
Universidad de Granada

La audiodescripción eclesiástica en Italia. Análisis de corpus y estudios de recepción

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Italo Testa

Tutore:

Chiar.ma Prof.ssa María Joaquina Valero Gisbert

Tutore:

Chiar.ma Prof.ssa Laura Carlucci

Dottoranda:

María Lax López

Anni Accademici 2018/2019 – 2022/2023

Índice

| | |
|---|-----------|
| Capítulo 1. Introducción | 12 |
| 1.1. Estado de la cuestión | 12 |
| 1.2. Hipótesis y objetivos | 14 |
| 1.2. Estructura y contenidos de la tesis doctoral | 15 |
| Capítulo 2. La audiodescripción | 18 |
| 2.1. Concepto de audiodescripción | 18 |
| 2.2. Origen y breve historia de la audiodescripción | 19 |
| 2.3. La audiodescripción en los Estudios de Traducción Audiovisual | 22 |
| 2.4. La investigación en audiodescripción: estado del arte | 25 |
| 2.4.1. Análisis semiótico del texto origen | 30 |
| 2.4.2. Producción del texto meta | 32 |
| 2.4.3. Estudio del texto meta: corpus de audiodescripciones | 35 |
| 2.4.4. Estudios de Recepción | 37 |
| 2.5. Panorama legislativo y normativo de la audiodescripción: guías y directrices | 40 |
| 2.5.1. Accesibilidad y legislación | 40 |
| 2.5.2. Guías y directrices de audiodescripción | 46 |
| 2.5.2.1. Directrices de audiodescripción generales..... | 50 |
| 2.5.2.2. Directrices de audiodescripción para los medios de comunicación | 52 |
| 2.5.2.3. Directrices de audiodescripción para las artes escénicas..... | 53 |
| 2.5.2.4. Directrices de audiodescripción para las artes visuales | 55 |
| 2.5.2.4.1. Contenido: qué audiodescribir..... | 56 |
| 2.5.2.4.2. Forma: cómo audiodescribir | 57 |
| Capítulo 3. La audiodescripción eclesiástica | 64 |
| 3.1. La audiodescripción eclesiástica: una nueva modalidad de traducción accesible | 64 |
| 3.2. El contexto comunicativo del discurso eclesiástico | 66 |
| 3.2.1. La iglesia como espacio multifuncional | 67 |
| 3.3. La iglesia como evento comunicativo multimodal | 69 |
| 3.3.1. La semiótica visual y arquitectónica..... | 70 |
| 3.3.2. El análisis semiótico de la iglesia | 80 |
| 3.3.2.1. Los elementos de la comunicación visual..... | 80 |
| 3.3.2.2. La iglesia en su expresión arquitectónica y artística | 90 |
| 3.3.2.2.1. Los elementos de la arquitectura | 90 |
| 3.3.2.2.2. La arquitectura eclesiástica | 95 |

| | |
|---|------------|
| 3.3.2.2.2.1. Exterior: fachada y portada..... | 96 |
| 3.3.2.2.2.2. Interior: planta, áreas y elementos..... | 97 |
| 3.3.2.2.2.3. Soportes estructurales y elementos decorativos | 103 |
| 3.3.2.2.2.4. Ornamento arquitectónico eclesiástico e iconografía..... | 105 |
| 3.3.3. Conclusiones..... | 106 |
| Capítulo 4. Estudio de corpus..... | 108 |
| 4.1. Estudios de corpus de AD museística y artística | 109 |
| 4.2. Análisis del corpus de audiodescripciones eclesiásticas | 112 |
| 4.2.1. Selección y características del material | 113 |
| 4.2.1.1. Audiodescripciones de Milán | 113 |
| 4.2.1.2. Audiodescripciones de Venecia..... | 114 |
| 4.2.2. Preparación del material | 115 |
| 4.2.3. Análisis de las audiodescripciones | 115 |
| 4.2.3.1. Análisis I. Estructura discursiva..... | 116 |
| 4.2.3.1.1. Audiodescripciones de las iglesias de Milán | 116 |
| 4.2.3.1.2. Audiodescripciones de las iglesias de Venecia | 119 |
| 4.2.3.2. Análisis II. Léxico-semántico..... | 120 |
| 4.2.3.2.1. Análisis léxico. Sketch Engine | 120 |
| 4.2.3.2.2. Análisis semántico..... | 127 |
| 4.2.3.3. Análisis III. Directrices..... | 135 |
| Capítulo 5. Estudios de Recepción..... | 141 |
| 5.1. La investigación sobre recepción en la TAV y la AD | 141 |
| 5.2. El destinatario principal de la AD: usuarios con DV | 145 |
| 5.2.1. La compensación sensorial | 146 |
| 5.3. Diseño del estudio..... | 148 |
| 5.3.1. Identificación de las variables | 149 |
| 5.3.2. Selección de las audiodescripciones y justificación del material | 150 |
| 5.3.3. Cuestionarios | 153 |
| 5.3.3.1. Cuestionario previo a la escucha | 154 |
| 5.3.3.2. Cuestionarios posteriores a la escucha..... | 155 |
| 5.3.4. Participantes y administración de los cuestionarios..... | 157 |
| Capítulo 6. Resultados..... | 159 |
| 6.1. Resultados del Estudio de Recepción | 160 |
| 6.1.1. Cuestionario previo a la escucha..... | 160 |
| 6.1.1.1. Parte I. Datos sociodemográficos | 160 |
| 6.1.1.2. Parte II. Hábitos y experiencias previas | 161 |
| 6.1.1.3. Parte III. Preferencias y expectativas..... | 162 |
| 6.1.2. Cuestionario 2: Santa Maria presso San Satiro | 164 |
| 6.1.2.1. Parte I. Opinión general | 164 |
| 6.1.2.2. Parte II. Recuerdo y comprensión | 165 |
| 6.1.3. Cuestionario 3: Santo Stefano | 168 |
| 6.1.3.1. Parte I. Opinión general | 168 |
| 6.1.3.2. Parte II. Recuerdo y comprensión | 169 |

| | |
|--|------------|
| 6.1.4. Análisis comparativo de los cuestionarios 2 y 3 | 171 |
| 6.1.5. Discusión de los resultados..... | 177 |
| Capítulo 7. Conclusiones | 179 |
| 7.1. Conclusiones del estudio de corpus | 181 |
| 7.2. Conclusiones del estudio de recepción | 184 |
| 7.3. Líneas de investigación futuras..... | 186 |
| Bibliografía..... | 190 |
| Anexos..... | 211 |
| Anexo 1. Corpus de audiodescripciones..... | 211 |
| Anexo 1.1. Ficha técnica de las audiodescripciones | 211 |
| Anexo 1.2. Audiodescripciones del subcorpus de Milán | 218 |
| Anexo 1.3. Audiodescripciones del subcorpus de Venecia | 269 |
| Anexo 2. Entrevistas..... | 279 |
| Anexo 2.1. Entrevista a Rocco Rolli, Tactile Vision ONLUS (Turín)..... | 279 |
| Anexo 2.2. Entrevista a Michele Fiori, Associazione di Ciechi di Parma | 300 |
| Anexo 3. Cuestionarios | 310 |
| Anexo 3.1. Cuestionario previo a la escucha | 310 |
| Anexo 3.2. Cuestionario posterior a la escucha 1. Milán..... | 313 |
| Anexo 3.3. Cuestionario posterior a la escucha 2. Venecia | 315 |
| Anexo 4. Abstract and Conclusions..... | 319 |

Índice de tablas, imágenes y gráficos

Índice de tablas

| | |
|--|-----|
| Tabla 1. Modelo semiótico de Lukken y Searle (1993) con ejemplos de Guirguis et al. (2018) | 79 |
| Tabla 2. Elementos básicos de la comunicación visual según el autor | 82 |
| Tabla 3. Lista de frecuencias para las categorías gramaticales sustantivo, adjetivo y verbo para el corpus AD_Chiese_IT(Des) en Sketch Engine | 126 |
| Tabla 4. Duración de los vídeos de las audiodescripciones de los edificios eclesiásticos de Milán y Venecia | 140 |
| Tabla 5. Resultados de la Parte I del cuestionario previo | 160 |
| Tabla 6. Respuestas de los sujetos a la Parte II del cuestionario previo | 162 |
| Tabla 7. Respuestas de los sujetos a la Parte III del cuestionario previo | 164 |
| Tabla 8. Aciertos de los participantes en las preguntas sobre recuerdo específico de la audiodescripción de Santa Maria presso San Satiro | 168 |
| Tabla 9. Aciertos de los participantes en las preguntas sobre recuerdo específico de la audiodescripción de Santo Stefano | 171 |
| Tabla 10. Comparativa de respuestas de la parte I de los cuestionarios de Milán y Venecia | 176 |
| Tabla 11. Comparativa de respuestas sobre la creación de la imagen mental de la iglesia de los cuestionarios de Milán y Venecia | 176 |

Índice de imágenes

| | |
|---|-----|
| Imagen 1. Panel de la iglesia de Santa Maria della Passione, en Milán (Lettura Agevolata, 2015) | 114 |
| Imagen 2. Panel de la iglesia de Santo Stefano, en Venecia (Lettura Agevolata, 2018)..... | 115 |
| Imagen 3. Información del corpus AD_Chiese_IT en Sketch Engine | 121 |
| Imagen 4. Información de los subcorpus AD_Chiese_Milano y AD_Chiese_Venezia en Sketch Engine | 122 |
| Imagen 5. Información del corpus AD_Chiese_IT(Des) en Sketch Engine..... | 122 |
| Imagen 6. Información de los subcorpus AD_Chiese_Milano(Des) y AD_Chiese_Venezia(Des) en Sketch Engine | 123 |
| Imagen 7. Funciones de la herramienta Sketch Engine | 124 |
| Imagen 8. Preguntas 5 y 5.1 de la sección 2 del cuestionario en Google Forms | 156 |

Índice de gráficos

| | |
|--|-----|
| Gráfico 1. Marco de análisis semiótico desarrollado por Lukken y Searle (1993)..... | 76 |
| Gráfico 2. Partes descriptivas y no descriptivas de los textos audiodescritos del corpus AD_Chiese_IT | 123 |
| Gráfico 4. Resultados sobre la discapacidad visual de los sujetos..... | 161 |
| Gráfico 5. Resultados sobre la opinión de los sujetos acerca de la calidad global de la audiodescripción de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro | 164 |
| Gráfico 6. Resultados de los motivos que dificultan a los sujetos a crear una imagen mental de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro | 165 |
| Gráfico 7. Resultados sobre la opinión de los sujetos acerca de la calidad global de la audiodescripción de la iglesia de Santo Stefano | 169 |
| Gráfico 8. Resultados de los motivos que dificultan a los sujetos a crear una imagen mental de la iglesia de Santo Stefano | 170 |
| Gráfico 9. Comparación de resultados por cuestionarios sobre la pregunta relativa a la calidad de la audiodescripción | 173 |
| Gráfico 10. Comparación de resultados por cuestionarios sobre la pregunta relativa a la extensión de la audiodescripción | 174 |
| Gráfico 11. Comparación de resultados por cuestionarios sobre la pregunta relativa al lenguaje de la audiodescripción | 175 |

Agradecimientos

El proceso de elaborar una tesis doctoral es más complejo y duro de lo que puedas imaginar, por lo que me gustaría expresar mi agradecimiento a todas las personas que me han acompañado durante este viaje de luces y sombras.

En primer lugar, a mis padres, por su cariño, comprensión y apoyo constantes, no solo en estos últimos cuatro años, sino desde que tengo memoria. No me cabe la menor duda de que, sin ellos, jamás habría llegado al final del camino. De la misma forma, me gustaría agradecer a mi hermana Ana por cada «bofetada de realidad» cuando más lo necesitaba y por traer a mi vida a dos de las pocas personas que consiguen sacarme una sonrisa en los peores momentos. Noa y Alma, mis princesitas, os quiero muchísimo.

En segundo lugar, a María Valero Gisbert y Laura Carlucci, mis tutoras y guías durante toda esta etapa de investigación. Por todas las horas –que han sido muchas–, la paciencia y las palabras de ánimo. Por confiar en mí y no permitir que me rindiese en ningún momento. Y por mirar hacia delante cuando yo me sentía incapaz de hacerlo. Asimismo, agradezco al grupo de investigación TRACCE de la Universidad de Granada su acogida y apoyo durante estos últimos cuatro años.

En tercer lugar, a los profesionales y a las personas y asociaciones que han decidido darle una oportunidad a este proyecto y colaborar de una u otra forma, aportando experiencias y conocimientos de un valor inconmensurable. En especial, me gustaría dar las gracias a Rocco Rolli (Tactile Vision ONLUS, Turín), Michele Fiori (Asociación de personas ciegas de Parma) y a los usuarios con discapacidad visual que dedicaron su tiempo a participar en nuestro estudio.

Gracias también a mi *nani* Loli y a mi abuela, a las que puedo imaginar leyendo esto con orgullo y lágrimas en los ojos. Al resto de mi familia, por quererme y aguantarme, aunque no siempre sea fácil hacerlo, y a mis amigas y, sobre todo, a Islam, por todas las risas, quedadas, mensajes desde la distancia y momentos compartidos durante 25 años de amistad. Y, por último, a mi perrita Lola, que, mientras escribo esto, me mira desde la cama, como tantas otras veces ha hecho a lo largo de los años, y que llegó a mi vida para llenarla de sentido.

Capítulo 1. Introducción

1.1. Estado de la cuestión

La accesibilidad es el conjunto de características de las que debe disponer un entorno, producto o servicio para que todas las personas, y, en especial, aquellas con discapacidad auditiva, visual y cognitiva, accedan al conocimiento, la educación, el ocio y el patrimonio. En este marco, la audiodescripción (AD) para personas con discapacidad visual (DV) constituye una de las herramientas clave para avanzar hacia tal fin. La AD se define como un tipo de traducción accesible e intersemiótica (Braun, 2007; Mazur, 2017), de imágenes a palabras, que tiene como fin facilitar que principalmente los usuarios con DV sean capaces de crear una imagen mental de aquello que no pueden percibir visualmente (Salzhauer et al., 2003, p. 230). Se trata de una compleja actividad de mediación entre modos (Braun, 2007, p. 358) que inicia su andadura en el teatro (Pfanstiehl y Pfanstiehl, 1985) y adquiere especial relevancia en los ámbitos del cine y la televisión (Braun, 2007).

En los últimos años se ha observado un interés científico por otros tipos de AD, en las artes escénicas y visuales, y han aflorado las investigaciones en torno a las audiodescripciones en directo (Di Giovanni, 2018b), y en concreto de ópera (Cabeza-Cáceres, 2010; Cabeza-Cáceres y Matamala, 2008) y teatro (Udo y Fels, 2010, 2011; Udo et al., 2010), así como los estudios centrados en la AD artística (De Coster y Mühleis, 2007; Neves, 2012) y museística (Cabezas Gay, 2017; Eardley et al., 2017; Edo, 2018; Hutchinson y Eardley, 2019; Jiménez Hurtado y Soler Gallego, 2013, 2015; Jiménez Hurtado et al., 2012; Luque Colmenero, 2016, 2019; Luque Colmenero y Soler Gallego, 2018; Perego, 2019; o Soler Gallego, 2012, 2013, 2016, 2018). En este contexto, existen diferentes estándares que recogen directrices o recomendaciones para la elaboración de audiodescripciones en diversos contextos. De hecho, se han realizado trabajos en los que se evalúan las normas (Orero, 2005; Bourne y Lachat, 2010) y estudios comparativos entre guías (Rai et al., 2010; o Reviere, 2016).

El grueso de la literatura sobre AD se ha centrado en las cuestiones de qué (tipo de información) y cómo (formalización lingüística de la información) audiodescribir, aunque existe también un interés creciente por el análisis de la imagen como parte esencial del proceso de traducción intersemiótica (Vercauteren, 2016, p. 56). El estudio de los elementos compositivos del texto origen de la AD, ya sea una película, una obra de arte o una representación escénica, permite conocer la relevancia semántica de dichos

componentes, información que resulta fundamental para la toma de decisiones del audiodescriptor en cuanto a la selección del contenido traducible. Dicho análisis debe partir de la premisa de que los distintos elementos interactúan para crear significado y debería afrontarse partiendo de un enfoque interdisciplinar, como se ha hecho ya en AD fílmica (Braun, 2007; Valero Gisbert, 2021; Vercauteren, 2012) o museística (Soler Gallego, 2013).

Por otro lado, han tenido gran importancia las investigaciones en torno al producto audiodescrito a través del análisis de muestras reales de audiodescripciones. Se han llevado a cabo diferentes estudios de caso y, a mayor escala, estudios de corpus (p. ej.: Salway, 2007; Soler Gallego, 2013) con el fin de describir las características del texto meta de la AD y arrojar luz sobre las estrategias empleadas por los audiodescriptores y la formalización lingüística de los elementos del texto origen. Buena parte de los corpus estudiados se componen de audiodescripciones fílmicas y, en menor medida, de audiodescripciones de obras de arte. En cuanto a la recepción de la AD, el material audiodescrito debe ser validado por sus usuarios directos, es decir, las personas con DV, en pos de una mejora de la práctica y, por consiguiente, un mejor acceso a productos y servicios audiodescritos. En este sentido, los Estudios de Recepción, como los realizados por Ramos Caro (2013) o Cabezas Gay (2017), constituyen una herramienta metodológica fundamental para determinar si las audiodescripciones se adecuan a los receptores con DV.

En el presente trabajo, partimos de las tres líneas de investigación anteriores —el estudio semiótico del texto origen de la AD, el análisis de corpus y los Estudios de Recepción— para abordar una modalidad de AD hasta el momento inexplorada, que hemos denominado «audiodescripción eclesiástica» y que tiene como texto de partida de la descripción verbal la iglesia, entendida aquí como el edificio o conjunto arquitectónico dedicado al culto cristiano. El estudio de esta novedosa modalidad de AD se propone desde tres perspectivas distintas, relacionadas con las líneas anteriores: por un lado, la descripción semiótica y discursiva del texto origen, en este caso la iglesia, que constituye un evento comunicativo multimodal en el que el significado se construye a partir de la interacción de distintos modos semióticos en un mismo contexto espacio-temporal; por otro, la caracterización discursiva y léxico-semántica del texto meta, es decir, de la AD verbalizada en lengua italiana, a partir de un estudio de corpus; y, finalmente, la recepción de la AD por parte de usuarios italianos con DV a través de un Estudio de Recepción.

El corpus que hemos compilado para el trabajo consta de textos audiodescritos en italiano de iglesias ubicadas en las ciudades de Milán y Venecia. En Italia, la práctica audiodescriptora no ha gozado del mismo interés investigador ni el mismo desarrollo que en países como Reino Unido o Estados Unidos, donde la investigación es prolífica y contamos con directrices oficiales que sirven de guía para elaborar las audiodescripciones. Si bien es cierto que es posible encontrar estudios en torno a la AD en Italia, estos se han centrado sobre todo en el ámbito filmico y han tomado normalmente como material de análisis textos audiodescritos en lengua inglesa.

1.2. Hipótesis y objetivos

El objetivo principal de esta tesis doctoral es contribuir a la línea de investigación de la AD para personas con DV y, en particular, estudiar un tipo de AD que tiene como texto origen la iglesia y a la que nos referimos, a lo largo de este trabajo, con la denominación de «AD eclesiástica». Las hipótesis y objetivos específicos de los que parte esta investigación son los siguientes:

Hipótesis 1

Existen una serie de guías y estándares oficiales que regulan la aplicación de la AD en los medios de comunicación y las artes escénicas (teatro, ópera y danza) y visuales. No disponemos de directrices específicas para audiodescribir iglesias, pero este escenario comunicativo comparte rasgos con otros, como el museo, por lo que algunas de las recomendaciones recogidas en las guías de AD existentes serían extrapolables a la modalidad de AD estudiada en este proyecto.

- Objetivo 1. Documentar el panorama legislativo y normativo de la AD a nivel europeo e internacional.
- Objetivo 2. Estudiar las directrices existentes sobre AD en los diferentes ámbitos en los que se realiza, haciendo hincapié en aquellas que sean extrapolables a la AD del tipo textual estudiado, es decir, la iglesia.

Hipótesis 2

En AD filmica, los investigadores se han servido de teorías procedentes de los Estudios de Cine o la Narratología para la interpretación de productos filmicos. Los conceptos teóricos procedentes del arte y la arquitectura podrían servir de base para el análisis semántico de la iglesia como texto origen de la AD eclesiástica.

- Objetivo 3. Estudiar la iglesia como texto origen del proceso de traducción intersemiótica desde un punto de vista semiótico.
- Objetivo 4. Definir las características del escenario comunicativo en el que se produce la AD eclesial.

Hipótesis 3

En la línea de estudios empíricos como el de Soler Gallego (2013) o Cabezas Gay (2017), la metodología de análisis de corpus de audiodescripciones de iglesias arrojaría información sobre las características de los textos audiodescritos dentro la modalidad de AD eclesial.

- Objetivo 5. Compilar un corpus de audiodescripciones de iglesias italianas con un triple propósito: por una parte, identificar patrones discursivos, léxico-sintácticos y semánticos; por otra, evaluar la calidad de las audiodescripciones en términos de la aplicación de las directrices estudiadas; y, por último, comprobar la adecuación de las audiodescripciones desde el punto de vista del destinatario principal de las mismas.

Hipótesis 4

En el ámbito de la AD, los Estudios de Recepción permiten valorar la calidad de las audiodescripciones con respecto a su destinatario principal, es decir, el colectivo de personas con DV. Las audiodescripciones compiladas para este proyecto presentan características relacionadas con parámetros como el lenguaje, la velocidad de locución o la extensión, que dificultarían a priori su recepción por parte de las personas con DV.

- Objetivo 6. Evaluar la adecuación y comprensión de las audiodescripciones mediante un Estudio de Recepción con personas italianas con DV.

1.2. Estructura y contenidos de la tesis doctoral

En este apartado procedemos a explicar brevemente la estructura de esta tesis doctoral, la cual se encuentra dividida en un total de 9 capítulos. En el presente capítulo, hemos abordado de forma sucinta las distintas líneas de investigación en torno a la AD en las que se centra este trabajo y hemos establecido las premisas, las hipótesis y los objetivos del proyecto de investigación. Tras la introducción, el capítulo 2 nos permite indagar en la práctica audiodescriptora, en su situación dentro de los Estudios de Traducción, así como en el ámbito investigador y el panorama legislativo y normativo de la AD. En dicho

capítulo, abordamos la definición de la AD, realizamos un breve recorrido por la historia de la práctica en sus distintos ámbitos de aplicación y establecemos una serie de clasificaciones de la AD en función de diferentes factores. A continuación, exponemos las prácticas de dos grupos de investigación, TransMedia Catalonia (Universitat Autònoma de Barcelona [UAB]) y TRACCE (Universidad de Granada [UGR]), en el plano académico, así como las investigaciones sobre AD en torno a cuatro cuestiones relevantes para nuestro estudio: el análisis semiótico del texto origen, la producción del texto meta, el estudio del texto meta a partir de corpus de textos audiodescritos y los Estudios de Recepción con personas con DV. El último apartado del capítulo 2 está relacionado con el panorama legislativo y normativo de la AD. Estudiamos, de esta manera, tanto cuestiones generales sobre accesibilidad y específicas sobre leyes y regulaciones de AD, como las guías y estándares que regulan la práctica audiodescriptora.

En el capítulo 3, nos adentramos en la pieza clave de nuestro estudio, es decir, la modalidad de AD que tiene como texto origen la iglesia y que hemos denominado «AD eclesiástica». Definimos, en este capítulo, el contexto comunicativo en el que se produce el discurso eclesiástico y los cambios en la función que cumple la iglesia como espacio arquitectónico. Además, procedemos a realizar el análisis semiótico del edificio eclesiástico, una tarea fundamental para el estudio de corpus que se lleva a cabo en el capítulo 4, que conforma la primera parte del bloque metodológico. En dicho capítulo, abordamos primero las investigaciones de corpus de AD museística y artística realizadas hasta el momento y continuamos con el análisis del corpus de audiodescripciones eclesiásticas compilado para este trabajo. Este consta de veinte textos audiodescritos, quince de los cuales se corresponden con audiodescripciones de iglesias de Milán y los cinco restantes con audiodescripciones de iglesias ubicadas en Venecia. Los textos recopilados se clasifican según la ciudad en dos subcorpus y se desarrolla un análisis comparativo estructurado en tres partes: análisis discursivo, léxico-semántico y normativo.

El capítulo 5 concierne el diseño del Estudio de Recepción y se estudian cuestiones relativas a la investigación sobre recepción en AD y las características del destinatario principal de las audiodescripciones, es decir, los usuarios con DV. En relación con el estudio de recepción que realizamos para el proyecto, explicamos las variables, los rasgos de las muestras de AD seleccionadas y las características de los participantes y de los cuestionarios elaborados. Los resultados de este segundo bloque metodológico se presentan en el capítulo 6, el cual consta de cinco apartados: en los tres primeros exponemos las

respuestas individuales a cada cuestionario; en el cuarto, hacemos un análisis comparativo de las respuestas de los cuestionarios de Milán y Venecia; y, en el quinto, abordamos la discusión de los resultados expuestos. Las conclusiones, tanto generales como específicas del análisis de corpus y el estudio de recepción, quedan recogidas en el capítulo 7. Finalmente, los dos últimos capítulos están dedicados a la bibliografía consultada (Capítulo 8) y los anexos (Capítulo 9).

Capítulo 2. La audiodescripción

2.1. Concepto de audiodescripción

Las personas con DV han necesitado siempre descripciones orales de lo que sucede a su alrededor. Pujol y Orero (2007) señalan dos precursores de la AD: la *écfrasis*, una figura retórica observada en los poemas épicos de la Antigua Grecia que se asociaba con una descripción muy vívida de obras de arte como pinturas o relieves; y la figura del narrador cultural y, en concreto, la del explicador de las salas de cine de principios del siglo XX, que se encargaba de comentar o doblar en directo las películas mudas (p. 50).

Desde su reconocimiento, hace poco más de tres décadas, como práctica profesional al servicio de la accesibilidad, la AD ha sido objeto de múltiples definiciones por parte de académicos y profesionales. Se trata de una forma artística en sí misma, «a growing arts» (Braun, 2008, p. 14), «a type of poetry» (Snyder, 2005, p. 936), de un lenguaje especial (Salway, 2007, p. 151), de una clase de retórica moderna (Álvarez de Morales Mercado, 2011) y, en definitiva, de una narración cuyo elemento de partida son las imágenes. Desde un punto de vista semiótico, varios autores (Bourne y Jiménez Hurtado, 2007; Braun, 2007; Mazur, 2017; Soler Gallego y Jiménez Hurtado, 2013) se refieren a la AD como un tipo de traducción intersemiótica, basándose en la clasificación propuesta por Jakobson (1959), quien distingue entre traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica. Al audiodescribir, la información visual se traduce en palabras, permitiendo así que principalmente las personas con DV construyan una imagen mental de aquello que no pueden ver (Salzhauer et al., 2003, p. 230). Cabe aclarar que no se traducen imágenes aisladas, sino que, dependiendo de la producción que vaya a audiodescribirse, así como el contexto de la comunicación, estas irán acompañadas de otros sistemas de significación (ej.: textos, sonidos), igualmente relevantes para la comprensión del mensaje. Braun (2007) define la AD como una compleja actividad de mediación cognitivo-lingüística e intermodal cuyo objetivo es producir un discurso verbal a partir de la descripción de los elementos visuales, y en algunos casos sonoros, del material de partida (p. 358).

Si bien los beneficiarios directos de la AD son las personas con problemas de visión, la práctica audiodescriptiva resulta potencialmente útil para otros sectores de la población. De esta forma, la AD puede ayudar al colectivo con discapacidad cognitiva a comprender mejor el mensaje de una producción, así como a las personas mayores y los niños a dirigir su atención hacia momentos significativos de un producto audiovisual que, de otro modo,

podrían haber pasado desapercibidos, o a enseñarles aspectos relevantes de la cultura, el arte, la literatura o la sociedad (Hernández-Bartolomé y Mendiluce-Cabrera, 2009, p. 163). Algunos investigadores han explorado el potencial de la AD como recurso didáctico en diferentes contextos, entre ellos la adquisición de habilidades de escritura y el desarrollo del pensamiento crítico (Kleege, 2016; Kleege y Wallin, 2015), la adquisición de la competencia léxica en traducción (Martínez Martínez, 2012) o el aprendizaje de lenguas extranjeras (Ibáñez Moreno y Vermeulen, 2015; Talaván Zanón et al., 2014; Vermeulen e Ibáñez Moreno, 2013). Asimismo, en el marco del proyecto *TACTO: Traducción y accesibilidad. Divulgación accesible de la ciencia para todos*, el grupo TRACCE de la UGR empleó distintas modalidades de traducción accesible como herramienta didáctica para formar a estudiantes de Traducción e Interpretación (TeI).

2.2. Origen y breve historia de la audiodescripción

A lo largo de este apartado hablaremos del inicio y la evolución de la AD en sus distintos ámbitos, de forma general, aunque incidiremos en aquellos países que resultan más relevantes para nuestro estudio: Estados Unidos y Reino Unido, por considerarse referentes en el ámbito en cuanto a legislación y normativa; España, por desempeñar un papel importante en el desarrollo de la práctica; e Italia, por tratarse del país de procedencia del material audiodescrito objeto de análisis en esta tesis. A diferencia de Italia, Estados Unidos, Reino Unido y España son países con mucha tradición en AD.

Snyder (2013, p. 28) señala que la AD como «proceso formal» nace con la publicación de Gregory Frazier *The Autobiography of Miss Jane Pittman: An all-audio Adaptation of the Teleplay for the Blind and Visually Handicapped*. En esta tesina de máster, publicada en 1975 (Frazier, 1975), se definen por primera vez conceptos fundamentales relacionados con la técnica y el arte de audiodescribir. No obstante, unos años antes, en 1964, un trabajador ciego del Departamento de Educación de Estados Unidos había propuesto que se comenzasen a describir películas para personas con problemas de visión, para lo cual pidió a las organizaciones de consumidores con DV que solicitasen ayuda económica, sin demasiado éxito (Snyder, 2005, p. 936).

En 1981, la AD se convierte en un servicio estable en Estados Unidos cuando Margaret Rockwell, fundadora de la Metropolitan Washington Ear, y su marido Cody Pfanstiehl iniciaron un servicio de audiodescripción de producciones teatrales en el Arena Stage Theatre de Washington (Cabeza-Cáceres, 2013; Fryer, 2016; Snyder, 2013). La

primera obra audiodescrita fue *Major Barbara*, de George Bernard Shaw. La iniciativa del matrimonio llegó hasta Reino Unido y, en 1986, tuvo lugar una AD informal de la obra *A Delicate Balance*, de Edward Albee, en el teatro Robin Hood de Averham. La primera AD oficial en el país se realizaría al año siguiente y sería la del musical *Stepping Out* (Fryer, 2016, p. 16).

Pese a que, a nivel internacional, la AD comenzó su andadura en el teatro (Pfanstiehl y Pfanstiehl, 1985), el ámbito en el que ha habido un mayor desarrollo ha sido el del cine y la televisión (Braun, 2007; Udo y Fels, 2011). El primer programa audiodescrito fue emitido en Japón en 1983 por la cadena NTV y, en Estados Unidos, la Metropolitan Washington Ear, junto con la organización WGBH Educational Foundation y la cadena de TV pública Public Service Broadcasting, puso en marcha el primer servicio de AD para televisión, denominado *Descriptive Video Service* (ITC, 2000). En 1991, la ITC (Independent Television Commission) crea en Reino Unido el consorcio *Audetel* (Audio Described Television), que llevó a cabo estudios de los aspectos técnicos, artísticos, logísticos y económicos de la AD para televisión con el objeto de garantizar una respuesta satisfactoria por parte de las personas con DV (ITC, 2000, p. 3). Por su parte, la primera película audiodescrita proyectada en cines en Reino Unido fue *Harry Potter and The Philosopher's Stone*, en 2002 (Arma, 2011).

En España, los inicios de la AD parecen remontarse a mediados de la década de 1940, cuando el periodista y presentador de radio Gerardo Esteban comenzó a “narrar” en Radio Barcelona las películas que se proyectaban en las salas de cine (Orero et al., 2007, p. 32). Sin embargo, estas descripciones se dirigían a un público general, principalmente a personas que no podían ir al cine o que preferían la radio como medio de difusión para disfrutar del producto fílmico. La AD realizada específicamente para personas con DV llegó al país con el sistema *Sonocine*, creado por la ONCE (Organización Nacional de Ciegos de España) en 1987 (Díaz Cintas, 2010, p. 176). El objetivo de este sistema era la creación de audiodescripciones de películas para VHS. Años más tarde, concretamente en 1993, a raíz de la publicación de unas guías como parte del proyecto *Audetel* en Reino Unido, la ONCE lanzó un sistema basado en el anterior *Sonocine*, denominado *Audesc* (Navarrete Moreno, 1997, p. 71), con el fin de producir audiodescripciones en español de programas de televisión, anuncios publicitarios y representaciones de teatro, y distribuir las entre sus afiliados (Arma, 2011, p. 41; Tondi, 2016, p. 17).

En otros ámbitos, la AD de la película catalana *Els deu manaments* en 1989 marca el salto de la práctica a la televisión en España (Cabeza-Cáceres, 2013, p. 29), mientras que fue en 2006 cuando se proyectó la primera AD en una sala de cine del país. Algunos proyectos ambiciosos fueron *Cine para todos* (se contabilizaron 132 películas audiodescritas para televisión) y *La Gran Película*, el cual nace con el propósito de audiodescribir una película a la semana. Con respecto a las audiodescripciones de representaciones en directo de teatro y ópera, estas no se empezaron a realizar hasta 1994 y 2004, respectivamente. La primera obra teatral audiodescrita (*La muerte y la doncella*) se realizó en el Teatreneu de Barcelona, mientras que la primera representación audiodescrita de ópera tuvo lugar en el Gran Teatro del Liceo en Barcelona (Arma, 2011).

En Alemania, los primeros proyectos de AD se desarrollaron en 1989, 1990 y 1992 en el ámbito del cine. En 1993, la cadena ZDF, con la ayuda financiera de la asociación alemana de personas con DV, emitió la primera película audiodescrita para televisión. Sin embargo, en los años que siguieron, la cadena solo logró emitir una o dos películas audiodescritas más (Benecke, 2004, p. 78). La década de los 90 se caracterizó por un incremento en el volumen de iniciativas encaminadas a impulsar la práctica audiodescriptora, entre las que cabe citar las tres presentaciones públicas que hizo en 1995 la cadena privada ProSieben de la AD de una película cuyo argumento giraba en torno a una persona ciega que había presenciado un asesinato. No podemos dejar de mencionar aquí a la empresa de radio y televisión Bayerischer Rundfunk, que fue la primera en autofinanciar un servicio de AD regular en Alemania (Benecke, 2004, p. 79).

En Francia, la AD llega de la mano de Auguste Coppola en 1989 con *Audiovision*, que, junto con *Audetel* (Reino Unido) y *Audesc* (España), constituye uno de los principales proyectos de AD del panorama europeo de la época. Este pasó a denominarse ARTE en 1998 y proporcionaba audiodescripciones en directo y para televisión (Hernández-Bartolomé y Mendiluce-Cabrera, 2004, pp. 267-268). Por otro lado, asociaciones francesas como *Accès Culture* y *Prête-moi tes yeux au théâtre* contribuyen al desarrollo de la práctica en el ámbito teatral.

En Italia, la primera película audiodescrita para televisión, *Spartacus*, fue emitida en 1991 por el servicio público Rai Radio Due gracias al sistema *Teleaudio*, desarrollado por el fundador de la sociedad italiana Cine Television Team, Sergio d'Ottavi (Tondi, 2016, p. 35). La idea del sistema era la de duplicar la pista de audio original para después añadir la AD grabada y transmitir la película audiodescrita por radiofrecuencia (Arma, 2011, p.

48). El primer título de DVD con AD incorporada, *Rosso come il cielo*, se puso en venta en 2005 y, desde 2013, la aplicación para móvil *MovieReading* permite a las personas con DV disfrutar de películas audiodescritas en el cine. Además, algunos títulos cinematográficos han sido subtulados y audiodescritos para festivales de cine como el Festival del Cinema y el Fiction Fest de Roma o el Festival del Cinema de Venecia (Arma, 2014, p. 63).

Por otra parte, la colaboración entre Isiviù, Cultura Accessibile y el Teatro Vittorio Emanuele II de Mesina dio como resultado la primera AD de un espectáculo en directo en Italia en 2006. La obra en cuestión fue la ópera lírica *Ernani*, de Giuseppe Verdi. A esta función siguieron otras, como las óperas *Così fan tutte*, de Mozart, y *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti. La primera AD teatral no se realizó hasta hace apenas una década, en 2010, cuando se representó la obra *Processo a Gesù*, de Diego Fabbri, en el Teatro Diego Fabbri de Forlì (Tondi, 2016, pp. 37-38).

2.3. La audiodescripción en los Estudios de Traducción Audiovisual

La revolución de las nuevas tecnologías, la inminente llegada de la era de la digitalización o la creciente concienciación por la accesibilidad y la existencia de usuarios con diferentes necesidades son algunos de los diversos fenómenos que han transformado la forma de transmitir la información. El texto audiovisual, caracterizado por la presencia de dos canales de comunicación, el visual y el acústico, que transmiten información simultáneamente a partir de diferentes sistemas de signos, se ha impuesto al concepto tradicional de texto plano o verbal y, como sostienen Díaz-Cintas y Anderman (2009) «the media is omnipresent: to inform, arguably sometimes to misinform, to sell, to entertain and to educate» (p. 1). Los nuevos tipos de texto han dado lugar, a su vez, a otros modos de traducir, lo cual ha supuesto una revolución para la práctica de la traducción.

La TAV, la cual tiene su origen en el estudio de la traducción cinematográfica, se ha convertido en una de las áreas más dinámicas y de mayor interés dentro de los Estudios de Traducción. Salvo contadas excepciones, la investigación en TAV se llevó a cabo de forma dispersa desde la década de 1950 hasta prácticamente finales del siglo XX, momento en el que comenzaron a proliferar las contribuciones sobre el ámbito en los círculos educativos, académicos y profesionales (Díaz Cintas, 2009, p. 3). De acuerdo con Chaume Varela (2013), el término «traducción audiovisual» se emplea para hacer referencia a «las transferencias semióticas, interlingüísticas e intralingüísticas entre textos audiovisuales»

(p. 14). Si bien las modalidades de TAV que más atención han recibido son el doblaje, el subtulado y, más recientemente, la traducción para *voice-over* (Chaume Varela, 2019, p. 321), existen diversas modalidades de traducción de producciones de naturaleza multimodal, algunas de ellas orientadas hacia el fomento de la accesibilidad. Entre los listados de las diferentes modalidades de TAV, la relación más exhaustiva hasta el momento es la que propone Chaume Varela (2013): doblaje, subtulado, sobretulado, rehablado, audiosubtulado, voces superpuestas (*voice-over*), interpretación simultánea para festivales de cine, comentario libre y traducción goblin (un tipo de *voice-over*), subtulado para personas con discapacidad auditiva, audiodescripción y el subtulado y doblaje realizados por aficionados (*fansubbing* y *fandubbing*) (p. 105).

En el campo de la accesibilidad, Chaume Varela (2019) afirma que la TAV accesible se ha integrado completamente en los Estudios de TAV y que el respaldo de diversas iniciativas legislativas ha permitido incrementar el volumen de contenido accesible ofrecido en distintos países del mundo (pp. 321-322). De la lista del párrafo anterior, tanto el subtulado para personas con discapacidad auditiva como la AD se corresponden con submodalidades de TAV accesible. En contraposición con el subtulado tradicional, el subtulado accesible no solo reproduce el componente lingüístico (los diálogos entre los personajes), sino que también quedan plasmados otros elementos de la pista de audio imprescindibles para la correcta interpretación y recepción del mensaje, como son la música, los efectos sonoros o elementos prosódicos como la entonación, el tono o el acento.

Por su parte, como se señaló anteriormente, la AD se define como un proceso de traducción intersemiótica, de verbalización de imágenes. Aunque suele considerarse un tipo de traducción intersemiótica intralingüística, puede ser también interlingüística en el caso de que se traduzca una AD de una lengua a otra (Jiménez Hurtado, 2007, p. 144). En cuanto a los tipos de AD, se pueden establecer diferentes clasificaciones. En primer lugar, según el ámbito de aplicación, distinguimos entre aquellas audiodescripciones que se realizan en los medios de comunicación audiovisuales, donde la modalidad ha gozado de mayor desarrollo e interés (Soler Gallego, 2018, p. 232), y las elaboradas para las diferentes artes escénicas y visuales. Por lo general, las guías de AD más completas agrupan sus directrices según esos ámbitos de aplicación. No obstante, tanto Luque Colmenero (2019, p. 35) como Cabezas Gay (2017, p. 37) incluyen en esta taxonomía también la AD para entornos turísticos, es decir, aquella que se realiza en espacios patrimoniales naturales o arquitectónicos. Puesto que la submodalidad de AD que tomamos como objeto de estudio

se inscribe en el contexto de las artes visuales, incidiremos en este ámbito a lo largo del trabajo.

En segundo lugar, en función de la naturaleza del material, Braun (2008) distingue entre AD estática y dinámica (p. 14). En el primer tipo, el material lo componen obras visuales estáticas como pinturas o esculturas, mientras que la dinámica se realiza en los medios audiovisuales y las artes escénicas, que están sujetos a limitaciones espacio-temporales. Las obras visuales estáticas no tienen las mismas restricciones que las películas o las obras de teatro y, sin embargo, eso no implica que no se den factores que obliguen a medir la extensión de la AD. Así, si la descripción de una pintura es excesivamente larga, se corre el riesgo de no disponer de tiempo suficiente para escucharla o de provocar cansancio o desinterés en el receptor. Por otro lado, Braun (2008) señala que los productos audiovisuales y las representaciones en directo combinan diferentes modos de expresión (imágenes, sonidos y diálogos) para construir significado, a diferencia de artes plásticas como la pintura (p. 14). No obstante, lo cierto es que las obras visuales estáticas suelen audiodescribirse en un determinado contexto comunicativo, como puede ser un museo o una exposición, y, por tanto, la “imagen” no se percibe como un elemento aislado. Si pensamos en una obra pictórica expuesta en un museo de arte, esta irá acompañada de una cartela y estará ubicada, junto con otras obras, en una sala, en la que puede que suene alguna melodía y se disponga de recursos que permitan la exploración táctil o incluso olfativa de los expositivos. Tal y como sostiene Luque Colmenero (2019):

[E]n la AD de museos cada vez más programas incluyen otros modos (recursos sonoros, como la música y los efectos especiales; información táctil, como imágenes táctiles o modelos, réplicas, elementos extraídos de la obra; elementos olfativos relacionados con el objeto; etc.), si bien estos pueden supeditarse al canal auditivo en tanto que se crean como traslaciones de la obra de forma unida, a diferencia del cine, donde los diálogos existen de forma intrínseca y anterior a la AD (p. 35).

En definitiva, la imagen, traducida a palabras, junto con los diferentes recursos sonoros y táctiles, conforman toda una experiencia multisensorial «en la que los diferentes modos semióticos deben integrarse y cohesionarse para facilitar la comprensión del receptor» (Soler Gallego, 2013, p. 16).

Por último, dependiendo de si ha sido grabada previamente o se realiza en directo, podemos diferenciar asimismo entre la AD grabada para la pantalla o audioguías y la que

se prepara en directo o semi-directo (Díaz Cintas, 2007, 2010). El primer tipo hace referencia a la descripción de programas con imágenes en movimiento, como películas, series o documentales. La AD grabada para audioguías se aplica a obras estáticas (museos, galerías, monumentos, entornos naturales, etc.) en las que «no hay imágenes en movimiento y en las que la experiencia táctil, o nuevas tecnologías que simulen este tipo de experiencia, tiene una gran importancia» (Díaz Cintas, 2007, p. 50). Una clase de AD grabada sería la guía audiodescriptiva, una guía móvil empleada en museos y otros espacios para permitir la visita autónoma de personas con DV (Soler Gallego y Chica Núñez, 2014, p. 149). En cuanto a la AD en directo o semi-directo, el material audiodescrito lo componen espectáculos como los musicales o las representaciones de ópera y los actos públicos. Soler Gallego (2013) añade que habría que incluir en esta tipología la visita guiada audiodescriptiva en museos, exposiciones o monumentos (p. 15).

2.4. La investigación en audiodescripción: estado del arte

Las investigaciones en AD comienzan a desarrollarse a finales del siglo XX. Los primeros trabajos, realizados en la década de los 90, se corresponden con estudios sobre las preferencias de los usuarios y la recepción de las audiodescripciones (Soler Gallego, 2013, p. 17). Peli et al. (1996) llevaron a cabo el primer Estudio de Recepción (ER) en el que se contaba con la participación de personas con DV, en este caso usuarios con baja visión. En un estudio anterior, el de Rabbitt y Carmichael (1993), se había recurrido a personas normovidentes para evaluar la utilidad del servicio de AD británico *Audetel*. En España, Navarrete Moreno (1997) publica a finales de siglo un artículo en el que expone las cualidades que debe tener un «descriptor de imágenes», explica el proceso de la AD de cine –desde la selección de la película hasta la distribución de la misma– y presenta el sistema *Audesc* y los resultados de una encuesta realizada a afiliados de la ONCE sobre las audiodescripciones elaboradas con dicho sistema. En Reino Unido, Pettitt et al. (1996) evaluaron la utilidad del sistema de AD *Audetel* en el acceso de las personas con DV a la televisión. Como podemos observar, el interés de estos primeros estudios reside, no tanto en describir las características de la AD, sino más bien en presentar los distintos sistemas (*Audesc*, *Audetel*) que ofrecían audiodescripciones por entonces y conocer la opinión del destinatario directo para mejorar, de este modo, la calidad del servicio.

En el ámbito académico, es de destacar la labor de diferentes grupos de investigación, cuyo compromiso con la accesibilidad y con los avances en AD se

materializa a través de publicaciones, proyectos, seminarios y congresos. Así, por ejemplo, el grupo TransMedia Catalonia, de la UAB, que desarrolla desde 2004 su actividad investigadora en torno a la TAV y la accesibilidad en los medios, ha participado en proyectos europeos como ADLAB (Audio Description - Lifelong Access for the Blind, 2011-2014) y su sucesor ADLAB PRO (Audio Description: A Laboratory for the Development of a New Professional Profile, 2016-2019) y ha organizado seminarios en torno a la AD como ARSAD¹ (Advanced Research Seminar on Audio Description), que se celebra cada dos años desde 2007, y congresos internacionales como Media for All². Asimismo, el grupo TRACCE, del Departamento de TeI de la UGR, trabaja desde el año 2004 en el ámbito de la TeI accesible, impulsado por la falta de normalización y la escasez de investigaciones que permitan «fijar unos criterios y unas pautas para establecer normas e indicadores de calidad, éxito y expectativas en el ámbito de la accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con DV» (Luque Colmenero, 2019, p. 31).

Las líneas de investigación del grupo TRACCE (AD, subtítulo accesible, análisis de la imagen dinámica, estudios de corpus multimodal, ER, turismo accesible, accesibilidad museística y lenguaje simplificado) se han abordado en distintas publicaciones y tesis doctorales y se han implementado por medio de una serie de proyectos de Excelencia (AMATRA: Accesibilidad a los medios de comunicación audiovisuales a través de la traducción), I+D+i (TRACCE: Evaluación y gestión de los recursos de accesibilidad para discapacitados sensoriales a través de la traducción audiovisual: la audiodescripción para ciegos, PRA2: Plataforma de recursos audiovisuales accesibles y OPERA: Acceso al ocio y la cultura. Plataforma de difusión y evaluación de recursos audiovisuales accesibles. Investigación, formación y profesionalización) y de Innovación Docente (TACTO: Traducción y accesibilidad. Divulgación accesible de la ciencia para todos, CITRA: Cultura inclusiva a través de la traducción y DESAM: Desarrollo de sistema de accesibilidad universal multiplataforma y de bajo coste de descripción, localización y guiado en edificios de la UGR).

Los proyectos TRACCE y AMATRA, ambos desarrollados entre 2006 y 2009, tenían como objetivo evaluar la situación de la AD en España a través de una metodología

¹ Se han organizado en total siete ediciones del seminario ARSAD (2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017, 2019).

² Se han celebrado, hasta la fecha, ocho ediciones de Media for all (2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017, 2019), que han tenido lugar en diferentes lugares del mundo: Barcelona (2005), Leiria (2007), Amberes (2009), Londres (2011), Dubrovnik (2013), Sídney (2015), Catar (2017) y Estocolmo (2019). <http://www.mediaforall.eu/>

que combinaba los ER con la Lingüística de Corpus Multimodal y el Análisis del Discurso Multimodal. A estos proyectos siguió otro de Innovación Docente, TACTO, el cual se desarrolló durante los cursos académicos 2009-2010 y 2010-2011 con el objetivo de aplicar modalidades de traducción accesible en museos de ciencia como recurso didáctico para la formación de estudiantes de TeI (Luque Colmenero y Cabezas Gay, 2017, p. 148). El resultado fue la creación de una guía multimedia accesible para el Parque de las Ciencias de Granada, que ofrecía AD, Interpretación en Lengua de Signos (ILS), SpS y rehablado a cualquier usuario que visitara el museo (Luque Colmenero y Cabezas Gay, 2017, pp. 148-149). Por otro lado, el proyecto I+D PRA2 (2011-2013) nació con el fin de crear una plataforma de acceso libre a productos audiovisuales accesibles para personas con DV y discapacidad auditiva, evaluables a través de ER en línea (Luque Colmenero, 2019, p. 32). Este tuvo su continuación en otro proyecto más reciente, OPERA (2016-2018), con el que se pretendía mejorar e impulsar la plataforma anterior.

Por su parte, con DESAM se realizó el audioguiado y la AD de dos edificios de la UGR: la Facultad de TeI y la Escuela Técnica Superior de Ingenierías de Informática y de Telecomunicaciones. Para dicho proyecto se creó la aplicación móvil UGRQR, que emplea códigos QR alojados en lugares concretos de ambos edificios. El proyecto CITRA, financiado por la Unidad de Calidad, Innovación y Prospectiva de la UGR, se llevó a cabo a lo largo de los cursos académicos 2015-2016 y 2016-2017 y sigue la misma línea de desarrollo de contenidos de accesibilidad universal que los proyectos TACTO y DESAM. En este caso, se hizo accesible la sala 4 (Arte y Cultura) del Museo Memoria de Andalucía, de CajaGranada Fundación, a partir de la creación de un prototipo de guía multimedia plurilingüe que incluía AD, SpS e ILS. Además, se adaptaron los textos de dicha sala a lectura fácil y se implementó la exploración táctil de una serie de maquetas. En la actualidad, el grupo TRACCE está desarrollando el proyecto AL-MUSACTRA, que tiene como objetivo principal el de diseñar una estrategia de accesibilidad universal al patrimonio de distintos museos andaluces.

Cabe mencionar igualmente un proyecto reciente del grupo de investigación en el que se elaboró un plan de accesibilidad integral de la Cueva de las Ventanas, monumento natural que se encuentra en el municipio de Píñar, en la provincia de Granada. Dicha iniciativa, desarrollada entre 2017 y 2019, tuvo tres acciones principales, basadas en los conceptos teóricos de la Nueva Museología y la accesibilidad universal: i) la creación de una audioguía para personas con DV; ii) la creación de una signoguía para personas con

discapacidad auditiva; y iii) la elaboración de una guía adaptada a lectura fácil para personas con discapacidad cognitiva.

En lo que respecta a los congresos organizados por el grupo, encontramos AMADIS 07 (II Congreso Accesibilidad a los medios audiovisuales para personas con discapacidad) y los seminarios SITAU (Seminario Internacional sobre Traducción y Accesibilidad Universal) y SITAP (Seminario Internacional sobre Traducción y Accesibilidad Universal).

Pese a que la AD ha sido investigada especialmente en el área de los Estudios de Traducción y de TAV, esta llama a un enfoque pluridisciplinar. De esta forma, con el objeto de dar respuesta a distintas cuestiones de investigación, la modalidad se ha estudiado también desde otras disciplinas como la Lingüística, la Filosofía, la Semiótica, la Percepción o los Estudios de Cine (Arma, 2011). Prueba de ello es, por ejemplo, el número de revistas especializadas en ámbitos diversos que reservan un espacio a las publicaciones sobre AD: *The Journal of Specialised Translation*, *Perspectives: Studies in Translatology*, *Translating Today* o *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, en el campo de la Traducción; *Journal of Audiovisual Translation*, en TAV; *Journal of Media Psychology*, en Psicología; *Journal of Visual Impairment and Blindness*, *British Journal of Visual Impairment*, *Review of Disability Studies: An International Journal* o *Revista española de la discapacidad*, sobre discapacidad; *Arte, Individuo y Sociedad*, sobre artes visuales; etc.

Distintos autores han abordado la revisión de la literatura en AD, como Vercauteren (2016), quien toma como punto de partida la clasificación de Holmes (1988) para llevar a cabo su revisión. Holmes clasificaba las investigaciones en los Estudios de Traducción en dos ramas principales: estudios de traducción descriptivos y estudios de traducción teóricos. Los primeros se centran en el producto, la función o el proceso. Los estudios del producto tienen como objetivo la descripción de las traducciones y engloban tanto aquellos trabajos en los que se estudian traducciones individuales o corpus de traducciones, como estudios comparativos entre traducciones de un mismo texto (Holmes, 1988, p. 72). Los estudios centrados en la función se realizan con el fin de describir el contexto en el que se han producido las traducciones. En lo que respecta a los estudios del proceso, estos ponen el foco de atención en el «acto de traducir» (Holmes, 1988, p. 73). La otra rama de investigación, los estudios teóricos, tiene como finalidad «using the results of descriptive translation studies, in combination with the information available from related fields and disciplines, to evolve principles, theories, and models which will serve to explain and predict what translating and translations are and will be» (Holmes, 1988, p. 73).

Vercauteren (2016) adapta la clasificación anterior a la investigación en AD y distingue, dentro de las investigaciones de tipo descriptivo, entre los estudios del producto, que tienen como fin principal describir o comparar audiodescripciones ya existentes, y los estudios del proceso, en los que se investigan las diferentes etapas en la creación de la AD, que, de acuerdo con el autor, son fundamentalmente tres:

Within this process, at least three different phases can be distinguished. Like most other types of translation, every audio description process should start with a thorough analysis of the source text, a phase during which the describer pinpoints the intention and meaning of that text as accurately as possible. Based on the outcome of this analysis, he will then create the actual description. This includes on the one hand deciding what will be included in the description, and on the other deciding how the description will be formulated. Finally, in a third phase, the audio description will be voiced either by the describer himself or a voice talent (Vercauteren, 2016, p. 55).

Soler Gallego (2013) y Luque Colmenero (2019) emprenden asimismo la revisión de la literatura en el ámbito diferenciando entre estudios del proceso y estudios del producto. La finalidad de los primeros es «explicar el proceso de comprensión del texto origen y de composición del texto meta, es decir, de selección del contenido conceptual y de la forma lingüística de la audiodescripción» (Soler Gallego, 2013, p. 21). Por su parte, los estudios del producto aunarían tanto las investigaciones sobre audiodescripciones existentes realizadas desde una perspectiva descriptiva como los ER con personas con DV. Nos basaremos en las revisiones anteriores para abordar la nuestra, aunque centrándonos en las investigaciones más recientes sobre cuatro temas de especial importancia para el trabajo: el análisis del texto origen, la producción del texto meta, los estudios de caso y de corpus y los ER. Las investigaciones en torno al análisis del texto origen nos proporcionan un marco y una base para afrontar la caracterización de la iglesia como texto origen de la submodalidad de AD objeto de estudio en esta tesis. Diversos autores sugieren el estudio de teorías de diferentes disciplinas (arte, cine, neurociencia, etc.) para comprender los textos origen de la AD y los sistemas de significación encargados de configurar el significado de los mismos. Los trabajos sobre la producción del texto audiodescrito permiten ahondar en las cuestiones de qué y cómo audiodescribir, o lo que es lo mismo, en el contenido y la forma de la AD. En lo referente a los estudios de textos audiodescritos existentes, ya sean de muestras individuales o de corpus de menor o mayor tamaño, estos

reflejan cómo se lleva a cabo realmente la AD. Dichos trabajos pueden –y, de hecho, deberían– complementarse con ER con los usuarios finales de la AD para valorar la adecuación de la práctica con respecto a las preferencias y necesidades del receptor. Pese a que los ER atraen cada vez más atención en el ámbito de la AD, lo cierto es que adolecen de una redefinición teórico-metodológica que respalde el diseño y la realización de los mismos. El fin último es que estos estudios permitan recabar datos fiables sobre las opiniones de las personas con DV y, por consiguiente, avanzar hacia una mejora de la práctica audiodescriptora.

2.4.1. Análisis semiótico del texto origen

Como señala Vercauteren (2016), el creciente dominio de las pantallas y la presencia de la imagen en la comunicación se han traducido en la evolución del concepto de texto lingüístico y monomodal «to one comprising any multimodal construct conveying any kind of information» (p. 35). Esta nueva conceptualización del texto se ha observado también en el área de la traducción. Los textos de partida de las diferentes submodalidades de TAV se caracterizan por ser constructos multimodales en los que la información se trasmite a través de dos canales de comunicación, el verbal y el acústico (Vercauteren, 2016, pp. 35-36). El mensaje se construye a partir de la combinación e interacción de signos de distinto tipo, lo cual implica una dificultad mayor a la hora de descodificar la información que cuando nos enfrentamos a un texto plano, verbal. En este contexto, el análisis del texto origen se convierte en una tarea necesaria para comprender el mensaje audiovisual y proceder a su traducción.

La AD se realiza para una gran variedad de manifestaciones culturales: películas, series, documentales, videojuegos, pinturas, esculturas, espectáculos, acontecimientos deportivos, actos públicos, conferencias o visitas a museos, galerías y entornos naturales, entre otros. El texto origen de la AD lo puede constituir, por tanto, un producto audiovisual, un lienzo, un edificio o cualquier objeto expuesto en un museo. En el contexto de la AD para vídeo, Pérez-Payá (2007) estudia cómo trasladar los distintos niveles de lectura de una película –puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie– al guion audiodescrito (GAD) para «comprender todos los sentidos que entran en juego en la película, y con ello decidir mejor qué es prioritario para la trama y debe, por tanto, audiodescribirse» (p. 83). De igual manera, Orero (2012) estudia el lenguaje fílmico a partir de investigaciones inscritas en el área de los Estudios de Cine (Metz, 1976; Monaco, 2009) y defiende el

análisis del lenguaje filmico, su sintaxis y su gramática, como paso previo fundamental para la producción del GAD. Por añadidura, de cara a la selección de contenido por parte del audiodescriptor y, por consiguiente, la producción del texto audiodescrito, se han estudiado elementos filmicos específicos, como el tiempo (Vercauteren, 2012) o la iluminación (Maszerowska, 2012). Vercauteren (2012) propone analizar el producto filmico partiendo de los conceptos teóricos de la Narratología (Bal, 1995; Bordwell, 1985), mientras que el estudio de Maszerowska (2012) sobre cómo la luz y los patrones de contraste crean significado en la película se basa en investigaciones en Estudios de Cine centradas en el fenómeno de la iluminación en el cine.

Un trabajo más reciente es el de Chica Núñez (2016), quien investiga los elementos que componen las imágenes dinámicas desde la perspectiva de la percepción visual y, concretamente, desde aquellos estudios sobre la percepción realizados en el área de la Neurociencia Cognitiva (p. 17). A partir del análisis de la imagen dinámica, considerada el texto origen de la AD filmica, se configura el marco teórico-metodológico necesario para elaborar una taxonomía de los elementos composicionales de la imagen dinámica. Dicha clasificación se basa en las aportaciones de Arnheim (1974), Dondis (2006) y Block (2007) que, como señala Chica Núñez (2016), «pese a abordar el tema de la percepción visual desde diferentes ámbitos, vienen a desembocar en un campo de interés común»: la elaboración de una gramática de la imagen visual (p. 81). Tal y como lo describe Chica Núñez (2016), su modelo taxonómico relaciona los «principales atributos visuales en los que se dividen las imágenes dinámicas con los mecanismos de percepción del cerebro que específicamente se encargan de procesar cada atributo de forma autónoma» (p. 161).

Por otro lado, en su investigación sobre AD museística, Soler Gallego (2013) define el texto origen de la AD como un discurso visual con una intención comunicativa y «creado a partir de unos elementos visuales básicos, utilizados siguiendo una serie de técnicas compositivas basadas en los principios fundamentales de la psicología de la percepción humana» (p. 68). El estudio de los elementos visuales que lleva a cabo la autora se basa en teorías del arte (Dondis, 2006) y del diseño gráfico (Fichner-Rathus, 2011). Soler Gallego (2013) se sirve de los trabajos de los autores anteriores para proponer su propia clasificación de los componentes de la comunicación visual. En la línea de esta investigación, encontramos igualmente el trabajo de Cabezas Gay (2017), quien analiza la composición semiótica de la pieza museística. Con respecto a los objetos museísticos bidimensionales, es decir, aquellos que carecen de profundidad real, Cabezas Gay (2017)

explora los elementos perceptivos visuales que componen dichos objetos acudiendo para ello a teorías del arte (Arnheim, 1974; Dondis, 2006). Dado que el objeto de estudio de su tesis es la AD con exploración táctil, la autora recurre asimismo a investigaciones que le permitan analizar las piezas museísticas tridimensionales como texto origen de la AD. De este modo, Cabezas Gay (2017) estudia el concepto de escultura y describe los conceptos básicos de percepción del objeto tridimensional, es decir, sus elementos compositivos morfológicos y sintácticos (p. 132). Cabezas Gay y Jiménez Hurtado (2016) señalan que es necesario “diseccionar” dichos elementos para analizar el texto origen y poder establecer los límites estructurales fundamentales al describir un objeto (2016, p. 145).

2.4.2. Producción del texto meta

Tras el análisis del texto origen, el audiodescriptor debe escoger aquella información contenida en el texto origen que incluirá en su descripción. Esta labor se ve condicionada por las limitaciones temporales que derivan de la presencia de elementos relevantes para la comprensión del mensaje, como los diálogos, la música o los efectos sonoros (en el caso de la AD de vídeo y de funciones en directo), y de la capacidad de atención del receptor (común en todos los ámbitos). La descripción debe ser equilibrada, ya que el exceso de información puede provocar cansancio en el usuario, mientras que la omisión de datos relevantes compromete la correcta comprensión de la AD y dificulta la creación de la imagen mental de aquello que se está audiodescribiendo. La cuestión de la selección de contenido se trata en las guías existentes sobre AD, aunque de forma muy general, pues no se especifica por qué deben describirse o priorizarse unos elementos frente a otros. En el contexto de la AD para vídeo, Vercauteren (2012) explica que la selección de contenido describable debe tener como base un marco teórico sólido (p. 211) y propone, en particular, estudiar los conceptos teóricos de la Narratología para decidir qué audiodescribir en una película y así poder trasladar la experiencia filmica a palabras.

Una herramienta que podría ayudar al audiodescriptor a seleccionar la información que incluirá en la descripción es el *eye-tracking*, tecnología que evalúa los movimientos oculares. Mazur y Chmiel (2016) apuntan que esta metodología podría emplearse para detectar áreas de interés común en las que los receptores centran su atención al visionar escenas complejas (p. 98). De acuerdo con Vercauteren (2012), el *eye-tracking* resulta útil a la hora de discernir qué información visual debe priorizarse en la AD, pues permite identificar aquellos elementos en los que el espectador vidente fija su atención durante más

tiempo (p. 108). En este marco, encontramos, entre otras, las investigaciones de Orero y Vilaró (2012), Di Giovanni (2013), así como la de las autoras citadas anteriormente, Mazur y Chmiel (2016).

Por otro lado, en lo concerniente al estilo de AD, mientras que diversas directrices (ADC, 2008; AENOR, 2005; ITC, 2000; Salzhauer et al., 2003; Snyder, 2010) insisten en una AD objetiva, convencional, carente de interpretaciones personales ni juicios de valor, algunos autores se posicionan a favor de una mayor visibilidad y presencia del audiodescriptor en las descripciones. Bardini (2017) defiende que una AD más subjetiva podría ofrecer una mejor experiencia fílmica al receptor con DV. Con el fin de comprobar esta hipótesis, lleva a cabo un estudio de recepción en el que se evalúan tres estilos diferentes de AD, uno convencional y dos interpretativos, realizados para *Nuit Blanche* (2009), un cortometraje mudo en blanco y negro dirigido por Arev Manoukian. Para crear las diferentes versiones de GAD, la autora se basa en el enfoque funcionalista de la traducción de Nord (2006), por el que el encargo de traducción, en el cual figura la función del texto meta, determina las estrategias empleadas en el proceso.

En la AD convencional creada para el corto, se describe de forma objetiva aquello que aparece en pantalla, de conformidad con las indicaciones de la norma española de AD. Por el contrario, las dos versiones restantes se caracterizan por incorporar un nivel de subjetividad, en menor o mayor medida. Una de ellas sigue un estilo cinematográfico inspirado en la investigación de Fryer y Freeman (2013), ya que, pese a incluir datos objetivos, se proporcionan igualmente una interpretación del lenguaje fílmico y la descripción de técnicas cinematográficas. La tercera propuesta es la AD de estilo narrativo, en la que el foco reside en la interpretación del lenguaje fílmico y la re-narración (*re-narrativising*) coherente del mensaje de la película (Bardini, 2017, p. 58). Para esta última versión, Bardini se basa en el estudio de Kruger (2010) sobre la audionarración (AN). Kruger explica que existe un continuum descriptivo-narrativo en el acceso al audio. En ese continuum, la AD convencional se situaría en el extremo descriptivo, ya que se centra en la descripción verbal objetiva de lo que ocurre en pantalla. En cambio, la AN se encuentra en el extremo contrario, pues tiene mayor relevancia el efecto narrativo de los códigos visuales que los elementos descriptivos. En palabras de Kruger (2010):

In AN the emphasis is on the (re-)narrativisation of the visual codes in narrative film supported by and integrated with the existing auditory signals (or original soundtrack) of the film in order

to provide blind and visually impaired audiences with access to the film as an integrated narrative text (p. 233).

El autor añade que la AN debe centrarse en la unidad narrativa del texto y presentar la narración haciendo uso de las herramientas de la ficción narrativa escrita en lugar de intentar lograr la fidelidad a los signos visuales. Propone, así, verbalizar los efectos de la presentación fílmica de los personajes, las acciones, las emociones, la ambientación y la focalización a través de recursos como la puesta en escena, el encuadre y el ángulo de la cámara (Kruger, 2010, p. 235).

Retomando el estudio de Bardini (2017), las tres versiones de AD fueron creadas por la misma audiodescriptora y comparten una estructura similar. Los resultados del estudio de recepción reflejan el potencial de la AD narrativa para transmitir emociones y lograr la inmersión del receptor en el producto fílmico. No obstante, como la propia autora señala, su estudio adolece de un análisis profundo que le permita reconstruir la experiencia fílmica de los participantes y relacionarla con la versión de la AD a la que tuvieron acceso (p. 65). Un aspecto interesante de la investigación de Bardini (2017) es el proceso de elaboración de los GAD, pues la autora lleva a cabo tres tipos de análisis del texto origen (pp. 54-56): i) un análisis narrativo, siguiendo el modelo de Branigan (1992), necesario para conocer los elementos clave de la historia que deberían figurar en la AD; ii) un análisis cinematográfico, basado en el análisis por fases de Taylor (2014), para identificar la información audiovisual transmitida en diferentes modos (verbal y no verbal) y canales (auditivo y visual) y agruparla en fases, que se dividen a su vez en fragmentos; y iii) un análisis de enfoque audiodescriptivo, basado en la propuesta de Maszerowska et al. (2013), quienes identificaron una serie de categorías de elementos fundamentales (doce, en total) a las que el audiodescriptor debía prestar atención durante el proceso de AD. Este último análisis complementa al cinematográfico y se centra en aspectos que podrían ser difíciles de tratar en la creación de la descripción.

Otra autora que estudia alternativas a la AD convencional es Szarkowska (2013). En particular, sugiere incorporar la visión creativa del director en el GAD sirviéndose del guion de la película u otros materiales disponibles, tales como entrevistas o reseñas (p. 383). La descripción de autor (*auteur description*), término que emplea la investigadora para referirse a dicha propuesta de AD, permite la inclusión de información sobre los personajes, sus emociones y acciones, y los ambientes, que, pese a no mostrarse en pantalla, figura en el guion original y tiene relevancia desde el punto de vista del director

(Szarkowska, 2013, pp. 383-384). Szarkowska pone a prueba su propuesta elaborando el guion con AD de autor para la película *Volver* (2006), de Pedro Almodóvar, en su versión polaca. Sin embargo, pese a llevar a cabo un pequeño estudio de recepción para evaluar el GAD, la autora solo señala al respecto que se trató de un visionado informal y que la respuesta de los usuarios con DV a su alternativa de AD fue positiva (p. 386).

Otras investigaciones que tratan el tema de la subjetividad en AD son las de Szarkowska et al. (2016), Walczak y Fryer (2017) y Soler Gallego (2019). Esta última autora recurre al estudio de corpus para mostrar el alto grado de subjetividad observado en un tipo concreto de AD, aquella incluida en las guías audiodescriptivas en lengua inglesa de museos de arte.

En la producción del texto meta, existe un componente cognitivo que, como señala Holsanova (2016), tiene implicaciones en la percepción e interpretación de la información visual traducible a palabras. De acuerdo con la autora, «all audio describers do not necessarily pay attention to the same aspect of the visual scene and that their descriptions may differ significantly» (p. 52). Las imágenes y el contenido de las escenas pueden categorizarse de formas diferentes, en función del grado de abstracción (más general o más específico) que escoja el audiodescriptor (Holsanova, 2016, p. 529), dando lugar a distintas versiones de audiodescripciones.

2.4.3. Estudio del texto meta: corpus de audiodescripciones

Uno de los primeros ejemplos de estudios de corpus en AD fue el de Bourne y Jiménez Hurtado (2007), quienes llevaron a cabo un análisis contrastivo de los GAD de la película *Las horas* en inglés y español. Existen, no obstante, proyectos de corpus a mayor escala como el de Television in Words (TIWO), dirigido entre 2002 y 2005 por Andrew Salway, de la Universidad de Surrey, para el cual se compilaron 91 GAD en lengua inglesa con el objeto de analizar el lenguaje empleado por los audiodescriptores e identificar patrones léxicos, morfológicos, sintácticos y semánticos (Salway, 2007). Se concluyó que las audiodescripciones tienen un lenguaje propio con rasgos gramaticales poco comunes en otros contextos (Salway, 2007, p. 162). De los 91 GAD que integran el corpus del proyecto TIWO, Arma (2011) seleccionó 69 para estudiar el papel de los adjetivos en las descripciones. En particular, se analizaron los adjetivos más frecuentes en la AD, su ubicación en la oración, sus colocaciones y las preferencias semánticas (Arma, 2011, p. 285).

Otro proyecto de corpus relevante es TRACCE, de la UGR, dirigido entre 2006 y 2009 por Catalina Jiménez Hurtado. El corpus del proyecto cuenta con 300 películas audiodescritas en español, así como 50 audiodescritas en alemán, inglés y francés. Para dicho proyecto, se crearon un sistema de anotación multimodal en tres niveles (narratológico, cinematográfico y gramatical) y una herramienta de etiquetado de corpus multimodal, *Taggetti*, desarrollada por la empresa gizer.net. Los niveles creados para el sistema permiten, como señala Jiménez Hurtado (2010), «establecer comparaciones para buscar parámetros y equivalencias pertinentes entre los distintos esquemas y estructuras multimodales que interactúan en el texto original (la película) y en el texto meta (película accesible para personas ciegas) del proceso audiodescriptor» (p. 70). Asimismo, el sistema posibilita la identificación y codificación de patrones morfosintácticos, léxico-semánticos y pragmático-discursivos en los GAD.

Soler Gallego y Chica Núñez (2010) se sirvieron de la herramienta *Taggetti* para analizar cómo se reflejan las estructuras narrativas modulares en los GAD de seis películas. Los autores emplearon una metodología descriptiva para el análisis del corpus, basada en el modelo de análisis propuesto por Gideon Toury para los Estudios Descriptivos de Traducción y en la Lingüística de Corpus Multimodal (p. 223).

En el ámbito de la AD museística, Soler Gallego y Jiménez Hurtado (2013) compilaron un corpus de guías audiodescriptivas de museos de arte, historia y arqueología de Estados Unidos y Reino Unido con el fin de extraer patrones semánticos y discursivos y acercarse, de este modo, «a la gramática textual de la guía audiodescriptiva en relación con el contexto comunicativo» (p. 186). Siguieron una metodología de análisis de corpus con un enfoque de abajo arriba que combina el estudio manual de las guías audiodescriptivas con el análisis semiautomático de estas a través de la herramienta WordSmith Tools 5.0. El estudio de corpus comienza con la descripción de la superestructura de las guías y sigue con el análisis de la macroestructura y la microestructura. Esta investigación continúa en publicaciones posteriores (Soler Gallego, 2015, 2018, 2019). En su último trabajo, Soler Gallego (2019) combina el análisis de corpus con el contexto comunicativo y se apoya en teorías de la lingüística cognitiva (Croft y Cruse, 2004; Langacker, 2008) y del arte (Dondis, 2006; Fichner-Rathus 2012).

2.4.4. Estudios de Recepción

En párrafos anteriores, hemos citado investigaciones en las que se realizaban estudios con el destinatario para evaluar descripciones no convencionales, como las de Szarkowska (2013) o Bardini (2017), ambas inscritas en el ámbito de la AD filmica. En artes escénicas, Udo et al. (2010) realizaron un estudio con 22 participantes con DV para evaluar una AD no convencional de una representación teatral de *Hamlet* en Toronto. La descripción se redactó en pentámetro yámbico, siguiendo el estilo de Shakespeare, y recibió, en general, una reacción positiva por parte del público.

Chmiel y Mazur (2012) llevan a cabo una revisión de los estudios de recepción realizados en AD y las metodologías empleadas. Estas autoras sostienen que el desarrollo de esta clase de estudios contribuye a mejorar la calidad de la práctica audiodescriptora, pues posibilitan la recopilación de información sobre estrategias de AD. De la misma forma, al conocer las preferencias del destinatario, existe una mayor probabilidad de satisfacer sus expectativas (Chmiel y Mazur, 2012, p. 58). Las autoras mencionan dos estudios de recepción a gran escala, ambos realizados en Reino Unido: por un lado, el proyecto Audetel (1992-1995), cuyo resultado fue la elaboración de la guía de AD de la ITC (2000); y, por otro, *Bollywood for all*, un estudio impulsado por el Royal National Institute of Blind People (RNIB) en 2009 con el fin de averiguar si existía una demanda potencial de películas de Bollywood audiodescritas en Reino Unido y la India.

El consorcio europeo ADLAB llevó a cabo un estudio de recepción multinacional con el objetivo principal de desarrollar un estándar europeo de AD (ADLAB, 2013). Para ello, se pidió a 80 usuarios con DV, de los cuales un 63% tenía ceguera congénita, que evaluaran la AD de la primera escena de la película *Inglourious Basterds* (2009). Se les proporcionó un cuestionario en el que figuraban tanto preguntas demográficas como preguntas relacionadas con las preferencias y la comprensión. Asimismo, se creó un grupo control compuesto por 77 personas normoventes, que visionaron el mismo fragmento sin AD y respondieron a preguntas de comprensión. En general, el estudio no arrojó datos concluyentes sobre las preferencias de los usuarios (ADLAB, 2013, p. 3).

Di Giovanni (2018a) sostiene que los estudios de recepción no deberían enfocarse en evaluar únicamente las preferencias y opiniones de los destinatarios, sino también la comprensión de los participantes con respecto a parámetros como el léxico, la sintaxis o la velocidad de locución, entre otros. (p. 231). En esta línea, encontramos investigaciones como la de Cabeza-Cáceres (2013), quien evaluó la influencia de tres parámetros

(velocidad, entonación y explicitación) en la comprensión de la AD filmica. En concreto, el autor se sirve del esquema narrativo de Branigan (1992) para analizar un corpus compuesto por escenas de películas en lengua catalana y poder extraer una serie de indicadores que permitan configurar una escala de medida de la comprensión para el estudio de recepción. Su trabajo se inscribe dentro del marco de los estudios filmicos de base cognitiva.

En el ámbito de la AD museística, Cabezas Gay (2017) estudia las diferencias de percepción de las personas con DV ante audiodescripciones de obras artísticas con o sin exploración táctil. Como describe la investigadora, su experimento constituye «un primer acercamiento a la evaluación de la adecuación de la modalidad de la AD con exploración táctil a las capacidades, predilecciones y expectativas de los usuarios con discapacidad visual» (p. 279). Cabezas Gay se sirve de dos piezas expuestas en la Sala 4 del Museo Memoria de Andalucía, de CajaGranada Fundación, en concreto una réplica y una fotografía, para llevar a cabo dos estudios de recepción. Al tratarse de un objeto tridimensional, la réplica permite la exploración táctil. Por su parte, la fotografía va acompañada de un material táctil adicional. En estos estudios, Cabezas Gay (2017) evalúa el nivel de recuerdo de los usuarios con DV, el cual se considera un indicador potencial de la comprensión de la AD, y la opinión de los participantes, que actúa como indicador del éxito de la AD como recurso puesto a disposición en el museo y permite conocer las expectativas y necesidades del destinatario.

Los datos se recopilaron empleando como herramientas el cuestionario y la entrevista. La organización de los cuestionarios es la misma que la utilizada para el proyecto PRA2, del grupo TRACCE, del que la investigadora forma parte. Como se ha mencionado anteriormente, para dicho proyecto se creó una plataforma que alberga recursos audiovisuales accesibles, evaluables a partir de cuestionarios en línea. Cabezas Gay (2017) sigue la línea de la plataforma y emplea dos cuestionarios: uno previo a la escucha de la AD, compuesto por tres bloques de preguntas y distribuido por igual entre los diferentes sujetos del estudio; y un segundo cuestionario, distribuido tras la escucha y dividido en tres partes, con preguntas sobre el recuerdo y la opinión.

En los últimos años, se han desarrollado algunos estudios de recepción que adoptan un enfoque cognitivo. De acuerdo con Holsanova (2016), autora que aborda la AD desde los preceptos teóricos de la cognición incorporada (*embodied cognition*) y la creación de

imágenes mentales, el estudio cognitivo de la AD implica investigar la naturaleza del pensamiento:

Cognitive aspects of AD concern the study of the nature of human thought: how people attend to, process, understand and remember information that others convey and how people integrate information from various sources, including spoken language, written language, images, sounds, music, mimics and gestures (pp. 49-50).

En este sentido, y tal y como argumenta Holsanova (2016), la creación de imágenes mentales es una capacidad cognitiva muy importante, pues se encuentra estrechamente ligada al pensamiento creativo, la toma de decisiones, el recuerdo e incluso la empatía (p. 59). Esta capacidad no se manifiesta de la misma manera en personas normovidentes y en usuarios con DV, ya que este último colectivo debe recurrir a otros sentidos para crear modelos mentales vívidos de su entorno (Holsanova, 2016, p. 62). Según la investigadora, conocer cómo perciben la información espacial y crean imágenes mentales los usuarios con DV conduce a audiodescripciones más eficaces, por lo que resulta esencial realizar entrevistas y estudios experimentales e incluir al receptor final en la investigación en AD (p. 69).

Barnés Castaño y Jiménez Hurtado (2020) exploran dos teorías de la psicología cognitiva, en concreto la *Grounded Cognition* y la *Construal Level Theory*, que, en palabras de las autoras, ilustran «posibles diferencias de corte cognitivo entre cómo imaginan la información visual las personas normovidentes y aquellas con ceguera y deficiencia visual» (p. 183). A diferencia de Holsanova (2016), que no lleva a la práctica su marco teórico, Barnés Castaño y Jiménez Hurtado (2020) diseñan un estudio de recepción con 16 personas con DV con un doble objetivo: por una parte, identificar si existe relación entre un mayor o menor nivel de concreción en AD museística, el recuerdo de las audiodescripciones y el tipo de DV; y, por otra, averiguar las preferencias de los usuarios con DV en cuanto al nivel de concreción. Las autoras concluyeron que un mayor nivel de concreción permitía a los participantes crear imágenes mentales más detalladas y que las preferencias en cuanto al grado de concreción podrían depender del tipo de DV, es decir, de si esta es congénita o adquirida. Pese a las limitaciones del estudio, este trabajo supone un acercamiento interesante y teóricamente fundamentado al impacto del nivel de concreción de la información visual verbalizada en la recepción de la AD, y en particular en la recepción de la AD museística.

A las investigaciones de Holsanova (2016) y Barnés Castaño y Jiménez Hurtado (2020) se suman otros estudios que adoptan, en mayor o menor medida, un enfoque cognitivo, de los cuales cabe mencionar aquellos sobre el impacto emocional de la AD en los usuarios con DV (Ramos Caro, 2013, 2015; Ramos Caro y Rojo López, 2014), la manera en la que la cantidad de información incluida en las descripciones de los personajes y su segmentación influyen en el recuerdo de los participantes (Fresno Cañada et al., 2014) y la inmersión o “presencia” del destinatario en el producto audiodescrito (Fryer y Freeman, 2012; Fryer y Walczak, 2020; Walczak y Fryer, 2017).

2.5. Panorama legislativo y normativo de la audiodescripción: guías y directrices

2.5.1. Accesibilidad y legislación

Para entender el concepto de accesibilidad, es necesario comenzar hablando de otro concepto íntimamente relacionado, el de derechos humanos. Los derechos de las personas, enraizados en las nociones de dignidad y acceso, se definieron por primera vez en el marco de la Revolución francesa, en la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* de 1789. Sin embargo, con la adopción de la *Declaración universal de los derechos humanos*, en 1948, los derechos humanos pasan a convertirse en pilar fundamental de la sociedad. Tal y como señala Greco (2016), a partir de ese momento se hace cada vez más notable la influencia del concepto en el lenguaje, la cultura, la política e incluso en formas de expresión artística como la literatura o los medios audiovisuales (p. 12). De igual manera, durante las últimas décadas, se ha observado un creciente interés por los derechos de las personas con discapacidad, impulsado en gran medida por la aprobación de la *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*³ en el año 2006. En el artículo 9 de la Convención, que no entró en vigor hasta mayo de 2008, se señala lo siguiente:

A fin de que las personas con discapacidad puedan vivir en forma independiente y participar plenamente en todos los aspectos de la vida, los Estados Partes adoptarán medidas pertinentes para asegurar el acceso de las personas con discapacidad, en igualdad de condiciones con las demás, al entorno físico, el transporte, la información y las comunicaciones, incluidos los

³ La convención fue ratificada en el BOE (Boletín Oficial del Estado) de 21 de abril de 2008. <https://www.boe.es/boe/dias/2008/04/21/pdfs/A20648-20659.pdf>

sistemas y las tecnologías de la información y las comunicaciones, y a otros servicios e instalaciones abiertos al público o de uso público, tanto en zonas urbanas como rurales (Disposiciones generales de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, 2008, Art. 9, párrafo. 1).

Las personas con discapacidad comenzaron a luchar por sus derechos en el siglo XIX, aunque fue alrededor de la década de 1970 cuando surgió el movimiento social internacional que tendría como mayor reto acabar con el Modelo médico de la discapacidad. Según este modelo, la discapacidad se concebía como un problema personal causado por una enfermedad, que podía tratarse con determinadas intervenciones médicas (Alonso, 2007, p. 16). De acuerdo con Sabatello (2013), las personas con discapacidad «were viewed merely for their inabilities in comparison to an expected definition of “health”» (p. 15). En contrapartida, el Modelo social, que sustituye al médico, se refiere «al acceso de las personas con discapacidad a los diferentes ámbitos de la vida» (Soler Gallego, 2013, p. 35) y rompe con la idea de que la deficiencia es la causa de la discapacidad. Como apunta Soler Gallego (2012), dicho modelo

reclama, por un lado, el deber de la sociedad de identificar y paliar las barreras que impiden o dificultan la integración social en igualdad de oportunidades y la autonomía de las personas con discapacidad y por otro, la necesidad de incluir el concepto de accesibilidad desde la fase de diseño de un producto, entorno o servicio y que este sea reutilizable por individuos con diversas características (p. 19)

Las nociones de accesibilidad y de diseño para todos, que quedan reflejadas en el párrafo anterior, nacieron en principio como filosofías dirigidas a personas con discapacidad motora. En efecto, la accesibilidad se relacionaba con la supresión de barreras físicas que impiden el acceso de las personas con discapacidad a edificios e instalaciones públicas (Díaz Cintas, 2010, p. 157; Gambier, 2006, p. 4) y el diseño para todos estaba vinculado en sus inicios al diseño industrial (Soler Gallego, 2012, p. 20). Sin embargo, como consecuencia de distintos cambios sociales, políticos y económicos, ambos conceptos fueron evolucionando hasta abarcar a todos los individuos y grupos sociales (Soler Gallego, 2012, pp. 21-22). Así, el concepto de accesibilidad adquirió un carácter universal, extendiéndose a las características que deben tener no solo los entornos, sino también servicios y productos, para ser accesibles a personas con necesidades diferentes, sin excluir a ningún grupo poblacional. Del mismo modo, el diseño para todos tiene como principal

objetivo que todo —productos, entornos, servicios, cultura, información— lo que ha sido creado para las personas sea accesible y útil para el conjunto de la sociedad (EIDD, 2004). El diseño para todos constituye, por tanto, un medio para garantizar la accesibilidad universal.

De acuerdo con Greco (2018), el movimiento que se ha configurado en torno a la accesibilidad ha tenido un impacto significativo en innumerables áreas de la sociedad y el conocimiento (p. 210). Por una parte, la accesibilidad se ha integrado como una herramienta estratégica en las políticas de muchas instituciones internacionales con el fin de dar respuesta a cuestiones sociales de alta prioridad. Un ejemplo de ello es que se ha convertido en tema central en políticas de la Comisión Europea, como la *Estrategia Europea sobre discapacidad 2010-2020* o la *Estrategia para el Mercado Único Digital de Europa 2015*. Por otra parte, en el contexto de la investigación, la accesibilidad ha provocado un cambio de paradigma en determinados campos (estudios de geografía, ingeniería, transporte, diseño, sostenibilidad, traducción, educación o turismo), dando lugar a nuevos métodos, enfoques y modelos de investigación. Como señala Greco (2018), abordar la accesibilidad desde una perspectiva interdisciplinar es clave en la resolución de los problemas relacionados con el acceso:

accessibility issues have proven to demand such an interdisciplinary approach, pulling together researchers from the most diverse of fields – from engineering to translation, from cultural heritage to architecture, from computing to transportation – and pushing them to share their knowledge and tools to devise new methods and techniques in order to address the intricate nature of access problems (p. 215).

La innovación teórica, metodológica y social impulsada gracias a la accesibilidad ha conducido, a su vez, al nacimiento de los Estudios de Accesibilidad, disciplina que se ocupa de la investigación crítica de los procesos y fenómenos de la accesibilidad, así como del diseño, la aplicación y la evaluación de metodologías basadas en la accesibilidad (Greco, 2018, p. 219). En el ámbito de los Estudios de TAV, hemos asistido al nacimiento de la accesibilidad en los medios de comunicación, que se ocupa del acceso de las personas a los medios audiovisuales y acontecimientos culturales (Mazur y Vercauteren, 2019, p. 2). Mazur y Vercauteren apuntan que la disciplina, asociada originariamente a la supresión de barreras sensoriales y a las prácticas de AD y subtitulado para personas con discapacidad auditiva, adopta como objetivo general garantizar la accesibilidad para todos,

independientemente de sus capacidades. De esta manera, la accesibilidad a los medios se relaciona también con servicios como el subtítulo tradicional, el doblaje, el rehablado o la interpretación simultánea, y herramientas como la creación de contenido fácil (por ejemplo, la lectura fácil y el lenguaje simplificado).

En lo que respecta a las leyes y regulaciones de accesibilidad y AD, estas varían de un país a otro. En Reino Unido, la *Disability Discrimination Act* (1995), que fue reemplazada en 2010 por la *Equality Act*, prohíbe discriminar a las personas con alguna discapacidad y establece que las películas, representaciones y exposiciones deben incorporar braille o una descripción oral de la información para las personas con DV (Fryer, 2016, p. 19). Como señala Luque Colmenero (2019), el documento *Code of Practice for Rights of Access to Goods, Facilities, Services and Premises* (DRC, 2006), elaborado por la *Disability Rights Commission* (DRC), incluye información detallada sobre la ley anterior (p. 47). Dicho código se configura como una guía práctica para lograr la participación e integración de las personas con diversidad funcional en la sociedad en igualdad de condiciones y optimizar el acceso de las mismas a bienes, servicios e instalaciones (DRC, 2006, p. vi). El documento recoge un apartado específico para usuarios con DV, en el que se insta a empresas y negocios a ofrecer uno (o varios) de los siguientes recursos de accesibilidad, entre los cuales figura la AD:

- readers;
- documents in large or clear print, Moon or Braille;
- information on computer disk or e-mail;
- information on audiotape;
- telephone services to supplement other information;
- spoken announcements or verbal communication;
- accessible websites;
- assistance with guiding;
- audio-description services;
- large print or tactile maps/plans and threedimensional models;
- touch facilities (for example, interactive exhibits in a museum or gallery).

(DRC, 2006, p. 83)

Además, el *Communication Act* (2003) y el *Code on Television Access Services* (2004) de la Ofcom (*Office of Communications*), la autoridad reguladora de las industrias de radiodifusión y telecomunicaciones en Reino Unido, regulan el porcentaje de horas audiodescritas en la televisión británica.

En Estados Unidos, se aprobó en 2010 la *21st Century Communications & Video Accessibility Act*, que obliga a las cadenas de televisión del país a que sus programas incluyan al menos cuatro horas de AD a la semana (Fryer, 2016, p. 20). La accesibilidad museística en el país está regulada por tres leyes complementarias: *Architectural Barriers Act* (ABA) 1968, *Rehabilitation Act* 1973 y *Americans with Disabilities Act* (ADA) 1990 (Luque Colmenero, 2019, p. 47; Soler Gallego, 2013, p. 46). La primera de ellas se centra en la supresión de barreras físicas, mientras que las dos restantes incluyen algunas disposiciones orientadas a la accesibilidad a actividades, programas y servicios. Con respecto a la regulación en torno al diseño accesible en Estados Unidos, Soler Gallego (2013) cita el siguiente manual: *Design for Accessibility: A Cultural Administrator's Handbook*, editado por Bird y Mathis (2003). Fruto del acuerdo y la colaboración entre varios organismos estadounidenses⁴, se trata de un documento diseñado principalmente para lograr la consecución de las indicaciones contenidas en la ADA.

El manual contiene tres secciones particularmente relevantes para este trabajo: una dedicada a la accesibilidad arquitectónica (capítulo 3), otra sobre comunicación efectiva (capítulo 5) y una última sobre la accesibilidad en las artes (capítulo 6), la cual incluye un subapartado dedicado al acceso de las personas con discapacidad a museos, exposiciones y artes visuales. Pese a que el capítulo 3 pone el foco en la accesibilidad física a edificios e instalaciones, recoge igualmente un apartado sobre la presentación de la información y el empleo de recursos pictóricos, verbales o táctiles para facilitar la orientación o movilidad por el lugar (Bird y Mathis, 2003, p. 57). En el capítulo 5, centrado en la comunicación efectiva, se establece que todo, desde los productos audiovisuales, exposiciones, conferencias, estaciones interactivas, representaciones y conciertos, hasta materiales específicos, debe ser accesible: «Everything the organization produces or presents must be accessible, including exhibitions, lectures, films, videos, interactive computer displays, plays and concerts, as well as the materials about the programs—catalogues, labeling, scripts, libretti, brochures, maps and publicity» (Bird y Mathis, 2003, p. 97). Asimismo, se

⁴ En particular, los organismos son: National Endowment for the Arts (NEA), National Endowment for the Humanities (NEH), National Assembly of State Arts Agencies y John F. Kennedy Center for the Performing Arts.

habla de la AD y sus diferentes aplicaciones, así como otras herramientas de accesibilidad para personas con DV, entre ellas el braille, los lectores y los materiales táctiles. Por último, el capítulo 6 presenta recomendaciones de diseño para personas con distintos tipos de discapacidad, incluida la visual. Entre las indicaciones que se hacen con respecto al colectivo con DV figura la de proporcionar una AD formal y guías audiodescriptivas para visitas autónomas (Bird y Mathis, 2003, p. 121), así como la de crear exposiciones en las que se fomente la participación de los visitantes y la experiencia multisensorial (p. 119).

En España, existen diferentes leyes, planes y estrategias de accesibilidad vigentes. Además de la *Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual*, que, pese a no centrarse en la accesibilidad, incluye un artículo dedicado a las personas con discapacidad y obliga a un mínimo de horas audiodescritas en televisión, cabe mencionar también el *Plan de acción de la estrategia española sobre discapacidad 2014-2020* y la *Estrategia integral española de cultura para todos* (2011). Este último documento complementa al Plan de acción y estipula una serie de medidas que es necesario adoptar para garantizar la accesibilidad a la cultura.

En lo que respecta a Italia, la *Legge quadro per l'assistenza, l'integrazione sociale e i diritti delle persone handicappate* [Ley de asistencia, integración social y derechos de las personas con discapacidad], de 5 de febrero de 1992, recoge como objetivo garantizar la dignidad, autonomía, participación e inclusión social de las personas con discapacidad. En materia de accesibilidad, se hace referencia casi en exclusiva a la discapacidad motora o física. Por otro lado, el *Decreto Legislativo 31 luglio 2005, n. 177 "Testo unico della radiotelevisione"* incluye un párrafo en su Título IV en el que se insta a los proveedores de servicios audiovisuales a adoptar las medidas necesarias para garantizar que los ciudadanos con discapacidad sensorial tengan acceso a los servicios ofertados. Igualmente, en el marco de la accesibilidad audiovisual, el *Contratto di Servizio 2018-2022* recoge en su artículo 25 un apartado dedicado a las personas con discapacidad en el cual se establece que se debe

assicurare [...] l'accesso attraverso le audiodescrizioni delle persone con disabilità visiva ad almeno i tre quarti dei film, delle fiction e dei prodotti audiovisivi di prima serata e ad avviare

forme di sperimentazione per favorire l'accesso dei medesimi all'offerta degli altri generi predeterminati (Contratto di Servizio 2018-2022, p. 19)⁵.

Por último, a nivel europeo, la *Estrategia Europea sobre Discapacidad 2010-2020 (2010-2020 European Disability Strategy)*, inspirada en la *Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad*, recoge 8 puntos clave, entre ellos la accesibilidad, para facilitar a las personas con discapacidad su participación en la sociedad y la economía.

Si en este apartado nos hemos centrado en la legislación y regulaciones de accesibilidad, en el siguiente abordaremos el marco normativo de la AD, es decir, las diferentes guías y directrices que regulan la práctica, y en especial aquellas dirigidas a la AD en el ámbito museístico o artístico.

2.5.2. Guías y directrices de audiodescripción

En el marco normativo, pese a que la AD ha sido objeto de estandarización desde sus orígenes (Matamala y Orero, 2013, p. 149), todavía no contamos con un estándar internacional general o específico que respalde su creación. No obstante, coincidimos con Braun (2008, p. 15) en que las guías publicadas en diferentes lugares del mundo proporcionan a los profesionales dedicados a la AD un punto de referencia importante para desempeñar su labor. Estas suelen abordar la AD de vídeo, aunque existen también recomendaciones centradas en la práctica en otros ámbitos, como pueden ser el teatro o los museos.

Una de las primeras guías de AD fue la *ITC Guidance Standards for Audio Description*, publicada en Reino Unido por la ITC en el año 2000, que sigue constituyendo hoy en día un referente en la AD para cine y televisión. Asimismo, el país anglosajón cuenta con el *Code on Television Access Services*, de la Ofcom, en el cual se recogen algunas directrices para audiodescribir programas de televisión. A diferencia del primer documento, bastante extenso y detallado, este último incluye información más general y regula tanto el servicio de AD, como los de subtulado y lengua de signos. Además de Reino Unido, hay otros países europeos en los que existen documentos que recogen recomendaciones para audiodescribir productos audiovisuales, como es el caso de los siguientes:

⁵ Traducción: garantizar el acceso, mediante la audiodescripción para personas con discapacidad visual, a, como mínimo, un tercio de las películas y productos audiovisuales de estreno, así como iniciar formas de experimentación para facilitar su acceso a la oferta de otros géneros predeterminados.

- Alemania: *Wenn aus Bildern Worte Werden. Durch AudioDeskription zum Hörfilm* [De imágenes a palabras. La audiodescripción de películas] (Benecke y Dosch, 2004), publicada por la empresa de radiodifusión Broadcaster Bayerische Rundfunk.
- Francia: la *Charte de l'audiodescription* (Morisset y Gonant, 2008), de la mano del Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA).
- Grecia: *Audio Description Guidelines for Greek: a working document* (Georgakopoulou, 2008).
- Polonia: *Standardy Tworzenia Audiodeskrypcji do Produkcji Audiowizualnych* [Normas para la creación de audiodescripciones de productos audiovisuales] (Szymanska y Strzyminski, 2010), de la Fundacja Audiodeskrypcja [Fundación Audiodescripción]. Esta guía está inspirada en las normas vigentes en Reino Unido, Estados Unidos, Canadá y España, entre otros países, y se basa en los estudios de profesionales como Bernd Benecke o Joel Snyder.
- Bélgica: *Basisprincipes voor audiobeschrijving voor televisie en film* [Principios básicos de la audiodescripción para televisión y cine] (Remael y Vercauteren, 2011).
- Irlanda: *BAI Access Rules*, publicadas en 2012 por la Broadcasting Authority of Ireland (BAI, 2010).
- Portugal: *Imagens que se Ouvem. Guia de Audiodescrição* [Imágenes que se oyen. Guía de audiodescripción] (Neves, 2011).

Conviene aclarar en este punto que no todas las guías tienen la misma difusión a nivel nacional ni han sido elaboradas con la misma función. Así, mientras que las normas alemanas, francesas, irlandesas y portuguesas se aplican en sus respectivos territorios de forma generalizada, existen otras, como las *Linee Guida per l'audiodescrizione* (Sfregola et al., 2014), que tienen un alcance más limitado. En el caso de las guías italianas, fruto del trabajo que ha venido desarrollando desde 2006 la asociación italiana Blindsight Project Onlus per Disabili Sensoriali en el campo de la accesibilidad en el cine y la televisión, su uso se limita a la propia asociación. Con respecto a su función, la guía belga *Basisprincipes voor audiobeschrijving voor televisie en film* fue creada con fines académicos y, aparte de las normas citadas, encontramos documentos sin publicar que fueron elaborados para la formación interna en empresas, como las guías de Veronica Hyks para la Independent

Media Support (IMS-Media) o las de James O'Hara para ITFC (Matamala y Orero, 2013, p. 152).

Fuera de Europa, siguiendo con la AD específica para los medios audiovisuales, las organizaciones estadounidenses National Association of the Deaf (NAD) y American Foundation for the Blind (AFB), junto con la organización Described and Captioned Media Program (DCMP), desarrollaron el sitio web *Description Key*. Este reúne una serie de pautas y aspectos técnicos para audiodescribir contenidos audiovisuales educativos. En suma, la organización sin ánimo de lucro Media Access Australia (MAA) publicó en 2010 la *Audio Description Background paper* (Mikul, 2010), una guía centrada en la AD para televisión. Este documento contiene un anexo en el que figuran un total de 22 recomendaciones, que se corresponden con aquellos puntos esenciales que deberían tenerse en cuenta al audiodescribir.

Por otro lado, encontramos también normas de AD para el ámbito de las artes visuales, tanto a nivel europeo como internacional. En Reino Unido, tenemos *The Talking Images Guide: Museums, Galleries and Heritage Site: Improving Access for Blind and Partially Sighted People* (RNIB y VocalEyes, 2003), una guía enfocada en la AD de museos, galerías de arte y lugares del patrimonio cultural, desarrollada por el RNIB y la empresa de AD VocalEyes. En Estados Unidos, las directrices *ABS's Guidelines for Verbal Description* (Salzhauer et al., 2003) fueron publicadas por la asociación Art Education for the Blind (AEB)⁶, fundada en 1987 con el propósito de hacer accesible el arte, la historia y la cultura a las personas con DV. Igualmente, cabe mencionar en esta revisión, pese a no tener carácter oficial, las *Linee Guida – Versione Sintetica* del proyecto italiano *Descrivendo*, impulsado por la Associazione Nazionale Subvedenti (ANS). En esta guía, se dan recomendaciones para la descripción de obras pictóricas, especialmente para personas con baja visión.

En lo que se refiere a las guías que recogen tanto directrices de carácter general como apartados para otros ámbitos, encontramos la *Norma UNE 152030:2005. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* (AENOR, 2005), en España, y dos estándares estadounidenses: por un lado, el documento *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers* (ADC, 2009), desarrollado por la Audio

⁶ La asociación se denomina Art Beyond Sight (ABS) en la actualidad.

Description Coalition (ADC); y por otro, las *Audio Description Guidelines and Best Practices* (Snyder, 2010), del American Council of the Blind (ACB). Si bien en la norma española se señala que los requisitos son aplicables a gran variedad de producciones, la realidad es que esta se centra en la AD de cine y televisión y reserva poco espacio a las representaciones teatrales y las audioguías. Por el contrario, las guías de Estados Unidos sobresalen por su extensión y la inclusión de subapartados con recomendaciones para cada ámbito de aplicación. Las directrices del ACB se basan en una serie de documentos, que se detallan a continuación (Snyder, 2010, pp. 5-6):

- *Making Visual Art Accessible to People Who Are Blind and Visually Impaired*, de la Art Education for the Blind (1996).
- *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers* (ADC, 2009).
- *Audio Description Techniques*, de Joel Clark (2001).
- *Audio Description: The Visual Made Verbal*, de Joel Snyder (Snyder, 2005).
- *Description Key*, de la DCMP.
- *ITC Guidance on Standards for Audio Description* (ITC, 2000).
- *Style Guide*, del National Captioning Institute Described Media (2003).

Por último, a esta proliferación de normas nacionales se ha sumado el interés por la creación de directrices paneuropeas, en concreto en el marco de dos proyectos: por una parte, el *Pear Tree Project*, parte del proyecto *Digital Television for All* (DTV4All); y, por otra, ADLAB, proyecto del *Lifelong Learning Programme* (LLP) financiado por la Unión Europea. Los investigadores del *Pear Tree Project* llevaron a cabo una serie de estudios de recepción en distintos países europeos para extraer características generales en la descripción de narraciones cinematográficas en doce idiomas (diez de ellos europeos) y determinar si era posible crear un estándar europeo de AD (Mazur y Chmiel, 2012, p. 21). Sin embargo, los resultados no arrojaron datos concluyentes, debido principalmente a algunas limitaciones metodológicas y errores en el planteamiento del estudio (en cuanto a selección del material, participantes, control de variables, etc.). En lo que concierne al segundo proyecto, el objetivo general de ADLAB era definir directrices para la práctica audiodescriptora en Europa mediante el análisis de la situación de la AD en Italia, España, Portugal, Bélgica, Alemania y Polonia⁷ (Reviere, 2016, p. 233). El resultado fue la

⁷ Los resultados de las distintas fases del proyecto quedan recogidos en el siguiente informe: Report on User Needs Assessment 2012, disponible en <http://www.adlabproject.eu/Docs/WP1%20Report%20DEF>

publicación de un manual, *Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines* (Remael et al. 2015), con estrategias de AD aplicables en distintas situaciones, dirigido tanto a profesionales como a audiodescriptores noveles y estudiantes en formación.

En los apartados que siguen se exponen las directrices de AD más relevantes para el trabajo que nos ocupa. Dado que la práctica audiodescriptora se desarrolla en distintos ámbitos, hemos agrupado las directrices según el área de aplicación. Por tanto, comenzamos haciendo un repaso a las recomendaciones de AD más generales, para continuar con aquellas más específicas de los medios de comunicación, las artes escénicas y las artes visuales.

2.5.2.1. Directrices de audiodescripción generales

Bittner (2012), en su estudio comparativo de las guías de AD de Australia, Francia, Alemania, Irlanda y Reino Unido, sostiene que el contenido de las directrices gira en torno a tres cuestiones fundamentales e interrelacionadas: qué describir, cómo describir y la locución de la AD (p. 41). Puesto que la guía *Audio Description Guidelines and Best Practices* (Snyder, 2010) del ACB es una de las más actuales y ha sido redactada teniendo como referencia otros estándares mencionados en apartados anteriores, nos centramos en este documento para resumir las directrices generales de AD. La regla principal recogida en dicha guía es la de “describe lo que ves” (“What You See is What You Say”). La descripción debe ir, además, de lo general a lo particular: «start generally, creating a context, then move to details to enhance understanding and appreciation» (Snyder, 2010, p. 11). Debe describirse aquella información que resulte imprescindible para la comprensión del mensaje, lo cual está relacionado con otra de las reglas contempladas en la guía: “menos es más” (“Less is More”). Según esta regla, no es necesario describir absolutamente toda la información visual, sino que debe dejarse espacio igualmente tanto a aquellos sonidos que sean relevantes (por ejemplo, los diálogos entre los actores en una película) como al silencio. Tal y como resume Luque Colmenero (2019), «todas las directrices están de acuerdo con que la AD debe hacer uso efectivo del espacio disponible, pero al mismo tiempo dejar suficiente espacio para que la atmósfera brille» (p. 51). De la misma forma, en el contexto de la AD para el cine, el audiodescriptor no debe censurar información por motivos personales.

Por otro lado, en relación con la inclusión de colores, en la guía se alude a las directrices de la ITC (ITC, 2000), en las cuales se recomienda la descripción de este elemento. Por lo general, las personas con DV tienen memoria visual de los colores,

recuerdan el significado o impacto de un color determinado o incluso, en caso de no haber accedido nunca a ellos, son capaces de entender su significado por asociación con otras realidades accesibles a través de sentidos como el olfato o el tacto:

Most visually impaired people have at some time seen colours and either retained the visual memory of colour or can remember the significance and impact of a particular colour. For the majority of people, colours are an important part of the description. People who are blind from birth or from an early age cannot 'see' colours but they do understand the significance of a particular colour by its association. They may not 'see' green, but the colour of flower stalks, leaves and grass, which people can touch and smell does mean something. Green is fresh, the colour of renewal and nature in spring. Red is the colour of fire and heat, exuberant and overt, blue is more reserved, yellow is the colour of the sun and ripe corn, etc. A person wearing bright colours is making a personality statement, wanting to be seen. Someone else wearing black may be being dramatic, mysterious or sad, depending on the situation. If the grass is brown, it may have been deprived of rain. And so on. Colours have meaning and should be described (ITC, 2000, p. 21).

En lo que concierne a la forma de traducir la imagen al plano lingüístico, la guía estadounidense (Snyder, 2010) recoge las siguientes recomendaciones:

- Emplear un lenguaje específico, para facilitar al oyente construir una imagen mental de aquello que se está audiodescribiendo: «Specificity creates images in the minds' eye to a far greater degree than a general reference» (p. 13).
- Utilizar un lenguaje claro, conciso y adecuado al tipo de obra y al receptor.
- Definir los tecnicismos.
- Describir en presente y en voz activa.
- Hacer uso de la tercera persona para mostrar neutralidad.
- Evitar el uso de “ver”, “vemos”, etc.
- Emplear un léxico variado, vívido.
- Usar adjetivos y adverbios neutros, sin carga connotativa.
- Hacer uso de pronombres solo cuando esté claro a qué o quién se refieren.

- Evitar interpretaciones personales: «Subjective or qualitative judgments or comments get in the way—they constitute an interpretation on the part of the describer and are unnecessary and unwanted» (Snyder, 2010, p. 17).
- Describir la forma, el tamaño y otros atributos esenciales de la imagen, sirviéndose de metáforas y símiles familiares.
- Redondear las cifras al proporcionar información sobre las dimensiones.

2.5.2.2. *Directrices de audiodescripción para los medios de comunicación*

El término «comunicación audiovisual» hace referencia a aquellos medios de comunicación de masas caracterizados por emplear un código verbal y no verbal, y un canal audiovisual (Sánchez, 2008, p. 36). Entre los medios de comunicación audiovisual más difundidos encontramos, entre otros, el cine, la televisión, el videojuego, la pantalla móvil e Internet. En AD, se utiliza comúnmente el término «AD de vídeo» o «AD filmica» (ADC, 2009) para referirse a la práctica en el ámbito de la comunicación audiovisual. De acuerdo con Braun (2011), en términos generales, en este tipo de AD se traducen a palabras tanto imágenes en movimiento como aquellos sonidos que son incomprensibles sin el apoyo visual (p. 646). Otra característica general es que, como se especifica en los estándares de AD existentes, la mayoría de audiodescripciones realizadas para cine, televisión, DVD o Blu-Ray se graban en una pista de audio diferente a la banda sonora original (ADC, 2009, p. 14; Snyder, 2010, p. 43), lo cual permite acomodar la AD y que esta no se solape con los diálogos, la música o ciertos efectos sonoros. La AD se inserta en los “huecos de mensaje”, es decir, en las pausas entre diálogos o elementos sonoros importantes.

Al tratarse de la submodalidad de AD más extendida y estudiada, las directrices en este ámbito son profusas. Salvo algunas excepciones, todas las guías cubren la AD de vídeo de manera detallada. De hecho, los límites entre lo que podríamos considerar directrices generales y directrices específicas para los medios de comunicación son bastante difusos. En un estudio, anterior al de Bittner (2012), en el que se comparan diferentes guías de AD, Rai et al. (2010) señalan que existe un denominador común en lo que respecta al contenido de la AD en este ámbito: la descripción debe responder a las preguntas de *cuándo*, *dónde*, *quién* y *qué*. En concreto, se audiodescribirán los personajes, el espacio, el tiempo y las circunstancias, cualquier sonido que no pueda identificarse claramente o inmediatamente y la acción, además de subtítulos, signos y símbolos relevantes, mensajes escritos (avisos, carteles, letreros, etc.) y los créditos iniciales y finales (Rai et al., 2010, p. 5). Con respecto a los personajes, se deben describir aspectos como la apariencia física, la ropa, las

expresiones faciales, el lenguaje corporal o la edad. Asimismo, si el tiempo lo permite, pueden señalarse atributos como la raza, la etnia o la nacionalidad (ADC, 2009, p. 15), sobre todo si son relevantes para la trama. Otras directrices específicas para la AD de vídeo que podrían aplicarse a otras submodalidades son:

- Utilizar el mismo nombre (de un personaje) durante toda la obra.
- Evitar el uso de jergas (fílmica, teatral, etc.).
- Emplear frases completas, cuando sea posible, para describir una acción.
- Adecuar el estilo al producto audiodescrito.

Por último, un punto fundamental es el de la cantidad de información que debe ofrecerse. En el caso de los productos audiovisuales (películas, series, documentales, etc.), las restricciones temporales vienen dadas por la duración de la obra y la presencia de diálogos, música y efectos sonoros. Por tanto, estos aspectos condicionarán la longitud de la AD. En cualquier caso, los estándares existentes coinciden en que se debe proporcionar la cantidad de información suficiente para que el receptor pueda comprender el mensaje. Tanto es así que, según las guías de la ADC (2009), la AD podrá pisar diálogos y sonidos importantes cuando sea necesario para garantizar la comprensión: «since it is more important to make a production understandable than to preserve every detail of the original soundtrack, the describer will speak over dialogue and other audio when necessary» (ADC, 2009, p. 16).

2.5.2.3. Directrices de audiodescripción para las artes escénicas

Las artes escénicas engloban aquellas manifestaciones artísticas destinadas a su escenificación. Galván (2013) las define como cualquier «forma de expresión capaz de inscribirse en escena» y cita como ejemplos de artes escénicas el teatro, la danza, la ópera, la zarzuela, el teatro musical, el cabaret, los conciertos o el circo, entre otros. Estas representaciones pueden llevarse a cabo en salas de espectáculos o en espacios habilitados temporalmente. Según Di Giovanni (2018b, p. 192), una característica común a las funciones de teatro, ópera o danza es que emisor (actores) y receptor (público) se encuentran presentes en un mismo espacio y momento. No obstante, si bien lo más común es presenciar el espectáculo en directo, también podemos disfrutar de estas representaciones, una vez han sido grabadas, en plataformas de *streaming* o en sitios web como YouTube. En este caso, el receptor no comparte un mismo contexto espacio-temporal con el emisor y la AD se realiza y se inserta cuando la obra ya ha sido representada, y no en directo.

Las directrices en esta macrocategoría se agrupan según se enfoquen en la AD de representaciones teatrales, de ópera o de danza. Al igual que en el caso de la AD para los medios de comunicación, describiremos las recomendaciones más generales e incidiremos en aquellas que pudiesen aplicarse también a otras submodalidades, incluida la AD eclesial. Entre las directrices generales, encontramos la recomendación de que el audiodescriptor debe lograr la suspensión de la incredulidad describiendo la obra como si fuera una historia. Debe evitarse, a tal efecto, el uso de terminología propia de la jerga teatral (ADC, 2009, pp. 8-9). Por otra parte, en las audiodescripciones en directo existe la posibilidad de describir antes del inicio de la función y antes del segundo acto, durante el intermedio. Se pueden preparar una serie de notas para garantizar que se cubra todo de forma coherente y organizada y sin exceder el tiempo disponible. La función de las notas previas es ofrecer información que, por cuestiones de tiempo, sea imposible proporcionar durante la representación, como los créditos que figuran en el programa, la descripción de decorados (entradas y salidas, ubicación del mobiliario), determinadas características de los personajes (rasgos físicos, papel que desempeñan, vestuario, gestos, etc.), o los movimientos de baile, entre otros (ADC, 2009, p. 9). La duración de dichas descripciones no puede ser superior a los quince minutos. De la misma manera, las notas también sirven para definir terminología que vaya a emplearse durante la representación. En las pausas, pueden explicarse términos relacionados con el vestuario o la arquitectura.

Las directrices anteriores se aplican sobre todo a la AD de teatro, como se especifica en la guía de la ADC. No obstante, pueden tomarse en consideración al audiodescribir representaciones de danza y ópera. Una de las recomendaciones específicas de la AD de danza es que el audiodescriptor debe transmitir la visión global de una coreografía, permitiendo al público percibir elementos sonoros clave. En general, un buen audiodescriptor comprende la base de un estilo de movimiento o género específico y “se sumerge” en el vocabulario del estilo para comprender su esencia e influencias culturales. Como sucede en otros ámbitos, es necesario familiarizarse con el léxico de la danza e introducir, siempre y cuando resulte apropiado, vocabulario relacionado con el contexto. Por ejemplo, si el estilo de baile es el claqué, términos como «shim sham» o «búfalo», que hacen referencia a pasos de baile, permiten evocar la actitud y el estilo del bailarín. En suma, una vez más, se insta al audiodescriptor a emplear un lenguaje claro y vívido: «Use words that are clear, to the point, and evocative of dance/movement images» (ADC, 2009, p. 11).

2.5.2.4. Directrices de audiodescripción para las artes visuales

El denominativo «artes visuales» engloba diversas formas artísticas de naturaleza visual, entre ellas artes plásticas como la pintura, la escultura o la arquitectura. Los estándares de AD que regulan la práctica en este ámbito se centran en la AD museística. De hecho, la guía de la ADC (2009) incluye un apartado con directrices específicas para la descripción para personas con DV en museos y exposiciones. Frente a esta clase de estándar, que recoge directrices de AD para distintos ámbitos, encontramos otros documentos cuyo enfoque es la AD artística o museística. En este caso, hemos analizado concretamente las guías estadounidenses de ABS (Salzhauer et al., 2003), la guía británica *The Talking Images Guide: Museums, Galleries and Heritage Site*, del RNIB y VocalEyes (2003), y las *Linee Guida*, de Descrivendo (s.f.).

Las guías estadounidenses de ABS (Salzhauer et al., 2003) se dirigen a profesionales del museo y a profesores de arte y comprenden una serie de secciones (*Información general, Tema, forma y color*, etc.) que recogen directrices para la AD de pinturas, esculturas y arquitectura. Dichas recomendaciones aparecen ilustradas con ejemplos extraídos del audiolibro *Art History Through Touch and Sound: A Multisensory Guide for the Blind and Visually Impaired*. Por otra parte, la guía del RNIB y VocalEyes (2003) contiene información sobre las medidas que pueden llevarse a cabo para mejorar la accesibilidad en museos, galerías de arte y lugares del patrimonio cultural, así como recomendaciones específicas para la creación de guías audiodescriptivas.

Finalmente, tal y como se señaló con anterioridad, las *Linee Guida* son un documento que reúne una serie de directrices para la descripción de pinturas. Se elaboraron para Descrivendo, denominación que recibe el método impulsado por la Associazione Nazionale Subvedenti ONLUS para hacer accesible el patrimonio artístico a personas con DV y a todos aquellos que quieran disfrutar del arte:

per le sue caratteristiche, non si rivolge unicamente a persone con disabilità, ma si propone anche come un modo diverso di fruire dell'arte, aperto come esperienza a tutti coloro che sono disponibili a usare *con una nuova consapevolezza* i propri sensi, come recettori attivi verso la realtà e la complessità che ci circonda (Descrivendo, HOME, s. f.)⁸.

⁸ Traducción: por sus características, no solo se dirige a las personas con discapacidad, sino que se propone como una forma diferente de disfrutar del arte. Se presenta como una experiencia dirigida a todos aquellos que estén

Las directrices de DescriVedendo se presentan en una versión extendida, disponible a través de la Società Italiana degli Autori ed Editori (SIAE)⁹, y una versión reducida, que podemos encontrar en el sitio web. Dado que no ha sido posible acceder a la versión detallada, estudiaremos el segundo documento, que se divide en dos partes, una relativa a la preparación de la AD y otra sobre la descripción de los contenidos.

2.5.2.4.1. Contenido: qué audiodescribir

Conforme a las directrices de la ADC (2009), los elementos visuales y textuales que pueden audiodescribirse en el museo son los siguientes:

Visual elements include the layout/arrangement of the facility and the exhibit's components as well as the content such as dioramas, artifacts, reproductions, graphics, diagrams, drawings, illustrations, paintings, photographs, works of art, maps, video kiosks, computer interactive stations, etc. If the exhibit includes touchable objects, the description would also guide users' exploration of these items. Text elements include the titles, explanatory text, quotations, legends, and captions (p. 17).

Según lo anterior, cualquier elemento, desde lienzos, fotografías e ilustraciones hasta textos y estaciones interactivas, podría a priori ser audiodescrito. En el resto de estándares analizados, se especifican además los componentes y aspectos que se recomienda incluir en la descripción. Así, si se trata de una pieza museística, Salzhauer et al. (2003) indican que la AD debe contener información sobre la cartela (artista, nacionalidad, título de la obra, fecha, medio, dimensiones, ubicación del objeto y contexto histórico y social en el que se enmarca la obra), el tema general, la composición, la forma y el color. En suma, deben figurar detalles sobre la ubicación de la obra en el entorno, ya que su localización puede proporcionar información importante sobre su significado y su relación con el resto de obras.

En el caso de las guías audiodescriptivas, la descripción puede centrarse en una selección de objetos de una exposición permanente o en una sala u obra particular (RNIB y VocalEyes, 2003, p. 47). Como bien resume Luque Colmenero (2019), la guía del RNIB y VocalEyes (2003) recoge las siguientes recomendaciones en cuanto al contenido de la guía audiodescriptiva para museos y entornos similares: descripción general del museo,

dispuestos a utilizar sus sentidos con una nueva conciencia, como receptores activos de la realidad y la complejidad que nos rodea.

⁹ La SIAE es la sociedad italiana que se ocupa de la gestión de los derechos de autor.

duración, temática, instrucciones de uso y desplazamiento y texto que acompaña a la exposición, además de elementos específicos como las «características del espacio, tamaño del elemento y tipo de soporte, particularidades de cada obra, estilo, material y técnica, impacto de la obra a primera vista y los detalles que contribuyen a ese impacto» (p. 58). La norma española de AD, la cual dedica un breve apartado a la guía audiodescriptiva, indica los rasgos del espacio que podrían proporcionarse en la AD: localización de entradas y salidas, ubicación de materiales accesibles, ruta de circulación y emplazamiento de baños, tiendas y otros servicios útiles (AENOR, 2005, p. 11).

2.5.2.4.2. Forma: cómo audiodescribir

Como se indica en la guía británica, no existe una única manera de abordar la AD, pues cada obra tiene unas cualidades particulares (RNIB y VocalEyes, 2003, p. 48). Pese a que la pauta general es que el audiodescriptor debe comenzar con una descripción global de la obra para luego centrarse en los detalles, pueden darse situaciones en las que el detalle «builds into something spectacular» (p. 49). En términos generales, la información debe presentarse de forma ordenada para que el oyente pueda recrear mentalmente la AD (ADC, 2009, p. 19). Tal y como se señala en la guía de la ABS, una descripción coherente debería proporcionar información visual de manera secuencial, de modo que la persona con DV sea capaz de «assemble, piece by piece, an image of a highly complex work of art» (Salzhauer et al., 2003, p. 2).

El orden en la descripción de contenidos que establece la asociación anterior es el siguiente: i) descripción de la cartela, ii) tema (qué se representa en la obra) y iii) composición (colores, atmósfera) (Salzhauer et al., 2003). La información contenida en la cartela permite inscribir la obra en un determinado contexto histórico, además de sentar las bases para el resto de la AD. En dicho estándar se incluye un ejemplo claro de cómo debería presentarse la descripción del texto que acompaña al expositivo:

This sculpture is from ancient Egypt, and the artist is unknown. The work has been given the title Scribe Statue of General Horemhab. The sculpture was made during Dynasty 18, around 1333 to 1323 B.C.E. The medium is granite. The work measures 46 inches high, or 117 centimeters. The sculpture is in the collection of The Metropolitan Museum of Art, in New York (Salzhauer et al., 2003, p. 2).

Como podemos observar, en dicha descripción se incluyen elementos clave como el tipo de obra (escultura, obra tridimensional), la procedencia (Egipto), el título (*Scribe*

Statue of General Horemhab), el material (granito), el tamaño en diferentes unidades de medida (pulgadas y centímetros) y la ubicación (MoMa, Nueva York). Si la obra audiodescrita es bidimensional y tiene perspectiva o profundidad (pinturas, fotografías, dibujos, grabados, medios mixtos, etc.), la guía de la ADC (2009) recomienda enfocar la AD por fragmentos, comenzando por los elementos en primer plano y siguiendo con aquellos ubicados en un plano medio para concluir con la descripción del fondo de la composición. Sin embargo, si nos encontramos con algún elemento que destaque sobre el resto, este debe describirse en primer lugar (ADC, 2009, pp. 19-20). Por otro lado, en las obras de arte bidimensionales abstractas o en los objetos tridimensionales, la descripción seguirá un orden lógico y se procederá normalmente de arriba abajo y de izquierda a derecha: «With a top-heavy Franz Kline piece, describing from top to bottom may allow the description to flow better and be more clear. A horizontal Jackson Pollock may be better with the description moving from left to right» (ADC, 2009, p. 20).

La descripción de la composición debe reflejar la importancia de la técnica y el medio y la relación de estos con el contenido de la obra. Asimismo, el audiodescriptor debe plasmar en la AD el estilo de la obra, que hace referencia a los rasgos (uso del tono y del color, selección de diferentes motivos, tratamiento del tema) que permiten identificar la obra con un artista o escuela particular, un movimiento, un período o una región geográfica. En visitas en las que se describan varias obras de arte, las comparaciones entre las mismas contribuyen a resaltar determinados rasgos estilísticos (Salzhauer et al., 2003, p. 4).

Por su parte, la guía de *DescriVedendo* (s.f.) reúne directrices para la descripción de elementos específicos de una obra, en este caso pictórica: del rostro de una persona, es más interesante describir la expresión que el color de los ojos o la forma de la boca; de la misma manera, es más aconsejable indicar la actitud o la intención que subyace a un gesto que describir una postura; en cuanto a la ropa, es preferible señalar el aspecto (por ejemplo, una túnica roja y ancha), añadiendo referencias a la época en la que era típica, en lugar de emplear la denominación exacta de una prenda (túnica, toga), que puede o no ser conocida para el oyente; las estructuras arquitectónicas plasmadas en el cuadro deben ser descritas evitando detalles estilísticos; finalmente, describir los rasgos generales de un paisaje (si es árido, montañoso, etc.) ayuda a imaginarlo (*DescriVedendo*, s.f., p. 3). Se recomienda igualmente individualizar los elementos principales (personas, animales, objetos, etc.) que componen el cuadro, encontrar una denominación inequívoca para los mismos y mantenerla hasta el final de la AD. En suma, si existe una relación entre dos o más elementos, es

preferible explicitarlo desde el principio (por ejemplo: «una donna anziana sta versando una bevanda nelle tazze a due uomini seduti¹⁰» (Descrivendo, s.f., p. 2)).

Descripción de elementos específicos

Luz y color

La indicación general con respecto al color es que se incluya en la AD, pues, puede ayudar a las personas con restos de visión a ubicar aquello que se está audiodescribiendo, así como a las personas con DV con memoria visual del color a asociar dicho elemento con una emoción o significado particular (ADC, 2009, p. 19). Las dos últimas pautas de la guía de Descrivendo están relacionados con la forma de describir la luz y el color en una obra pictórica. La luz es un elemento fundamental, ya que, según la guía, determina la atmósfera de la obra. Por tanto, se recomienda comenzar la descripción de la luz con una idea general (si es una obra con mucha luz o sombra, si hay grandes contrastes) para seguir con detalles, como el tipo de luz, la procedencia de la misma o la presencia o no de partes ensombrecidas. Esta regla es aplicable también a la descripción de los colores: se debe partir de una descripción general, indicando qué colores predominan en la obra, si se trata de colores apagados, intensos o saturados, etc. (Descrivendo, s.f., pp. 3-4).

Dimensiones

Las directrices estadounidenses aconsejan emplear datos reales de las dimensiones, en lugar de ofrecer comparaciones con otros objetos, porque no todas las personas están familiarizadas con los mismos. Se da como pauta redondear las cifras al alza: «Round off measurements to the next logical increment. Listeners will more easily comprehend an item's size when it's described as "10 feet wide by 4 feet high" rather than "9 feet 9 inches wide by 4 feet 3 inches high"» (ADC, 2009, p. 19). Por el contrario, tanto la guía italiana (Descrivendo, s.f.) como Salzhauer et al. (2003) difieren en esta indicación y recomiendan hacer uso de analogías con objetos cotidianos para aludir al tamaño.

Plano léxico-semántico

De acuerdo con Salzhauer et al. (2003), el audiodescriptor debe emplear un lenguaje específico, claro y conciso, además de evitar ambigüedades y el uso de lenguaje figurado. Pueden incluirse términos artísticos y convenciones pictóricas, como la perspectiva, el punto focal, el primer o segundo plano, etc., pero aclarando su significado: «Typically, it

¹⁰ Traducción: una mujer anciana está sirviendo bebida en tazas a dos hombres sentados.

is useful to introduce the definition or concept when the discussion turns to that aspect of the work of art» (Salzhauer et al., 2003, p. 5). De igual modo, se puede hacer uso de metáforas o símiles siempre y cuando sean de uso común. Para la descripción de obras pictóricas, la guía de DescriVedendo indica que, al comunicar el punto de vista del artista, el cual es determinante en la relación que se establece entre la obra y el receptor, puede resultar útil emplear terminología cinematográfica, como aquella relativa a los tipos de plano (primer plano, plano medio, plano general, plano detalle) (DescriVedendo, s.f., p. 2).

Técnicas

Ubicación de los elementos (objetos, figuras) que componen la obra

La guía italiana recomienda al audiodescriptor adoptar el esquema 3x3, por el cual el cuadro quedaría dividido en 9 partes, para describir la ubicación de los elementos en el lienzo. Se desaconseja ofrecer indicaciones empleando términos como «izquierda» o «derecha», porque resultan ambiguos y pueden provocar confusión (DescriVedendo, s.f., p. 2; Salzhauer et al., 2003, p. 3). En las directrices de la ABS se propone hacer referencia a la posición de las manecillas del reloj para ubicar objetos y figuras en una obra. Además, se añade que, en el supuesto de utilizar «derecha» o «izquierda», debe aclararse la posición en la que se encuentra el elemento con respecto al oyente, como en el siguiente ejemplo: «The woman's right hand, which is on your left, holds a small goblet» (Salzhauer et al., 2003, p. 3).

Comparaciones/Analogías

En lo que respecta al uso de analogías, las recomendaciones de Salzhauer et al. (2003) son las siguientes:

- Traducir la experiencia visual a otros sentidos. El tacto y el oído permiten a las personas con DV construir impresiones detalladas de una obra de arte.
- Explicar fenómenos visuales intangibles como las nubes o las sombras mediante analogías con objetos cotidianos o situaciones familiares. Un ejemplo recogido en las directrices es el de explicar el uso de la luz y la sombra aludiendo a la sensación que tenemos al sentarnos frente a una ventana en un día soleado (Salzhauer et al., 2003, p. 9). Las partes del cuerpo que reciben el calor del sol son aquellas que están iluminadas, mientras que el resto del cuerpo está en sombra.

Recreación

Una de las técnicas que propone la guía de la ABS para facilitar la comprensión de la AD al oyente con DV es la recreación. Como se señala en las directrices, a menudo, la descripción de la postura física de una figura no es suficiente para imaginarla, por lo que resulta útil pedir al receptor que recree dicha postura. Esto facilita, entre otras cosas, la percepción de características formales importantes de la obra: la simetría o la asimetría; las formas abiertas o cerradas; la acción implícita o el reposo; las líneas suaves, fluidas o angulares; y el grado de compromiso con el observador (Salzhauer et al., 2003, p. 9). Por ejemplo, se pueden dar determinadas instrucciones para imitar la postura de la escultura *David* (1963) del italiano Gianlorenzo Bernini:

Let's try to stand the same way David is standing. The implied action of this form will become apparent. Stand up to do this. Place your feet about two feet apart. Your right leg is forward. Your left leg is two feet diagonally behind you. Stand with your weight tilted slightly forward. Now pivot at the waist about forty-five degrees to your right. Your weight should still rest on both feet. Put your arms down in front of you. Pretend that you are holding a one-foot-long rubber band. Each hand holds one end. This large rubber band is David's slingshot. Now keep your right foot solidly on the floor, but allow your left heel to rise. Bend slightly forward, and twist your upper torso to the right. Twist it far enough so that your left shoulder is aligned over your right knee. You are looking over your left shoulder. Now, you are standing the way David is standing. This is the moment before the slingshot's missile flies out at Goliath. Another way to understand this pose is to imagine yourself heaving a heavy weight. If you are standing, you would swing the weight back in order to gain momentum. Then, you would reverse direction and toss the weight forward. David is portrayed in the moment before you would reverse direction and toss the weight forward (Salzhauer et al., 2003, p. 10).

Interpretación

En general, las directrices existentes optan por una AD objetiva que permita al oyente hacer sus propias valoraciones. No obstante, en las directrices del RNIB y VocalEyes se dedica un apartado completo al nivel de interpretación de la obra y se destacan los beneficios de una AD más evaluativa. A partir del ejemplo de dos descripciones de la misma obra, se concluyó que los receptores encontraban la descripción objetiva más difícil de comprender, mientras que la descripción interpretativa resultaba más

envolvente y amena (RNIB y VocalEyes, 2003, pp. 50-51). Por añadidura, el empleo de colores y un léxico cualitativo parecía contribuir a una mejor comprensión de la obra.

Duración

No existen directrices que especifiquen la duración que debe tener la AD en el ámbito museístico y de las artes visuales. En la guía de la ADC, se recomienda únicamente describir lo esencial en un marco de tiempo pertinente (ADC, 2009, p. 18). Pese a no especificarse una longitud concreta, uno de los objetivos de la AD es atraer al receptor, por lo que una descripción excesivamente larga podría provocar aburrimiento y cansancio. Por el contrario, cuando la AD es demasiado corta se corre el riesgo de omitir información relevante para la comprensión del mensaje transmitido en la obra.

Multisensorialidad

La exploración táctil complementa la descripción, contribuye a una experiencia más inmediata y personal con la obra de arte (Salzhauer et al., 2003, p. 12) y facilita el acceso de las personas con DV al objeto audiodescrito:

Many blind and partially sighted people will enjoy the opportunity to touch objects as a way of gaining access to collections. For some people it is a vital way of obtaining information on an object, for others it provides additional information to help them understand that object. Touching can give people the opportunity to explore items for themselves and to make their own discoveries and assumptions rather than receiving information through a third party (RNIB y VocalEyes, 2003, p. 32).

En visitas guiadas con exploración táctil, la guía británica sugiere seleccionar una variedad de objetos con rasgos diferentes en cuanto a material, antigüedad y estilo (RNIB y VocalEyes, 2003, p. 33). Como sostienen Salzhauer et al. (2003), si no es posible tocar la obra original, siempre pueden proporcionarse materiales (reproducciones tridimensionales, ejemplos de materiales o herramientas empleadas en la creación de la obra, réplicas de objetos representados en la obra, diagramas, etc.) que permitan imaginar mejor la obra (p. 12).

Además, se puede incorporar música/audio de forma creativa para facilitar la interpretación de la obra. Así, en el volumen *Art History Through Touch and Sound* se creó una composición musical electrónica para explorar la pintura *La Recolección del Maná* (1625-27), de Peter Paul Rubens. Este paisaje sonoro evoca la escena de Moisés y su pueblo recogiendo alimentos en el desierto. En otro ejemplo, una atmósfera festiva y los sonidos

tintineantes de la plata y el cristal acompañan al suntuoso cuadro *Still Life with Parrots* (1640), de Jan De Heem (Salzhauer et al., 2003, p. 11).

Seibel et al. (2020) señalan que cada vez es más común que las audiodescripciones en el ámbito museístico se complementen con materiales táctiles, como maquetas o reproducciones, así como «texturas, música, ruidos y olores con el fin de crear una experiencia multisensorial que proporcione al usuario ciego nuevas opciones de entender el objeto museístico» (p. 230).

Capítulo 3. La audiodescripción eclesialística

3.1. La audiodescripción eclesialística: una nueva modalidad de traducción accesible

En el capítulo anterior, señalábamos que la AD es una práctica que se realiza en diversos contextos. En función del ámbito de aplicación, establecíamos una taxonomía de submodalidades de AD en la que se distinguían fundamentalmente tres grandes categorías –AD para medios de comunicación audiovisuales, artes escénicas y artes visuales–, que englobaban, a su vez, diferentes subtipos, como la AD para teatro u ópera, en el contexto de las artes escénicas, o la AD museística, en el de las artes visuales. Pese a que no todas han gozado del mismo interés, se trata de prácticas consolidadas –algunas más que otras– en los panoramas profesional e investigador. En el presente capítulo, abordaremos, sin embargo, un tipo de AD inexplorada hasta el momento, que tiene como texto de partida la iglesia y que hemos denominado, en consecuencia, «AD eclesialística». Esta se situaría dentro de la categoría general de la AD para las artes visuales. La norma española UNE 153020 (AENOR, 2005) clasifica la iglesia como entorno cultural y, concretamente, como monumento (p. 4). De hecho, y como expondremos en detalle más adelante, la iglesia ha pasado de servir únicamente como lugar sagrado y de culto a adquirir una función turística y de conservación del patrimonio, transformándose en un espacio multifuncional. El material de análisis del que disponemos se compone de audiodescripciones de iglesias, entendidas como edificios destinados al culto cristiano, por lo que, a efectos prácticos quedan descartados en este estudio otros conjuntos arquitectónicos del patrimonio religioso como las sinagogas o las mezquitas.

En comparación con otras tipologías de texto origen de la AD (películas, piezas museísticas, representaciones teatrales), la iglesia no ha suscitado aún el interés de la Traducción Accesible ni de los Estudios de Multimodalidad, lo cual redundaría, a su vez, en la ausencia de estudios en los que se investigue desde perspectivas traductológicas. En los apartados que siguen, el objetivo principal es la descripción de la iglesia como texto de partida del proceso de AD. Esta caracterización comienza con la definición del contexto en el que se enmarca el discurso eclesialístico accesible (el contexto del conjunto eclesialístico como texto origen de la AD), haciendo hincapié en la evolución funcional de los espacios sagrados, en general, y la iglesia, en particular. La segunda parte del análisis se centra en los modos semióticos y niveles de significación que construyen el mensaje transmitido por el texto origen. Dicho análisis es clave en el proceso de AD, pues permite identificar y

comprender los distintos elementos del exterior e interior del conjunto eclesiástico que son visualmente perceptibles para las personas normoventes, pero inaccesibles para usuarios con DV.

Antes de proceder con la definición del contexto en el que se inserta la comunicación en la iglesia y, en concreto, el contexto del evento comunicativo eclesiástico accesible, es preciso aclarar algunas cuestiones. En primer lugar, al emplear el término «iglesia» nos referimos, a no ser que se indique lo contrario, únicamente al edificio o espacio construido originariamente para la oración y el desarrollo de actividades religiosas. No se aplicarán, por tanto, acepciones como la del «conjunto de la comunidad cristiana» o la Iglesia como institución social. Puesto que el objetivo es analizar el conjunto eclesiástico desde una perspectiva semiótica de cara a la descripción verbal para personas con DV, nos interesan los rasgos del edificio y su ornamentación y elementos interiores. Analizaremos tanto el exterior como el interior del conjunto eclesiástico, desde teorías del arte y la arquitectura, y tendremos en cuenta, además de rasgos formales, el significado y la simbología que subyacen a las formas de expresión artística estudiadas.

Por otro lado, en este estudio servirá como antecedente la AD museística, pues nuestra intención es extrapolar características de dicha submodalidad a la AD eclesiástica. Así, por ejemplo, al igual que en el museo, en la iglesia se ha producido una evolución funcional. Además, las directrices específicas para la AD realizada en entornos museísticos podrían aplicarse también a la AD de iglesias y los análisis de la obra artística expuesta en el museo o pieza museística (Cabezas Gay, 2017; Soler Gallego, 2013) sientan las bases para el análisis del texto origen en este contexto. En el texto de partida de la AD eclesiástica tomamos como objeto de estudio obras artísticas tanto bidimensionales, entre otros los lienzos o frescos que ornamentan el interior de la iglesia, que carecen de profundidad real, como tridimensionales (por ejemplo, la fachada del edificio, compuesta por una serie de elementos arquitectónicos –columnas, arcos, etc.– y pictóricos –mosaicos, esculturas, tallados, etc.–, la nave o los altares y retablos del interior). Igualmente, esta submodalidad de AD abarca la descripción de mobiliario (pila bautismal, atril, ambón, credencia). En definitiva, se trata de un tipo de AD compleja por el “ensamblaje” de elementos que configuran el texto origen.

3.2. El contexto comunicativo del discurso eclesialístico

Según la teoría sociocognitiva del contexto formulada por Van Dijk (2008), el contexto constituye un tipo particular de modelo mental que controla la producción y comprensión de discursos (p. 72). De acuerdo con el autor, dichos modelos contextuales poseen, entre otras, las siguientes características: se almacenan en la memoria episódica de los participantes; son dinámicos, además de únicos y subjetivos; representan eventos comunicativos específicos; están conformados por distintas categorías, en concreto el escenario, los participantes y las acciones o eventos comunicativos; y se componen de una macro y micro-estructura, ya que los contextos locales o micro-situaciones comunicativas representados por los participantes se enmarcan en contextos más amplios o globales (Van Dijk, 2008, pp. 71-76).

En una iglesia, pueden darse distintas situaciones comunicativas, desde la celebración de ceremonias religiosas hasta las visitas individuales o grupales por intereses culturales, históricos o patrimoniales. Si tomamos el ejemplo de una misa y aplicamos la teoría de Van Dijk (2008), podríamos definir brevemente las categorías del modelo contextual de la siguiente forma: el escenario es el interior de la iglesia y los participantes principales son el sacerdote, quien oficia la misa y es el emisor-mediador en la comunicación, y los feligreses, que son los receptores del acto litúrgico. Dado que el objeto de estudio en este trabajo es la AD eclesialística (en concreto, la descripción verbal de la iglesia como conjunto arquitectónico), nuestro contexto se acerca al de la visita turística en el espacio sagrado. Mientras que, en el ejemplo anterior, el discurso verbal (la pronunciación de la misa) constituiría el eje central del acto comunicativo, en el contexto de la visita, el foco recae en la información visual, es decir, en los elementos que componen el exterior e interior del edificio eclesialístico. Estos son percibidos e interpretados por participantes o visitantes con diferentes necesidades, conocimientos y capacidades, que acuden al lugar movidos por intereses particulares, como la apreciación de la iglesia por su valor arquitectónico y artístico. La iglesia continúa siendo el escenario de la comunicación, pero también actúa, en su conjunto, como mediador principal en el diálogo entre emisor (artista o creador) y receptor (visitante).

Por último, en el micro-contexto contemplado en este trabajo, es decir, el de la visita accesible a personas con DV, la particularidad reside en que el receptor no percibe los elementos visuales, que son clave en la comunicación. El audiodescriptor se convierte aquí en mediador entre el artista y los visitantes con problemas de visión, encargándose de

traducir la información visual a palabras, de modo que el mensaje sea perceptible a través del canal auditivo. La accesibilidad a las iglesias solo se ha aplicado hasta ahora con el objetivo de suprimir barreras físicas, por lo que no contamos con un marco legal específico para la aplicación de la AD eclesiástica como herramienta de acceso al patrimonio religioso.

3.2.1. La iglesia como espacio multifuncional

La iglesia representa la interacción entre el Cielo y la Tierra y constituye una edificación destinada, en su origen, a la adoración de la divinidad. Aunque, en términos generales, esta función se ha mantenido, tanto las iglesias como otros espacios de carácter religioso sirven también otros propósitos en la actualidad y, en particular, se han configurado como focos naturales de la actividad turística y cultural. Olsen (2003) apunta como causas de dicho fenómeno el potencial económico del turismo religioso, así como el valor histórico, simbólico y cultural de los lugares sagrados. Se ha producido un cambio de significado de dichos espacios «from that of worship and contemplation to that of leisure, in turn encouraging leisure- and education-oriented visitors and activities» (Olsen, 2003, p. 99). De esta forma, además de actuar como puntos de encuentro para visitantes que buscan experiencias religiosas, estos espacios cumplen otras muchas funciones: «they may be architecturally significant structures in their own right, they may house important works of art, they may play host to a variety of events, such as concerts or exhibitions, or they may simply be iconic tourist sites» (Sharpley, 2009, p. 246). De acuerdo con Sharpley (2009), existen como mínimo cuatro motivos para visitar un lugar sagrado (p. 246):

- i) religioso o espiritual: contemplación, oración o participación en ceremonias o actos religiosos;
- ii) patrimonial o cultural, cuando subyace un interés por la arquitectura o la cultura religiosa;
- iii) intereses especiales: acudir a conciertos o practicar la fotografía; y
- iv) la visita improvisada, motivada por el carácter icónico del espacio religioso como lugar turístico.

Cuando la visita al espacio sagrado tiene una motivación religiosa, Cànoves Valiente y Blanco Romero (2011) diferencian entre la peregrinación y el turismo religioso. Por una parte, el peregrino emprende el viaje movido por la fe y su fin último es llegar al lugar sagrado. Según las autoras, «[t]oda la peregrinación es un acto de culto y va unida a

la oración, la penitencia y otras formas de culto que se practican durante el viaje y en el lugar sagrado» (2011, p. 119). En cuanto al turismo religioso, la persona aprovecha el viaje para acercarse al espacio sagrado, pero este no tiene por qué constituir su destino final. En sus visitas, estos turistas a menudo participan con devoción en los actos de culto, pero centran su atención en los objetos de la cultura religiosa (Cànoves Valiente y Blanco Romero, 2011, p. 119). Si bien los viajes por motivos religiosos no son un fenómeno reciente, el desarrollo social y tecnológico ha contribuido a la masificación de esta clase de turismo (Aulet y Vidal, 2018, p. 239). Una de las consecuencias de dicha masificación es la adaptación del lugar para acomodar la práctica turística, lo cual puede derivar en la comercialización y consiguiente banalización del espacio sagrado.

Igualmente, el interés por visitar el lugar de culto puede ser estrictamente patrimonial o cultural. Watson (2007) señala que las iglesias constituyen espacios de interés histórico y arquitectónico que actúan como «repositories of community and personal history, and therefore of interest to the searchers for identity and roots» (p. 4). Además, son lugares de conservación del patrimonio cultural, pues poseen un mobiliario y unos monumentos de gran valor. Woodward (2004) sostiene que las iglesias, catedrales, mezquitas y templos forman parte del producto turístico y se presentan como el sustituto perfecto de castillos, museos y espacios arqueológicos (p. 174). Dada la importancia del turismo en las iglesias, Watson (2007) explica que es necesario llevar a cabo una serie de acciones para promocionar el lugar y potenciar su atractivo. Cita, entre ellas, la inclusión de interpretación en directo, la ampliación de la oferta de servicios para atraer nuevos perfiles de visitantes, la promoción del espacio a través de distintos canales de comunicación o mejoras en la señalización, el aparcamiento, la accesibilidad, las instalaciones y los servicios (2007, p. 105).

En algunos casos, el conjunto eclesiástico ha pasado a cumplir únicamente una función turística. Esto ha ocurrido, por ejemplo, en la comunidad autónoma de Galicia, donde, según Fernández (2012), circunstancias como la despoblación o el abandono de pequeños núcleos rurales han tenido como resultado la redefinición del uso y la naturaleza de algunas iglesias gallegas. Concebidas en su origen como templos para «la liturgia religiosa, la espiritualidad y la confesión, puntos de encuentro y de reunión para feligreses erigidos por y para el culto» (Fernández, 2012, párr. 2), iglesias como la de Santa María de la Magdalena (Ribadavia) o San Domingos de Bonaval (Santiago de Compostela) han perdido sus connotaciones religiosas en favor de la cultura. Así, en la iglesia de Santa

María, se puede disfrutar de actividades variadas como proyecciones de películas para niños o exposiciones pictóricas y fotográficas, y en la de Santa María A Nova (Noia) se ha llevado a cabo un proceso de musealización (Fernández, 2012, párr. 8).

3.3. La iglesia como evento comunicativo multimodal

En el proceso de AD, se produce una traslación intersemiótica de imágenes a palabras. El audiodescriptor se enfrenta, al inicio de dicho proceso, a un texto de una naturaleza semiótica diferente a la del que será el producto resultante, es decir, el texto audiodescrito. El primer paso es descodificar la información visual del texto origen para seleccionar los elementos que han de plasmarse verbalmente en el texto meta. Mientras que los estudios de muestras reales de audiodescripciones y de corpus permiten describir el discurso resultante de la AD y extraer rasgos de tipo estructural, léxico-semántico y/o sintáctico, el análisis del texto origen permite indagar en los sistemas de signos implicados en la configuración del significado global. A su vez, la caracterización del texto origen desde una perspectiva semiótica puede, no solo tomarse como punto de referencia para el audiodescriptor en la selección de elementos visuales, sino también sentar las bases para la creación de modelos o esquemas de análisis del texto audiodescrito resultante.

Al igual que ocurre con el museo, podemos definir la iglesia como un evento comunicativo multimodal, ya que, atendiendo a la definición de Hirvonen y Tiittula (2010), el mensaje que se quiere transmitir se construye a partir de la interacción de distintos modos semióticos: «multimodal communication can be described as congruent meaning making based on the interactive presence of different meaning making systems» (p. 2). Los modos semióticos son aquellos recursos —lenguaje, imágenes estáticas o dinámicas, música, gestos, arquitectura, pintura— que se integran para crear significado en fenómenos multimodales o multisemióticos como materiales impresos, vídeos, sitios web u objetos tridimensionales (O'Halloran, 2011, pp. 120-121). Según O'Halloran y Smith (2012), estos recursos traen consigo posibilidades y limitaciones, tanto individualmente como en combinación con otros modos:

Different semiotic resources bring with them their own affordances and constraints, both individually and in combination, as well as analytical challenges in terms of the natures of the media, the detail and scope of analysis, and the complexities arising from the integration of semiotic resources across media (p. 2).

En el edificio eclesiástico, la imagen es el modo semiótico principal, debido a la importancia de las diferentes formas de expresión artística —arquitectura, pintura, escultura— en la comunicación. No obstante, encontramos otros sistemas de significación que pueden desempeñar un papel importante en el evento comunicativo, como son el texto (leyendas, inscripciones, carteles) o incluso determinados sonidos y olores. El tacto también es un sentido importante en la percepción del discurso eclesiástico, no en lo que se refiere a la disponibilidad de materiales de exploración táctil durante la visita guiada a la iglesia, pues estos no forman parte del texto origen, sino más bien a las diferentes sensaciones que pueden provocar las propiedades inherentes del espacio y el entorno en la piel (la percepción háptica de la temperatura, la humedad, etc.) y su impacto en la recepción por parte del usuario.

En este trabajo, sin embargo, abordamos el análisis de la iglesia de cara a su descripción verbal, por lo que nos centramos en el canal visual y, concretamente, en la imagen como modo semiótico que vehicula la comunicación en el contexto del discurso eclesiástico objeto de interés en esta tesis doctoral.

3.3.1. La semiótica visual y arquitectónica

La semiótica se encarga de todo aquello que pueda considerarse un signo (Eco, 1976, p. 7). Son signos las palabras, las imágenes, los sonidos, los olores, los sabores, los objetos y, en general, cualquier entidad a la que le otorguemos un significado (Chandler, 2017, p. 11). La semiótica constituye tanto una teoría como una metodología que puede ser aplicada a una gran variedad de «textos», entre otros, novelas, pinturas, películas, edificios y sitios web. Con el término «texto» se hace referencia a cualquier objeto semiótico dotado de límites materiales o simbólicos y autonomía estructural, o donde las diferentes partes tienen una función en relación con un todo y pueden ser analizadas como una unidad (Aiello, 2019, p. 368). De acuerdo con Aiello (2019), el propósito del análisis semiótico es bastante específico: se pretende hacer visibles e inteligibles las estructuras ocultas, los códigos culturales subyacentes y los significados dominantes de tales textos. Al hacerlo, como explica la autora, la semiótica se convierte en un poderoso instrumento para el estudio sistemático y la crítica de la ideología en la comunicación visual (Aiello, 2019, p. 368).

Los fundadores de las dos tradiciones semióticas principales, la estadounidense y la francesa, son Charles S. Peirce y Ferdinand de Saussure, respectivamente, quienes elaboraron su teoría de los signos hacia finales del siglo XIX. Para Peirce, el signo

lingüístico se conforma de un *representamen* (la forma que toma el signo), un objeto (a lo que el signo hace referencia) y un interpretante (el efecto producido por el signo o el sentido que se desprende del mismo) (Chandler, 2017, p. 29). Frente al modelo triádico de Peirce, Saussure sostiene que los signos del sistema lingüístico están compuestos por dos elementos interdependientes, el significante (*signifier*, representación gráfica o sonora) y el significado (*signified*, concepto o idea). Según este modelo, el significado depende de las relaciones, totalmente arbitrarias, que se den en el sistema lingüístico y que pueden ser de dos tipos: paradigmáticas o asociativas, que ocurren cuando podemos asociar a una palabra particular otras palabras que comparten con ella algún rasgo en la forma o el significado; y sintagmáticas, que son las que existen entre una unidad lingüística y otras que la preceden o la siguen en el contexto de una cadena (como en una frase) (Chandler, 2017, pp. 17, 98). La concepción saussureana del significado es, por tanto, sistémica y relacional, en lugar de referencial, pues se priorizan las relaciones entre los signos en la construcción del significado: «the meaning of signs is seen as lying in their systematic relation to each other rather than deriving from any inherent features of sign vehicles or any reference to material things» (Chandler, 2017, p. 17).

Aiello (2019) sostiene que, si bien Saussure nunca estudió el lenguaje en su contexto, y su noción de signo era estática y se limitaba al lenguaje verbal, su teoría estructural se prestaba al desarrollo de una conceptualización del significado como algo dependiente de factores históricos, culturales y sociales. Por estas razones, el enfoque estructural se ha adoptado en la teoría cultural y el análisis visual (Aiello, 2019, p. 369). Roland Barthes, seguidor de Saussure, es el primer semiólogo en estudiar sistemas de signos no lingüísticos desde una perspectiva semiótica. Tal y como explica Van Leeuwen (2001), la semiótica visual barthesiana se basa en la idea de que el significado de los signos se articula en dos niveles: el primero es la denotación, es decir, "¿qué, o quién, está siendo representado?"; y el segundo es la connotación, o "¿qué ideas y valores se expresan a través de lo que se representa, y a través de la forma en que se representa?" (p. 94). Aplicado a la imagen, el nivel denotativo se corresponde con el significado literal de la imagen, mientras que el nivel connotativo se refiere al sentido simbólico o ideológico de la misma (Aiello, 2019, p. 370). Este último nivel se encuentra ligado a los códigos culturales o "reglas implícitas" que rigen la manera en que las personas interpretan las imágenes.

Penn (2000) se sirve de la teoría de Barthes para proponer un método de análisis semiótico de la imagen estática, que comprende las siguientes fases:

- 1) Elección del material. Se seleccionan las imágenes que se quieren estudiar, lo cual depende del fin del estudio y de la disponibilidad y naturaleza del material.
- 2) Inventario denotativo. La segunda etapa en el análisis semiótico consiste en identificar los elementos del material. Esta tarea puede llevarse a cabo haciendo un listado sistemático de los componentes o anotando los diferentes elementos sobre un boceto o calco de la imagen. En esta fase se recopilan datos denotativos (significados literales) del material. Como señala Penn (2000), cada elemento identificado puede descomponerse en unidades más pequeñas (p. 233).
- 3) Análisis de niveles de significación superiores. Se estudia el nivel de connotación. De acuerdo con Penn (2000), este análisis se basa en el inventario denotativo e implica hacerse las siguientes preguntas: ¿Qué connota cada elemento? ¿Cómo se relacionan los elementos entre sí? ¿Qué conocimientos culturales se requieren para interpretar el material? (pp. 233-234). Aquí, es inevitable que parte del significado literal se pierda.
- 4) Resultados: Penn (2000) explica que no existe una sola manera de presentar los resultados de los análisis semióticos, ya que puede hacerse, por ejemplo, mediante tablas o adoptando un enfoque más descriptivo. Lo ideal sería que se hiciera referencia a cada nivel de significación (denotación y connotación) y se identificaran los conocimientos culturales necesarios para interpretar la imagen. Asimismo, podría comentarse la manera en que los elementos de la imagen se relacionan entre sí (Penn, 2000, p. 239).

Aunque Penn emplea como ejemplo para ilustrar esta metodología de análisis una imagen publicitaria determinada, estos pasos podrían ser igualmente válidos en el estudio de un tipo textual visual, como la iglesia, y del sistema sígnico arquitectónico.

En el contexto particular de la semiótica arquitectónica, encontramos estudios, como los de Lukken y Searle (1993) y Guirguis et al. (2018), que se centran específicamente en el análisis semiótico de edificios eclesiásticos. Con el objeto de formular un marco aplicable al análisis semiótico de obras arquitectónicas, estos autores se sirven de la teoría de A. J. Greimas y la Escuela Semiótica de París, que concibe la arquitectura como un tipo específico de semiótica espacial (Lukken y Searle, 1993, p. 13).

Lukken y Searle (1993) distinguen dos dimensiones o niveles en la configuración del espacio y la arquitectura: la forma de la expresión (*form of the expression*) y la forma del contenido (*form of the content*). La forma de la expresión se refiere a las estructuras

concretas del significante. En la arquitectura, esas “estructuras” se corresponden con los objetos arquitectónicos en su sentido físico. La forma del contenido, por su parte, alude tanto a las estructuras semánticas y sintácticas que dan forma al signo-objeto como al significado transmitido por el mismo (Lukken y Searle, 1993, pp. 21-22). Los autores definen la arquitectura como un sistema semi-simbólico en el que, si bien existe cierta correspondencia entre la forma de la expresión y la forma del contenido, esta no se establece entre los elementos individuales de ambos, sino entre categorías. Como explican los investigadores, «there is a correspondence between, on the one hand, the way certain elements in the signifying form are related and, on the other, patterns of elements in the form of the content» (Lukken y Searle, 1993, p. 23).

Un componente importante de la semiótica espacial y arquitectónica es la dimensión plástica, que se encuentra presente asimismo en la pintura y la escultura. Esta consiste en la materialidad del significante, es decir, la materialidad de la forma de la expresión que hace de un espacio o de un edificio un espacio construido. La dimensión plástica engloba dos conjuntos de categorías (Lukken y Searle, 1993, pp. 26-27):

- i) Las categorías plásticas, que abarcan las categorías cromáticas (relacionadas con los colores y los matices de la luz) y eidéticas (relacionadas con la forma¹¹ de las diferentes unidades: lineal-circular, cerrada-abierta).
- ii) Las categorías topológicas, que se refieren a la disposición de las configuraciones plásticas. Incluyen las categorías de posición (vertical-horizontal, alta-baja, arriba-abajo, derecha-izquierda, central-periférica, etc.) y orientación (vertical-horizontal, arriba-abajo, lineal-circular, etc.).

Por otro lado, al analizar la forma del contenido, se debe prestar atención a tres niveles diferentes: el discursivo (*discursive level*), el de superficie (*surface level*) y el profundo (*deep level*).

En el nivel de las estructuras discursivas se estudian la sintaxis y la semántica discursivas. Con respecto a la sintaxis, se investigan los tres ejes que dan forma al discurso: actores, tiempos y espacios. En el discurso arquitectónico, los actores o enunciadorees son el arquitecto o constructor y el cliente o receptor; el tiempo tiene que ver principalmente con el momento en el que el edificio fue construido; y del espacio se estudia la forma en la

¹¹ Lukken y Searle (1993) emplean aquí el término en inglés *shape*, que, como observaremos más adelante, debe distinguirse del de *form*.

que este se organiza y cómo se planifica el movimiento de las personas por el mismo (Guirguis et al., 2016, p. 5; Juodinytė-Kuznetsova, 2011, pp. 1273-1274). La espacialización (*spatialization*) comprende los procesos de localización, programación y aspectualización espacial. Greimas y Courtés (1982) definen la localización espacial como la construcción de un sistema de referencias que nos permite ubicar en el espacio los diferentes programas narrativos del discurso, unos en relación con otros (p. 180). La programación consiste en organizar el proceso a través del cual los espacios parciales se unen sintácticamente. En el ámbito de la semiótica espacial, Greimas y Courtés (1982) la definen como el procedimiento por el cual se correlacionan los comportamientos programados de los sujetos (de sus programas narrativos) con los espacios segmentados que ellos utilizan (p. 247). Finalmente, la aspectualización está relacionada con el observador actante, quien, según explica Juodinytė-Kuznetsova (2011), observa la localización de los objetos desde una posición ventajosa (p. 1274).

En lo referente a la semántica discursiva, sus componentes son la figurativización (*figurativisation*) y la tematización (*thematization*). La figurativización se asocia a la función figurativa de un enunciado y, de acuerdo con Guirguis et al. (2018), tiene que ver con la forma en la que la arquitectura del edificio nos da pistas sobre su naturaleza. Por ejemplo, la configuración de las cruces en el campanario de la iglesia ortodoxa copta que analizan los autores nos informa de que se trata de un lugar dedicado a la adoración. Por su parte, la tematización se refiere a «the approach that building ‘speaks’ to the world» (Guirguis et al., 2018, p. 3095). El componente temático o abstracto se manifiesta por medio de figuras concretas perceptibles. Así, Guirguis et al. (2018) mencionan, en relación a la iglesia anterior, el tema tradicional u ortodoxo de este conjunto eclesiástico, que se hace patente por el estilo arquitectónico, los materiales del edificio, la técnica de construcción y el diseño interior (p. 3100).

Los siguientes niveles objeto de análisis en la forma del contenido son los de superficie, que comprende también componentes sintácticos y semánticos, y de profundidad. El nivel de superficie se relaciona con la organización del espacio, el cual queda fragmentado en espacios de referencia (o tópicos) que tienen roles sintácticos propios y participan, al igual que los distintos actantes del discurso (emisor, receptor, objeto, observador), en diferentes programas narrativos. Los espacios tópicos tienen asignados una serie de competencias, que se otorgan a los actantes que ocupan esos lugares. Guirguis et al. (2016) estudian la sintaxis narrativa del nivel de superficie analizando los diversos

espacios tópicos y los roles sintácticos que tienen asignados e investigando cómo definen dichos espacios las competencias que se atribuyen a los actantes en los programas narrativos (p. 13). Finalmente, el nivel profundo de la forma del contenido se refiere a los significados proyectados por el exterior del edificio (Lukken y Searle, 1993). En el siguiente diagrama (*Ilustración 1*) aparece ilustrado el marco de análisis semiótico de Lukken y Searle (1993):

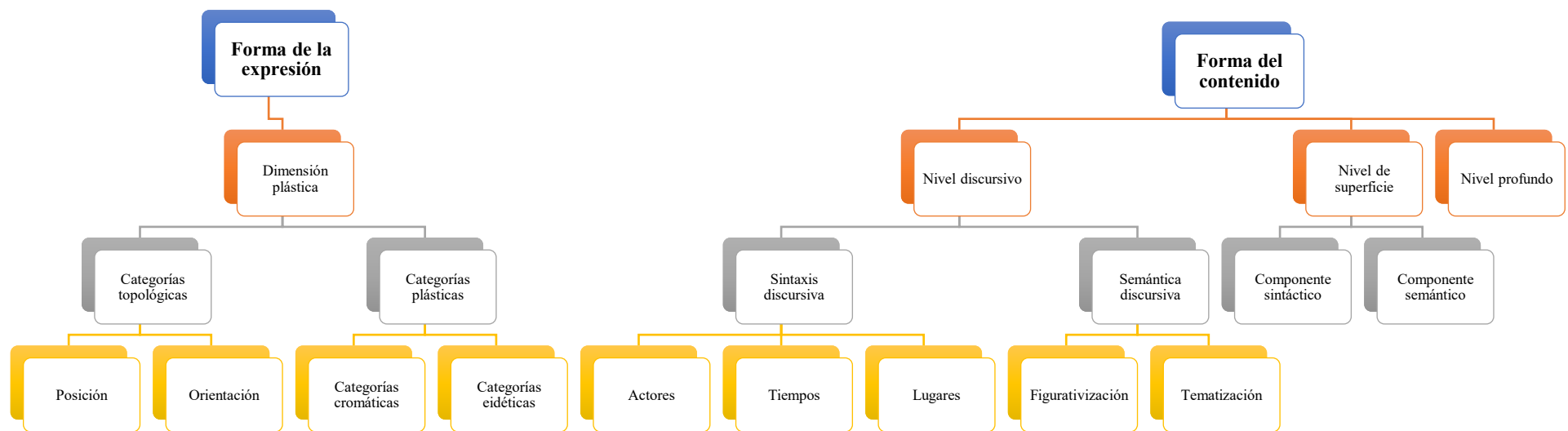


Gráfico 1. Marco de análisis semiótico desarrollado por Lukken y Searle (1993)

Tanto Lukken y Searle (1993) como Guirguis et al. (2016, 2018) organizan el análisis semiótico de los conjuntos eclesiásticos que estudian en dos partes. En primer lugar, aplican el modelo anterior al exterior de la iglesia y, en segundo, analizan la forma de la expresión y la forma del contenido del interior del edificio. A continuación, presentamos una tabla en la que quedan reflejados algunos ejemplos representativos extraídos del estudio semiótico de la iglesia ortodoxa que realizan Guirguis et al. (2018), con el fin de mostrar la correlación entre las categorías y componentes del modelo y elementos concretos de la iglesia:

| Iglesia ortodoxa copta dedicada a la Virgen María y San Juan Bautista (Bab El Louk, El Cairo, Egipto)¹² | | | | |
|---|------------------------------|-------------------------------|--|---|
| Exterior | Forma de la expresión | Categorías plásticas | Categorías cromáticas | “El exterior del edificio es simple en cuanto al revestimiento monocromático de piedra de color beige arenoso”. “Incluye adornos y detalles que proyectan sombra en las fachadas”. |
| | | | Categorías eidéticas | “Las ventanas son oblongas, con dinteles semicirculares”. |
| | | Categorías topológicas | Posición | “Las torres forman ejes fuertes que apuntan hacia arriba. Acentúan la verticalidad en la fachada principal a través de su altura y proporciones longitudinales”. |
| | | | Orientación (desde el punto de vista del observador) | “En cuanto alcanzamos la puerta [...], encontramos a la izquierda la escalera que conduce a la iglesia”. “No se puede ver la puerta principal de la nave de la iglesia, pero los escalones dirigen a los usuarios hacia ella”. |
| | | | | “Encontramos una piedra fundacional fuera del edificio de culto [...]. Nos proporciona el nombre de la iglesia, cuándo fue construida, quiénes son sus santos patronos, el Papa que la consagró [...]” (Actores y tiempos). |

¹² Los diferentes ejemplos recogidos en la tabla constituyen traducciones propias.

| | | | | |
|------------------------------|-----------------------------|------------------------------|---|--|
| | Forma del contenido | Nivel discursivo | Sintaxis discursiva | <p>“El edificio de la iglesia, como espacio tópico, no se mezcla con los espacios circundantes” (Espacios).</p> <p>“El pórtico forma un espacio de transición entre el exterior y el interior de la iglesia” (Espacios, programación).</p> |
| | | | Semántica discursiva | <p>“La configuración de las cruces en los campanarios muestra que se trata de un edificio de culto” (Figurativización).</p> <p>“La falta de ventanas en la fachada principal sugiere [...] que estamos ante un lugar reservado a la reunión” (Tematización).</p> |
| | | Nivel de superficie | <p>La entrada del edificio, ubicado en la calle principal, provoca la transición de las personas desde sus automóviles o bicicletas a la iglesia, iniciándose así un programa narrativo colectivo de encuentro y oración. Solo se permite la entrada al edificio a pie, por lo que se otorga a los peatones la “competencia” de entrar en la iglesia.</p> | |
| | | Nivel profundo | <p>“Se enfatiza la verticalidad a través de las formas de los campanarios y las proporciones oblongas de las ventanas que apuntan hacia arriba [...], lo cual sugiere la ascensión hacia Dios y comienza a ser un significante de la iglesia como el cielo en la tierra”.</p> | |
| Forma de la expresión | Categorías plásticas | Categorías cromáticas | <p>“La ventana situada en la pared oeste de la galería le proporciona una iluminación natural directa, y proporciona a la nave una iluminación indirecta debido a su alta ubicación”.</p> <p>“En cuanto al área de los santuarios [...], las paredes de gran altura y el techo de este espacio, incluyendo la cúpula, están pintados de color blanco roto”.</p> | |
| | | Categorías eidéticas | <p>“El arco que cubre la entrada del santuario principal a través del iconostasio es semicircular”.</p> | |
| | | Posición | <p>“El altar principal se encuentra en una posición central en el área del santuario”.</p> | |

| | | | | |
|-----------------|----------------------------|-------------------------------|--|--|
| Interior | | Categorías topológicas | Orientación | “Las áreas del lugar de culto incluyen la nave, el coro y la galería, todos ellos orientados al santuario en dirección este”. |
| | Forma del contenido | Nivel discursivo | Sintaxis discursiva | “Al entrar en esta iglesia desde cualquiera de las tres puertas, uno se enfrenta a la gran bóveda semicircular que cubre la nave, la cual es completamente visible para el espectador” (Espacios). |
| | | | Semántica discursiva | “Es un lugar con identidad religiosa expresada por muchos elementos como los iconos, el iconostasio, las tallas en el revestimiento de madera con diferentes símbolos coptos y versículos de la biblia, los relicarios, y finalmente el crucifijo en el iconostasio sobre la entrada principal del santuario” (Figurativización). |
| | | Nivel de superficie | “Encontramos tres espacios tópicos [santuario, suelo y coro] con diferentes roles y competencias dentro de un mismo programa narrativo”. | |
| | | Nivel profundo | - | |

Tabla 1. Modelo semiótico de Lukken y Searle (1993) con ejemplos de Guirguis et al. (2018)

Los modelos de análisis de Penn (2000) y Lukken y Searle (1993) nos proporcionan un marco metodológico para emprender el análisis semiótico de la iglesia entendida como construcción dedicada al culto cristiano. Por un lado, las fases fijadas por Penn permiten enfocar nuestro análisis en torno a los dos niveles de significación identificados por Barthes (el denotativo y el connotativo) y sentar así una base general para analizar nuestro objeto de estudio desde un punto de vista semiótico. Por otro, el modelo desarrollado por Lukken y Searle (1993) a partir de la semiótica de Greimas, y adoptado más adelante por Guirguis et al. (2016, 2018), nos ayuda a concretar aquellos aspectos o elementos a los que es necesario prestar atención dentro de cada nivel en el contexto específico de la arquitectura y realizar, de este modo, un estudio más exhaustivo de los signos arquitectónicos. Dado que el modelo de Lukken y Searle (1993) está especialmente concebido para llevar a cabo análisis de muestras de edificios concretos, nuestro estudio no contará con la misma

estructura que la de los autores, pero sí se realizará teniendo en cuenta los diversos aspectos tratados en este apartado.

3.3.2. El análisis semiótico de la iglesia

Como mencionábamos al principio, la iglesia se compone de objetos artísticos bidimensionales y tridimensionales, además de mobiliario litúrgico. La estructura del discurso es compleja y difícil de delimitar, pero, en general, podríamos hablar de una macroestructura de la iglesia, que se corresponde, en un sentido amplio, con el edificio, y una microestructura, conformada por las obras y objetos expuestos en el interior. Si tomamos como referencia las audiodescripciones que componen el corpus de estudio en este trabajo, observamos que del edificio se describen los rasgos arquitectónicos de la fachada y la planta. La macroestructura estaría relacionada, por consiguiente, con la configuración arquitectónica del edificio. En este *Nivel arquitectónico* se prestará atención a elementos de la arquitectura y, en concreto, de la arquitectura eclesiástica. En lo que concierne al plano microestructural o *Nivel artístico*, nos referimos en este caso a las obras pictóricas y escultóricas que alberga el edificio y la disposición de estas en el espacio. Asimismo, objetos como el ambón, la credencia o los confesionarios son comunes en la iglesia y forman parte del mobiliario religioso, por lo que son igualmente importantes en el evento comunicativo eclesiástico. La fusión de los niveles arquitectónico y artístico, su interacción en un mismo espacio, da lugar al discurso visual eclesiástico.

El análisis semiótico de la iglesia como texto origen comienza con el estudio de los componentes básicos de cualquier discurso visual, que son inherentes a los distintos tipos de artes visuales y, por tanto, a la pintura, la escultura y la arquitectura. Puesto que el componente arquitectónico tiene gran relevancia en la configuración del discurso visual eclesiástico, el segundo paso en el análisis será la identificación y descripción de aspectos o elementos importantes de la arquitectura. Finalmente, nos detendremos en los componentes particulares del tipo de edificio objeto de estudio, es decir, la iglesia. Cabe señalar que la exhaustividad del estudio semiótico va a verse condicionada, en gran medida, por el propósito principal de este trabajo: el estudio de la AD eclesiástica.

3.3.2.1. Los elementos de la comunicación visual

En la línea de las investigaciones de Soler Gallego (2013) y Cabezas Gay (2017), en este apartado se describirán los elementos básicos que componen la imagen estática. La interacción de dichos elementos da lugar a la obra artística bidimensional, que forma parte

del texto origen de estudio en esta tesis, la iglesia. Aplicado al ámbito de la AD museística, Cabezas Gay (2017) señala que el estudio de los componentes visuales de las piezas museísticas bidimensionales tiene una doble función: por un lado, conocer aquellos rasgos de la obra que no son accesibles al receptor con DV y, por otro, «ofrecer una AD de calidad que describa las características formales de la obra de arte expuesta» (p. 130).

Arnheim (1974) sostiene que, a menudo, percibimos ciertos atributos en una obra de arte que somos incapaces de expresar verbalmente. Esto ocurre porque aún no hemos logrado plasmar esas cualidades percibidas en categorías adecuadas. El lenguaje no puede hacerlo directamente, porque no es una vía directa de contacto sensorial con la realidad. Para poder nombrar esos atributos, debemos primero realizar un análisis perceptual que nos permita comprender la obra de arte (Arnheim, 1974, p. 2). El autor describe el proceso de percepción de la obra de la siguiente manera:

If one wishes to be admitted to the presence of a work of art, one must, first of all, face it as a whole. What is it that comes across? What is the mood of the colors, the dynamics of the shapes? Before we identify any one element, the total composition makes a statement that we must not lose. We look for a theme, a key to which everything relates. If there is a subject matter, we learn as much about it as we can, for nothing an artist puts in his work can be neglected by the viewer with impunity. Safely guided by the structure of the whole, we then try to recognize the principal features and explore their dominion over dependent details. Gradually, the entire wealth of the work reveals itself and falls into place, and as we perceive it correctly, it begins to engage all the powers of the mind with its message (p. 8).

La comprensión del objeto artístico implica, en primera instancia, descifrar el sentido o mensaje global para, seguidamente, reconocer los componentes o elementos principales implicados en la comunicación visual. Dichos elementos se han estudiado desde disciplinas como el arte (Arnheim, 1974; Dondis, 2006), el diseño gráfico (Fichner-Rathus, 2011) o la neurología (Zeki y Lamb, 1994). Entre los autores citados, Rudolf Arnheim es el máximo representante de los estudios de la psicología del arte y basa su estudio en los principios de la psicología de la Gestalt. Este autor identifica los siguientes elementos visuales en la obra artística: forma (*form* y *shape*), espacio, color y movimiento. Dondis (2006), sin embargo, identifica como elementos visuales el punto, la línea, el contorno, la forma, la dirección, el tono, el color, la textura, la escala, la dimensión y el movimiento. La diseñadora, que toma como precedente los estudios de la Bauhaus, estudió dichos

elementos para sentar las bases para la creación de una gramática de la imagen. Por su parte, la relación de componentes propuesta por Fichner-Rathus (2011) varía ligeramente con respecto a la anterior: punto, línea, forma, valor, color, textura, espacio, movimiento y tiempo.

Como podemos observar, algunos de los elementos visuales que identifica Fichner-Rathus (2011) coinciden con los que señalan Arnheim (1974) o Dondis (2006). Si combinamos los componentes identificados por los tres autores, obtendríamos la lista siguiente: punto, línea, contorno, dirección, color, tono, valor, textura, escala, dimensión, movimiento, tiempo, forma y espacio. A continuación, se presenta una tabla en la que queda plasmada la relación de elementos por autor:

| | | AUTOR | | |
|---------------------------|------------|----------------|---------------|-----------------------|
| | | Arnheim (1974) | Dondis (2006) | Fichner-Rathus (2011) |
| ELEMENTOS VISUALES | Punto | | X | |
| | Línea | | X | X |
| | Contorno | | X | |
| | Dirección | | X | |
| | Color | X | X | X |
| | Tono | | X | |
| | Valor | | | X |
| | Textura | | X | X |
| | Escala | | X | |
| | Dimensión | | X | |
| | Movimiento | X | X | X |
| | Tiempo | | | X |
| | Forma | X | | X |
| | Espacio | X | | X |

Tabla 2. Elementos básicos de la comunicación visual según el autor

Punto y línea

Dondis (2006) define el **punto** como la unidad más simple de comunicación visual, capaz de ejercer una fuerza visual grande de atracción sobre el ojo. Los puntos se conectan y tienen la capacidad de dirigir la mirada y, cuando están muy próximos entre sí, de forma que no se reconocen por separado, «aumenta la sensación de direccionalidad y la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual distintivo: la **línea**» (Dondis, 2006, pp. 55-

56). Esta puede definirse como un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto, ya que podemos realizar una marca continua o una línea al colocar un marcador sobre una superficie y moverlo creando una determinada trayectoria (Dondis, 2006, pp. 56-57).

En el ámbito de las artes visuales, la línea tiene mucha energía, es precisa y siempre cumple un propósito. Pese a considerarse uno de los elementos más básicos del arte, hasta la línea más simple permite al ojo y al cerebro definir la forma y reconocer objetos e imágenes. Fichner-Rathus (2011) señala que este componente por sí mismo tiene la capacidad de evocar una respuesta potente en el receptor (p. 24). Prueba de ello es que la direccionalidad (horizontal, vertical o diagonal) de las líneas influye en la sensación que experimenta el espectador al observar una obra. Una composición en la que predominan líneas horizontales transmite calma y estabilidad, mientras que las líneas diagonales a menudo se emplean para comunicar movimiento e incluso colisión. La combinación de líneas horizontales, verticales y diagonales en una misma obra permite al artista lograr un equilibrio compositivo (Fichner-Rathus, 2011, p. 30).

Contorno y dirección

La línea describe y articula la complejidad del siguiente elemento visual, el **contorno**. Los tres contornos básicos —cuadrado, círculo y triángulo equilátero— constituyen figuras simples que pueden describirse y construirse visual y verbalmente con facilidad y que presentan rasgos y significados específicos: «[a]l cuadrado se asocian significados de torpeza, honestidad, rectitud y esmero; al triángulo, la acción, el conflicto y la tensión; al círculo, la infinitud, la calidez y la protección» (Dondis, 2006, p. 58). Estos tres contornos tradicionales expresan cuatro **direcciones** básicas: el cuadrado, la horizontal y la vertical; el triángulo, la diagonal; y el círculo, la curva. Cada una de las direcciones posee un significado asociativo y constituye una herramienta útil en la creación de mensajes visuales. De entre ellas, la diagonal es la dirección más inestable y, por tanto, la formulación visual más provocadora (Dondis, 2006, p. 60). De acuerdo con Cabezas Gay (2017), en el ámbito de la AD, podemos seguir un orden en la descripción verbal gracias a la dirección de los contornos de una obra pictórica (p. 129).

Color

Dondis (2006) describe el **color** como «una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común» (p. 64) y le atribuye tres dimensiones específicas: el matiz, la saturación y el brillo. El matiz (en inglés, *hue*) es el color mismo. Hay más de

cien matices distintos, cada uno con características propias, aunque podemos distinguir principalmente tres primarios (amarillo, rojo y azul) y tres secundarios (naranja, verde y violeta). La saturación hace referencia a la pureza de un color con respecto al gris y, la tercera dimensión, el brillo, alude a las gradaciones tonales y va de la luz a la oscuridad (Dondis, 2006, pp. 66-67). Según esta autora, el color es el elemento más emotivo del proceso visual y puede utilizarse para expresar y reforzar la información visual (p. 69). Fichner-Rathus (2011) señala que la luz condiciona nuestra percepción de dicho componente:

If you isolate a bit of landscape or objects in the distance, view them first in full sunlight and then at nightfall, your perception of their colors will be very different. The lower the light, the less able you will be to distinguish among colors. What you perceive to be the color of a surface reflects physical properties of that surface. When light reflects off the surface—these physical properties—it stimulates sensations of color. Depending on the wavelength of the light and the composition of the object's surface, rays of light will be all or partially absorbed by the surface, rendering a perception of a specific hue (p. 84).

En general, la luz es esencial en la percepción visual, pues, en ausencia de la misma, el ojo es incapaz de observar no solo el color, sino tampoco otros componentes, como la forma, el espacio o el movimiento (Arnheim, 1974, p. 303).

Entre las funciones del color, Fichner-Rathus (2011) identifica tres principales. En primer lugar, este puede emplearse para resaltar un área u objeto específico o guiar el ojo de una parte de una composición a otra. Asimismo, desempeña un papel fundamental en lograr el equilibrio en una composición. Fichner-Rathus menciona aquí el lienzo *The Soyer Brothers* (1973), de Alice Neel, como ejemplo de una obra equilibrada en la que los dos colores principales, el azul y el marrón, se distribuyen de tal manera que otorgan simetría a la composición (Fichner-Rathus, 2011, p. 98). Por último, el color contribuye a nuestra impresión visual de profundidad en una obra bidimensional:

When the human eye focuses on color, muscular movements in the eye force warm colors—red, orange, yellow—to advance toward the eye and cool colors—blue, green, purple—to move away from it. Color can thus be used to contribute to our visual impression of depth on the two-dimensional surface of a painting. Objects rendered in warm colors will naturally seem to move toward us, whereas objects rendered in cool colors will appear to recede (Fichner-Rathus, 2011, p. 99).

Los colores tienen además significados asociativos y simbólicos: asociamos el verde a la hierba, el azul al cielo, el rojo a la furia, etc.

Tono

El **tono** representa las variaciones de luz, gracias a las cuales distinguimos la información visual del entorno. Como sostiene Dondis (2006), percibimos lo oscuro porque está próximo o se superpone a lo claro, y viceversa (2006, pp. 61-62). En la naturaleza, encontramos cientos de grados tonales entre la luz y la oscuridad, mientras que, en artes como la pintura y la fotografía, la variación tonal es mucho más limitada. Así, por ejemplo, según la autora, la escala tonal más frecuente entre el pigmento blanco y el negro tiene aproximadamente trece grados, aunque podría ampliarse mediante técnicas como la yuxtaposición de dos colores con diferente luminosidad (Dondis, 2006, pp. 61-62). El tono es un componente muy importante a la hora de mostrar la realidad dimensional en la que vivimos:

La adición de un fondo tonal refuerza la apariencia de realidad, creando la sensación de una luz reflejada y unas sombras. Este efecto es aún más espectacular en los contornos sencillos y básicos como el círculo, que no podría tener una apariencia volumétrica sin una información tonal. [...] Gracias a ella vemos el movimiento súbito, la profundidad, la distancia y otras referencias ambientales (Dondis, 2006, p. 64).

Valor

El **valor** se refiere a la luminosidad u oscuridad del color. Si el tono se altera al añadir gris a un color, el valor cambia al mezclar un determinado matiz con pintura blanca o negra:

When mixing pigment, the value of a hue can be altered by adding white or black paint to the hue. White produces what is called a tint or high-value color; pink, for example, is a tint of red. Black produces a shade or low-value color; navy blue is a shade of blue. Whereas hues are few in number, tints and shades of colors are numerous. The human eye can perceive at least forty tints and shades of any one color (Fichner-Rathus, 2011, p. 89).

Los colores tienen valores diferentes porque cada uno refleja una cantidad diferente de luz en el espectro visible. El amarillo y el naranja son colores de alto valor, o tintes, pues reflejan una mayor cantidad de luz que aquellos de bajo valor, como el azul o el

violeta. El artista puede “jugar” con esa variación de luz y oscuridad para crear la ilusión de tridimensionalidad en composiciones bidimensionales (Fichner-Rathus, 2011, p. 68).

Textura

La **textura** es, según Dondis (2006), el componente visual que sirve a menudo de doble de las cualidades del tacto. Sin embargo, esta no tiene por qué poseer ninguna cualidad táctil, sino que puede percibirse a través del tacto, de la vista o de ambos sentidos:

Es posible que una textura no tenga ninguna cualidad táctil, y sólo las tenga ópticas, como las líneas de una página impresa, el dibujo de un tejido de punto o las tramas de un croquis. Cuando hay una textura real, coexisten las cualidades táctiles y óptica, no como el tono y el color que se unifican en un valor comparable y uniforme, sino por separado y específicamente, permitiendo una sensación individual al ojo y a la mano, aunque proyectemos ambas sensaciones en un significado fuertemente asociativo (Dondis, 2006, p. 70).

En muchos casos, nuestra experiencia háptica de la textura se ve limitada debido a la imposibilidad de explorar táctilmente los objetos expuestos en establecimientos o entornos de interés cultural, por lo que, como apunta Dondis (2006), buena parte de nuestra interacción con este elemento compositivo es óptica (p. 70).

Fichner-Rathus (2011) sostiene que la textura añade una dimensión significativa al arte. Un artista puede enfatizar o incluso distorsionar las texturas de los objetos para comunicar sus propias emociones y evocar una respuesta similar en el receptor. La autora diferencia entre textura real y visual. La primera está relacionada con los materiales empleados para crear la obra y es inherente a medios tridimensionales como la escultura o la arquitectura. Por su parte, la textura visual se define como la ilusión o simulación textural en una obra de arte. En obras bidimensionales, se pueden emplear diferentes técnicas para simular una determinada textura en un lienzo. Así, por ejemplo, en su obra *Dos girasoles* (1887), el pintor Vincent van Gogh representa los girasoles con una gran cantidad de textura superficial, empleando para ello la técnica del impasto (Fichner-Rathus, 2011, pp. 119-120). La textura visual no es exclusiva de composiciones bidimensionales, sino que puede darse asimismo en medios tridimensionales:

In some works, the actual texture of the material can be quite different from the texture it is intended to simulate. The actual texture of a stone sculpture may be hard and cold to the touch, for example, but the stone can be used to create the illusion of flesh, soft and warm (Fichner-Rathus, 2011, p. 125).

Escala

La **escala** es la capacidad de los elementos de modificarse y definirse unos a otros y puede establecerse tanto mediante el tamaño relativo de las claves visuales, como a través de las relaciones con el campo visual o el entorno. La escala se emplea para representar una medición proporcional real en planos y mapas (Dondis, 2006, pp. 71-72). Dondis (2006) explica que saber relacionar el tamaño con el propósito y el significado resulta fundamental para estructurar mensajes visuales: «[e]l control de la escala puede hacer que una habitación grande parezca pequeña y acogedora y que una habitación pequeña parezca abierta y desahogada» (p. 74).

Dimensión

La **dimensión** hace referencia al tamaño, la extensión. La representación de la dimensión en obras bidimensionales depende de la ilusión, ya que, en formatos como la pintura o la fotografía, no existe un volumen real, sino que este se encuentra implícito. La perspectiva es una de las técnicas que mejor permite reforzar esa ilusión y producir una sensación de realidad (Dondis, 2006, p. 74).

Movimiento y tiempo

El **movimiento** es, junto con el color, uno de los elementos compositivos identificados tanto por Dondis (2006) como Arnheim (1974) y Fichner-Rathus (2011). Arnheim (1975) define este componente como el mayor atractivo visual para la atención:

Motion is the strongest visual appeal to attention. A dog or cat may be resting peacefully, unimpressed by all the lights and shapes that make up the immobile setting [*sic*] around him; but as soon as anything stirs, his eyes will turn to the spot and follow the course of the motion. Young kittens seem completely at the mercy of any moving thing, as though their eyes were tied to it. Human beings are similarly attracted by movement; I need only mention the effectiveness of mobile advertising, whether it be flashing neon signs or television commercials, or the much greater popular appeal of performances in motion, as compared to immobile photography, painting, sculpture, or architecture (Arnheim, 1975, p. 372).

La experiencia visual del movimiento tiene lugar por tres razones: el movimiento físico, el movimiento óptico y el movimiento perceptual. Se puede dar, asimismo, por motivos cinestésicos, que pueden producir la sensación de movimiento en determinadas circunstancias, como cuando tenemos vértigo (Arnheim, 1974, p. 379). Dondis (2006)

considera que el movimiento es una de las fuerzas visuales dominantes en la experiencia humana, que está presente incluso en obras visuales estáticas, donde la acción está implícita y se percibe de forma psicológica y cinestésica (p. 79).

El **tiempo** guarda relación con el movimiento. De acuerdo con Fichner-Rathus (2011), sin tiempo, todas las imágenes son estáticas. Para transmitir el paso del tiempo, los artistas utilizan técnicas similares a las que transmiten el movimiento, como, por ejemplo, la repetición de figuras (p. 182).

Forma

En lo que concierne al concepto de **forma**, tanto Fichner-Rathus (2011) como Arnheim (1974) distinguen entre *shape* y *form*. El primer término se refiere a la forma física y perceptible de un objeto, que se encuentra limitada por sus contornos: «[t]he physical shape of an object is determined by its boundaries—the rectangular edge of a piece of paper, the two surfaces delimiting the sides and the bottom of a cone» (Arnheim, 1974, p. 47). La percepción de la forma física, como explica Arnheim (1974), no solo depende de la proyección de esta en la retina en un momento dado, sino también de nuestra experiencia visual del objeto (p. 47). En su sentido material, las formas pueden ser, según Fichner-Rathus (2011), de cuatro tipos: geométricas, como círculos, triángulos o rectángulos; orgánicas, es decir, aquellas derivadas de formas que encontramos en la naturaleza; abstractas o, lo que es lo mismo, formas que no tienen un referente visual real; y amorfas, literalmente “sin forma”, con contornos imposibles de delimitar (pp. 51-58).

El término *form*, por su parte, se utiliza para describir la totalidad de una obra de arte: sus elementos, principios del diseño y composición. La forma de una obra incluye, por ejemplo, los colores que se utilizan, las texturas y las formas físicas, la ilusión de tres dimensiones, el equilibrio, el ritmo o la unidad del diseño (Fichner-Rathus, 2011, p. 49).

Espacio

La concepción de **espacio** en una obra viene determinada por la dimensión de la composición (Arnheim, 1974; Fichner-Rathus, 2011). En piezas bidimensionales, la sensación de espacio y profundidad es ilusoria: el espacio está implícito y percibimos, por tanto, aspectos como las diferencias de tamaño y forma de los objetos de una misma obra o la distancia entre estos, gracias al uso que hace el artista de diversas técnicas compositivas. En cambio, en obras tridimensionales, el espacio es real y hace referencia a las tres dimensiones (altura, anchura y profundidad) que caracterizan la realidad en la que

vivimos (Fichner-Rathus, 2011, pp. 140-144). De acuerdo con Arnheim (1974), «three-dimensional space, finally, offers complete freedom: shape extending in any perceivable direction, unlimited arrangements of objects, and the total mobility of a swallow» (p. 218). La arquitectura y la escultura son formas de expresión artística que ocupan un espacio real.

La composición visual parte de los elementos anteriores, que son manipulados a través de una serie de **técnicas** o herramientas empleadas por el artista con una finalidad expresiva:

Las técnicas de la expresión visual, dominadas por el contraste, son los medios esenciales con que cuenta el diseñador para ensayar las opciones disponibles con respecto a la expresión compositiva de una idea. Se trata de un proceso de experimentación y selección, tentativa cuyo fin es lograr una solución visual lo más fuerte posible para expresar el contenido (Dondis, 2006, pp. 124-125).

La técnica más dinámica es el contraste, que se contrapone a su estrategia opuesta, la armonía. No obstante, las técnicas no se aplican únicamente en los extremos, sino que «su uso se extiende en sutil gradación a todos los puntos del espectro comprendido entre ambos polos», de forma que encontramos otras estrategias visuales, entre ellas las parejas de opuestos inestabilidad-equilibrio, asimetría-simetría, transparencia-opacidad o representación-abstracción (Dondis, 2006, p. 28).

Como explica Dondis, las técnicas constituyen las herramientas de las que se sirve el diseñador para expresar visualmente el **contenido** (2006, p. 129), uno de los componentes básicos de las artes visuales. El contenido hace referencia a lo que se expresa, es decir, el mensaje de la obra, y es inseparable de la **forma**, considerada el segundo componente básico de la comunicación visual (p. 123). Si el contenido es el “qué” del discurso visual, la forma constituye el “cómo”. A estos dos componentes se unen los interlocutores de la comunicación: por un lado, el artista o creador de la composición y, por otro, el público o receptor, el cual organiza los datos visuales y realiza una interpretación subjetiva de los mismos. En este proceso de percepción influyen, tal y como señala Dondis (2006), una serie de condicionantes, como las necesidades que nos conducen al análisis visual de la composición, nuestro estado mental y anímico y nuestras acciones psicofisiológicas (por ejemplo, tendemos a organizar las claves visuales en las formas más simples) (pp. 125, 128).

Cabe añadir que el discurso visual se caracteriza además por un **medio** determinado y un **estilo** particular. El medio y el estilo conforman, junto con los componentes básicos de la obra (contenido y forma) y los elementos y las técnicas visuales, lo que Fichner-Rathus (2011) denomina «ingredientes básicos del arte». El medio designa los componentes físicos del arte y abarca los materiales, procesos y técnicas empleados para crear la obra. En este contexto, Fichner-Rathus (2011) distingue entre medios bidimensionales (pintura, dibujo, fotografía) y tridimensionales (arquitectura, escultura). En lo que respecta al estilo, la autora lo define como «the distinctive mode of expression that results from an individual's manipulation of the elements and principles of art and design» (2011, p. 17). Se distinguen, por lo general, cuatro estilos artísticos: lineal, pictórico, realista y abstracto.

3.3.2.2. La iglesia en su expresión arquitectónica y artística

Los elementos que hemos expuesto en el apartado anterior constituyen la materia básica de una composición visual. El análisis semiótico de la iglesia como texto origen de la AD comienza por la esencia misma de un discurso visual, que son los elementos visuales primarios. Cualquier acontecimiento visual, independientemente del tipo de arte y del medio, se configura a partir de esos elementos. El artista se sirve de distintas técnicas compositivas para tratar dichos componentes básicos, teniendo como resultado un discurso visual más complejo, que expresa un mensaje o contenido bajo una forma particular.

El arte predominante en el discurso visual eclesiástico es la arquitectura, que tiene una serie de rasgos y elementos específicos que analizamos a continuación.

3.3.2.2.1. Los elementos de la arquitectura

El término «arquitectura» hace referencia al arte y la ciencia de proyectar y construir edificios. Roth y Clark (2018) señalan que esta se ha definido desde múltiples perspectivas a lo largo de la historia:

It [architecture] has been defined [in] many ways—as shelter in the form of art, a blossoming in stone and a flowering of geometry (Ralph Waldo Emerson), frozen music (Goethe), human triumph over gravitation and the will to power (Nietzsche), the will of an epoch translated into space (architect Ludwig Mies van der Rohe), the magnificent play of forms in light (architect Le Corbusier), a cultural instrument (architect Louis I. Kahn), and even inhabited sculpture (sculptor Constantin Brancusi) (p. 1).

La arquitectura es una forma de comunicación no verbal que permite a las personas satisfacer determinadas necesidades y expresar sentimientos y valores: «[people] are

expressing in wood, stone, metal, plaster, and plastic what they believe to be vital and important, whether it is a bicycle shed or a cathedral» (Roth y Clark, 2018, p. 4). Read (1965) sostiene que el arte constituye una forma de discurso simbólico y, por tanto, esto es extrapolable a la arquitectura y, especialmente, a los edificios religiosos y públicos, donde, como afirman Roth y Clark (2018), el contenido simbólico es notable (p. 5). Para comprender el mensaje transmitido por esta forma artística, los autores proponen estudiar cuatro aspectos fundamentales de la arquitectura: el espacio, la función, la estructura y el diseño. Estos se basan en las cualidades del diseño arquitectónico identificadas por el arquitecto Marco Vitruvio: la solidez (*firmitas*), la utilidad (*utilitas*) y la belleza (*venustas*).

El primer elemento arquitectónico que identifican Roth y Clark (2018) es el espacio. Moore y Allen (1976) describen el espacio arquitectónico como aquel al que el arquitecto da forma y escala y que está dotado de tres dimensiones: longitud, anchura y altura (p. 17). Roth y Clark (2018) sostienen que este puede ser de distintos tipos, aunque diferencian principalmente entre espacio físico (*physical space*), perceptible (*perceptual space*), conceptual (*conceptual space*) y funcional (*behavioral space*). El primero se refiere al volumen de aire limitado por las paredes, el suelo y el techo de una estancia, que puede expresarse en unidades de medida como el metro cúbico. Por contrapartida, el espacio perceptible representa el espacio que es percibido y que resulta imposible cuantificar. La tercera clase de espacio, el conceptual, se define como el mapa mental o plano que queda almacenado en la memoria. Los edificios caracterizados por un buen espacio conceptual son aquellos en los que las personas pueden desplazarse con facilidad. Finalmente, el espacio funcional es aquel que realmente utilizamos y por el cual nos es posible movernos (Roth y Clark, 2018, p. 9). Estos tipos de espacio aparecen ilustrados con el ejemplo de la casa de Lloyd Lewis en Libertyville, Illinois, realizada en 1939 por Frank Lloyd Wright:

All the types of space [...] can be illustrated by examining the Lloyd Lewis House in Libertyville, Illinois, 1939, by Frank Lloyd Wright [1.1]. From within the living room, as we look toward the fireplace, the view is defined by the built-in bookcases, the brick of the fireplace mass, the floor, and the ceiling [1.2]. All the surfaces are opaque and suggest a clear sensation of confinement and protection; the physical space is evident. As we look left, however, the view stretches out through a broad bank of glazed French doors to the meadow and woodland beyond [1.3]. From this vantage point, the perceptual space reaches out across the field and to the sky, as far as the eye can see. Moving toward the dining area, we see the built-in dining table, fastened to a brick

pier [1.4]. To move from the living room through the dining area and into the kitchen, we must move around that built-in table, since it cannot be moved. In purely physical terms, the table takes up very little volume, a very few cubic feet compared to the many hundreds of cubic feet in the combined living and dining space, but in behavioral terms, it determines in a decisive way how we can move about in that space (Roth y Clark, 2018: 9-11).

Tal y como apuntan Roth y Clark (2018), el espacio arquitectónico, en cualquiera de sus formas, tiene un gran impacto en la forma de movernos (p. 11). Tanto es así que, según su configuración, este puede “sugerirnos” determinados recorridos o formas de desplazarnos. Los autores diferencian, a tal efecto, entre espacios direccionales y no direccionales. Las catedrales góticas e inglesas son ejemplos evidentes de la primera clase de espacio, ya que existe un foco principal hacia el que dirigirse, el altar. Por su parte, un ejemplo de espacio no direccional puede observarse claramente en la planta del pabellón alemán de Barcelona, diseñado por Ludwig Mies van der Rohe y Lilly Reich. Según Roth y Clark (2018), en dicho edificio «there is no one obvious compelling path through the building but, rather, a variety from which to choose» (p. 16).

El siguiente elemento arquitectónico es la utilidad, que alude a la disposición funcional de las estancias y los espacios de modo que no haya inconvenientes para su uso (Roth y Clark, 2018, p. 21). La función tiene muchos componentes, aunque el más básico es la utilidad pragmática o, lo que es lo mismo, cómo se acomoda una actividad determinada al espacio. No obstante, la arquitectura desempeña igualmente funciones simbólicas, psicológicas e incluso fisiológicas. Por ejemplo, el edificio del Capitolio, en Washington, se considera un símbolo de arquitectura gubernamental y, como consecuencia, esta imagen de gobierno ha sido evocada en otros capitolios de Estados Unidos, como el del estado de Minnesota. Asimismo, las salas de espera de un hospital son lugares donde las personas sufren cierto estrés, por lo que están configuradas de tal forma que emulan, en la medida de lo posible, la sala de estar de una casa (Roth y Clark, 2018, pp. 27-28).

El tercer elemento de la arquitectura es la estructura, que dota de solidez al conjunto arquitectónico. Roth y Clark (2018) distinguen aquí entre la estructura física, es decir, el “esqueleto” del edificio, y la estructura perceptible (p. 33). El edificio se sostiene gracias a su estructura, que está conformada por una serie de elementos, como muros, que pueden ser de distintos materiales (ladrillo, piedra, vidrio o adobe, entre otros), columnas, dinteles, arcos, cúpulas, entramados, armaduras o bóvedas, por citar algunos ejemplos. En definitiva,

el elemento estructura aún tanto los cimientos del edificio como los materiales empleados para construirlo.

Finalmente, el cuarto y último componente arquitectónico, el deleite, es, en palabras de Roth y Clark (2018), «the most complex and diverse of all the components of architecture, for it involves how architecture engages all our senses, how it shapes our perception and enjoyment of (or discomfort with) our built environment» (p. 69). El disfrute visual se encuentra estrechamente relacionado con la percepción, con cómo reciben e interpretan el ojo y la mente la información visual. La mente del ser humano está programada para encontrar sentido a toda la información sensorial que recibe:

[T]he mind seeks to place all information fed into it into a meaningful pattern. The mind does not interpret incoming data as signifying nothing. Even purely random visual or aural phenomena are given a preliminary interpretation by the mind on the basis of what evaluative information it has already stored away (Roth y Clark, 2018, p. 69).

La psicología de la Gestalt¹³ proporciona una explicación sobre cómo la mente interpreta las formas y modelos que se le presentan. La mente organiza la información visual de acuerdo a ciertas preferencias: la proximidad, la repetición, la figura más sencilla y más grande, la continuidad y el cierre y la relación figura-fondo. El principio de proximidad hace referencia a la tendencia a percibir los objetos que están cerca los unos de los otros como si constituyeran una unidad. Por su parte, la repetición alude al hecho de que percibimos como iguales distancias que en realidad no lo son y, por consiguiente, nos parecerá que las líneas o puntos de una misma fila están dispuestos de forma equidistante, aunque no sea así. Del mismo modo, cuando la mente se encuentra con una imagen que puede reconocer, “rellena” los huecos que faltan para formar la figura más sencilla y más grande. Esto es posible gracias al impulso de la continuidad y el cierre. De acuerdo con Roth y Clark (2018),

[w]hat appears to be a fragment of a circle will be completed as a circle rather than as a crescent or some other shape, and the curved line will be seen as being solid where the short line “crosses” it (p. 71).

¹³ El movimiento Gestalt nace en Alemania a principio del siglo XX y tiene como principales representantes a los investigadores Wertheimer, Koffka y Köhler.

Según el principio de la relación figura-fondo, una figura percibida como si estuviera encerrada en otra será interpretada como una forma sobre un fondo. Un ejemplo es el del jarrón blanco sobre un fondo oscuro, una imagen que puede interpretarse también como dos caras enfrentadas sobre un fondo blanco.

En la percepción visual de la arquitectura influyen asimismo aspectos como las proporciones, la escala, el ritmo, la luz, el color o el decorado/ornamento. La proporción se refiere, como sostiene Ching (2015), «a la justa y armoniosa relación entre las partes o con el conjunto, relación que puede no sólo [*sic*] ser de magnitud, sino de cantidad o grado», mientras que la escala «alude al tamaño de un objeto comparado con una referencia o con otro objeto» (p. 306). Las teorías de la proporción buscan crear un sentido de orden entre los elementos de una construcción visual. Si bien las relaciones visuales entre las partes del edificio no son perceptibles de forma inmediata por el receptor, el orden visual puede, de acuerdo con Ching «sentirse, asumirse o, incluso, reconocerlo a través de una experiencia reiterada» (2015, p. 312). Los sistemas de proporciones permiten unificar visualmente los elementos del edificio, introducir un sentido de orden, añadir continuidad en una secuencia espacial y «determinar unas relaciones entre los elementos externos e internos de un edificio» (p. 313). Con respecto a la escala, existen una serie de factores que afectan nuestra percepción del tamaño de un edificio: la altura o dimensión vertical; la forma, el color y el tipo de paredes limítrofes; la forma y disposición de las aberturas; y la naturaleza y escala de los elementos que se colocan (Ching, 2015, p. 345).

Por otro lado, entendemos por ritmo «the alternation between incident and interval, between solids and voids» (Roth y Clark, 2018, p. 79). Ching (2015) considera este elemento, junto con el eje, la simetría, la jerarquía, la pauta, la repetición y la transformación, uno de los principios necesarios para establecer el orden en una composición arquitectónica. Este autor define el ritmo como «todo movimiento caracterizado por la recurrencia modulada de elementos o de motivos a intervalos regulares o irregulares» y aclara que el “movimiento” podría ser «el de nuestros ojos al seguir los elementos repetidos de la composición y de nuestro cuerpo al avanzar por una secuencia de espacios» (Ching, 2015, p. 396). Un modelo rítmico implica repetición y da continuidad. Otro principio empleado para organizar las formas y los espacios en la arquitectura es la simetría, que requiere la disposición equilibrada del conjunto arquitectónico en torno a un eje (línea recta invisible e imaginaria que une dos puntos en el espacio) o un centro común (Ching, 2015, p. 360).

En cuanto a la luz y el color, estos desempeñan un papel esencial en nuestra percepción de la arquitectura, ya que ambos tienen efectos fisiológicos y psicológicos importantes, además de evocar sensaciones y emociones particulares. Rasmussen (1962) sostiene que la luz es un elemento imposible de controlar, pues su intensidad y color varían constantemente (p. 186). Sin embargo, la disposición, orientación y dimensiones de las aberturas (ventanas, claraboyas) en una construcción permiten manipular, de un modo u otro, dicho recurso. Así, por ejemplo, la orientación de una ventana determinará que una estancia reciba o no una iluminación directa y su ubicación influirá en la manera en la que la luz penetra en la estancia e ilumina o ensombrece determinadas formas y superficies (Ching, 2015, pp. 188-189). De acuerdo con Rasmussen (1962), el color se emplea en arquitectura con un triple objetivo: «[i]n architecture color is used to emphasize the character of a building, to accentuate its form and material and to elucidate its divisions» (p. 215). El uso de un único color en el exterior del conjunto puede “sugerir” la función principal de una construcción, mientras que la variedad cromática en el interior de un edificio acentúa determinados rasgos arquitectónicos, tales como la forma o las divisiones (Rasmussen, 1962, p. 218).

3.3.2.2.2. La arquitectura eclesiástica

Los elementos arquitectónicos y aspectos anteriores pueden aplicarse a los distintos tipos de construcciones, incluidas las iglesias. McNamara (2012) define la arquitectura eclesiástica¹⁴ como la «expresión construida de la teología» y, en consecuencia, diferentes formas de edificios resultarían de distintas necesidades teológicas (p. 24).

La identificación del estilo arquitectónico de la iglesia facilita la descripción de aspectos como la forma o la ornamentación, y muestran cómo las personas expresaron sus valores teológicos en un lugar y una época determinados. Por orden cronológico, distinguimos principalmente los siguientes estilos: paleocristiano, bizantino, carolingio, románico, gótico, renacentista, barroco, neoclásico, neogótico, moderno y post-moderno. Cada estilo presenta rasgos relevantes: las iglesias paleocristianas podían alojar catacumbas, uno de los artes figurativos más antiguos del cristianismo, y ventanas sin cristales; los edificios eclesiásticos góticos destacan por sus arcos apuntados, sus ornamentos de hojas y elaboradas esculturas figurativas; las construcciones barrocas están

¹⁴ Dado que nuestro trabajo se centra en la AD de iglesias, no empleamos los términos “arquitectura religiosa” ni “arquitectura sagrada”, ya que estos hacen referencia a cualquier edificación destinada a la oración o el culto (iglesias, mezquitas, sinagogas, templos, etc.).

llenas de pinturas y estatuas expresivas; las iglesias modernas se caracterizan por su estética basada en los materiales y las formas de la era industrial; y el posmodernismo supone una vuelta a las formas arquitectónicas tradicionales (McNamara, 2012, pp. 32-54).

Si pensamos en la iglesia como un macro-discurso visual, el mensaje se articularía a partir de la interacción de diferentes micro-discursos, que se relacionan con las diferentes etapas en la percepción de la iglesia como un todo. Podríamos establecer una narrativa visual en la que el punto de partida es el exterior del edificio y en el que el primer macro-elemento perceptible es la fachada, la cual se compone a su vez de diferentes micro-elementos (como podrían ser la portada, las torres y, formando parte de estas, el campanario). Tras la percepción de la fachada y sus diferentes elementos compositivos y constructivos, ingresamos en la iglesia, donde nos encontramos con una serie de áreas, elementos, ornamentos y muebles. La configuración del interior varía debido a factores como el estilo arquitectónico al que se adscribe el conjunto o la visión del arquitecto al concebir su obra y, por tanto, resulta imposible identificar un denominador común en este contexto. Sin embargo, sí es posible establecer una relación de espacios y elementos compositivos, adornos y mobiliario, que, independientemente de sus rasgos particulares y simbología asociada, son recurrentes en buena parte de los edificios eclesiásticos.

3.3.2.2.2.1. Exterior: fachada y portada

El exterior del conjunto arquitectónico eclesiástico lo conforman la fachada y sus elementos compositivos, de los cuales cabe mencionar, por su importancia en el significado de la iglesia, la portada. Tanto las fachadas como las portadas son elementos arquitectónicos con mucho contenido artístico y simbólico.

La fachada principal, normalmente situada en el alzado occidental, se basaba a menudo en la idea de la entrada triunfal en la Ciudad Celestial, por lo que es frecuente encontrar diferentes decoraciones figurativas e inscripciones (McNamara, 2012, p. 146). La composición de la fachada puede ser simétrica, con un acceso centrado, o, por el contrario, mostrar una disposición asimétrica, como ocurre con muchas iglesias neogóticas.

La portada es una puerta enriquecida arquitectónicamente para expresar la importancia del acceso a la iglesia. Como explica McNamara (2012), representa a Cristo, quien dijo “Yo soy la puerta”, por lo que «no solo significa la entrada al edificio, sino el ingreso en la comunidad cristiana y en todo lo que ello representa» (p. 150). Todas las portadas señalan las aspiraciones humanas. El número de puertas en la fachada suele corresponderse con el número de naves presentes en el interior del edificio. Una excepción

es la basílica de San Marcos, en Venecia, que, pese a contar con tres naves, posee un vestíbulo expandido o nártex que permite dos portadas adicionales (McNamara, 2012, p. 151).

La portada está conformada por diferentes elementos y se presenta bajo distintas formas. Su forma es un indicador tanto de la lógica estructural y funcional de la iglesia como de la finalidad del edificio. Los ornamentos de las portadas van desde molduras, claves y columnas, que contribuyen a dar la imagen de un edificio estable, hasta imágenes de cruces, ángeles, santos, plantas y escenas de la historia de la Redención (McNamara, 2012, p. 154-156). En algunas iglesias románicas se realizaron portadas que encarnaban la visión de Cristo en la gloria rodeado de un mundo de imágenes bíblicas, plantas, animales y personas. Uno de los elementos arquitectónicos más comunes que observamos en las portadas eclesiásticas es el arco, en sus diversas formas. Asimismo, podemos encontrar las puertas divididas por un parteluz o pilar central, caracterizado a menudo por una elaborada decoración escultórica, como ocurre con las portadas góticas (McNamara, 2012, p. 151).

Las puertas de la portada suelen realizarse en madera, aunque las catedrales y santuarios más importantes a menudo presentan puertas fabricadas con materiales preciosos, como el bronce (McNamara, 2012, p. 160). Además, las puertas incluyen herrajes (bisagras, llaves, cerraduras y tiradores) para su correcto funcionamiento, que pueden incorporar a su vez elementos simbólicos, como hojas, flores o tracerías (McNamara, 2012, p. 162).

3.3.2.2.2. Interior: planta, áreas y elementos

Al entrar en el edificio eclesiástico, se nos presentan distintas artes, entre otras: pintura, carpintería, inscripciones, metalistería, mobiliario o vidrieras. Si del exterior nos centrábamos en la fachada y su configuración arquitectónica, del interior es preciso prestar atención a cuatro aspectos fundamentales: la planta, la cubierta, los distintos espacios o áreas (naves, altar, presbiterio, baptisterio, coro) interrelacionados en los que se divide el espacio y sus determinados elementos (capillas, retablos), y el mobiliario litúrgico (ambón, pila, tabernáculo).

i) Planta

La planta de una iglesia surge, como explica McNamara (2012), de la tradición local, la necesidad funcional y la significación teológica. Algunas iglesias están concebidas para contener a un gran número de personas, mientras que otras se diseñaron para visitas

personales de familias o peregrinos. La forma de la planta puede indicar su función e importancia. Por ejemplo, las plantas largas y estrechas enfatizan la peregrinación, mientras que las plantas centralizadas dirigen la mirada del visitante hacia un punto particular, que generalmente se corresponde con un lugar de adoración o una tumba (McNamara, 2012, p. 82). Se consideran plantas centralizadas sobre todo las circulares, aunque también aquellas con forma cuadrada, octogonal o de cruz griega. La forma de cruz es un signo que convoca a la congregación a reunirse bajo el Cristo crucificado (McNamara, 2012, p. 83).

Las plantas cuadradas potencian el tamaño del interior y simbolizan la Tierra restaurada al esplendor de Cristo. Desde un punto de vista bíblico, el Cielo se describe con planta cuadrada y volumen cúbico. Además, los teóricos medievales describieron a Cristo como el cuadrado o multiplicación del Padre, y los arquitectos renacentistas descubrieron que las proporciones de las personas forman un cuadrado (McNamara, 2012, pp. 84-85).

Si bien las formas anteriores son las más comunes, a partir de los siglos XIX y XX se empezó a experimentar con nuevas plantas:

La tradicional secuencia lineal desde el pórtico hasta la nave y el ábside fue a menudo alterada, conduciendo a innovaciones significativas en lo concerniente a interiores y exteriores. En otros casos, las plantas procesionales habituales se adaptaron a los nuevos materiales, combinando las características tradicionales con una innovación orgánica (McNamara, 2012, p. 88).

Un tipo de planta moderna es la planta en clave, que presenta forma de abanico.

ii) Cubierta

Como señala McNamara (2012), las cubiertas de las iglesias, que combinan la ingeniería estructural con las posibilidades expresivas de la geometría y la teología, proporcionan una oportunidad para el diseño (p. 118).

Bóveda

Se conocen como bóvedas los techos que consisten en arcos de sillería proyectados para cubrir el espacio. Debido a su peso, necesitan apoyos importantes sobre sus elementos, llamados contrafuertes. Cuanto más altas y ricas son las bóvedas, más complejos son los contrafuertes (McNamara, 2012, p. 118). La función de dichos apoyos es tanto estructural como teológica, pues sostienen el símbolo arquitectónico de la Iglesia, esto es, el edificio eclesiástico. Los contrafuertes pueden ser simples engrosamientos de un muro o presentar formas más complejas, como los famosos arbotantes de las catedrales góticas (McNamara, 2012, p. 128).

Las bóvedas no solo se construyen con el objetivo de proteger del clima y sostener las cubiertas, sino que su geometría armónica «se hacía eco del orden mismo del Universo, haciendo que el placer experimentado por los creyentes ante el mundo fuera edificante y virtuoso» (McNamara, 2012, p. 126).

Cúpula

Una cúpula es un tipo de bóveda constituida por arcos que giran en torno a un eje central, cuya forma determina la de la cúpula. Debido a la complejidad que entrañaba construirlas, las cúpulas solían encontrarse solo en iglesias de ciudades importantes. McNamara (2012) explica que constituyen indicadores importantes en el lenguaje de la arquitectura eclesiástica: «[l]a forma de la cúpula ayuda a simbolizar los Cielos, permitiendo que el edificio de la iglesia sirviera más explícitamente de microcosmos del Universo» (p. 132). El Panteón ha servido como paradigma para los constructores sucesivos de cúpulas. Además, algunos edificios gubernamentales se han apropiado de las convenciones arquitectónicas eclesiásticas, como es el caso de la cúpula del Capitolio de Estados Unidos.

Una cúpula puede configurarse según distintas formas geométricas en función de los arcos que la componen y de la manera en que se corte la cúpula resultante. Encontramos cúpulas simples, como las oblongas, neoclásicas, semiesféricas o sobre tambor, y otras más complejas, con perfiles compuestos, muchos cortes geométricos o efectos escultóricos. Si la sencillez destaca la unidad celestial, «donde todos son uno», la complejidad de las cúpulas simboliza «la pluralidad de los coros angélicos, los innumerables santos y la lógica del orden divino» (McNamara, 2012, pp. 137-138).

Iconografía cupular

De acuerdo con McNamara (2012), las cúpulas, independientemente de sus rasgos arquitectónicos, han sido siempre un lugar para el enriquecimiento iconográfico:

Pueden tener doce ventanas aludiendo a los apóstoles como luces del mundo; rebosar de imágenes pintadas y esculpidas de ángeles volando sobre las nubes; mezclar la historia mostrando relatos de la Biblia; o contener inscripciones con textos importantes, todo a la vez. Siendo así, las cúpulas sirven como imágenes de la esfera espiritual hechas visibles en piedra, yeso y pintura (p. 140).

Los mosaicos de las cúpulas pueden representar, de manera simultánea, acontecimientos de la historia sagrada que ocurrieron en momentos diferentes.

Ábside

Un ábside es un nicho normalmente abovedado que constituye la terminación de una iglesia. Hay distintos tipos de ábsides, que nos informan de la época y el estilo de la iglesia.

iii) Áreas

Nave

La nave es la parte mayor de la iglesia, la zona entre el pórtico y el presbiterio donde la gente se acomoda en bancos o sillas. Esta área puede encontrarse flanqueada por naves laterales, separadas de la nave central por columnas. McNamara (2012) señala que las vigas de madera que normalmente la recubren recuerdan a las cuerdas de un barco. Tradicionalmente, la nave conduciría a los cristianos en un viaje de peregrinación hasta el Cielo. El presbiterio sería la imagen arquitectónica del Cielo y el altar la imagen sacramental de Cristo (McNamara, 2012, p. 90).

Capillas laterales

Las capillas laterales se corresponden con «unidades independientes que proporcionan espacio apropiado para ceremonias menores o para conmemorar a donantes o santos importantes» (McNamara, 2012, p. 94). A menudo estas contienen una imagen sagrada. La capilla de la Virgen, en honor a la Virgen María, suele ser la más grande y localizarse detrás del altar mayor.

Altar

El altar es la mesa ceremonial reservada a la celebración de fiestas y sacrificios. En el edificio eclesiástico podemos encontrar más de un altar, siendo el principal el altar mayor, que suele colocarse en la cabecera del coro o en el ábside. Desde una perspectiva teológica, el altar encarna diferentes realidades: los apoyos evocan la Última Cena y las paredes que lo rodean son símbolo de las tumbas de los primeros cristianos. Tradicionalmente, el altar representa la imagen de Cristo y, como consecuencia, en la losa superior suelen grabarse cinco cruces que simbolizan las cinco llagas o heridas que recibió Jesús en su crucifixión (McNamara, 2012, pp. 210, 213).

Los altares se realizan en piedra para indicar permanencia y pueden incluir flores, ángeles y otros símbolos tallados de celebración celestial. Asimismo, pueden añadirse doseles, cubiertas colgantes, cortinajes o baldaquinos. La basílica de San Ambrosio, en Milán, incluye una adaptación romana que aloja el altar.

Retablos e imágenes del altar

Muchos altares incluyen retablos, que se definen como «exquisitas pantallas con imágenes de Cristo y de los santos» (McNamara, 2012, P. 216). Los retablos se ubican detrás del altar y, dado que se concibieron para observarse tanto desde cerca como desde lejos, ofrecen una gran riqueza de labores detalladas. El retablo recibe la denominación de imagen de altar cuando se trata de una gran pintura o una escultura. Si la imagen de altar tiene tres piezas, con paneles con bisagras que podían abrirse o cerrarse durante ciertas ceremonias, se denomina tríptico.

Presbiterio

El presbiterio es un área en torno al altar mayor donde se desarrollan las ceremonias, a la que se accede a través de una reja o barandilla. Se considera el lugar más sagrado del edificio. Por lo general, el presbiterio disminuye de anchura, ajustando las dimensiones de la iglesia a las del altar. A veces la altura se mantiene, lo cual lo convierte en un espacio vertical donde se sitúa el altar y se ofrecen las plegarias. Según McNamara (2012), los presbiterios «constituyen el foco natural de una iglesia y están equipados con un mobiliario especializado» (p. 102). En muchos de ellos, encontramos una pequeña pila decorada, denominada piscina, donde se tira el agua que sobra tras la liturgia.

Coro y trascoros

McNamara (2012) define el coro como «un área cerrada donde se entonan los cantos litúrgicos» (p. 108). En las primeras iglesias cristianas, el coro se situaba en el ábside, rodeando el altar. Se cree que esta ubicación se debe a la tradición del templo de cantar salmos noche y día. A raíz del surgimiento de los monasterios y la obligación de los monjes de cantar las alabanzas a lo largo del día, «los coros comenzaron a crecer y a extenderse hacia la iglesia, convirtiéndose en salas semicerradas y decoradas dispuestas entre la nave y el presbiterio» (McNamara, 2012, p. 108).

El coro catedralicio está rodeado por paredes decoradas, llamadas trascoros. Estos ofrecían protección física y espiritual y proporcionaban, en palabras de McNamara (2012), «un lugar para el virtuosismo arquitectónico y artístico». Además, como consecuencia de su importancia visual, la autora añade que «constituían un foco natural para la imaginaria litúrgica y devocional, y merecen un examen atento, pues revelan algunas de las superficies de mayor riqueza que pueden hallarse en una iglesia» (p. 110).

Baptisterio

El baptisterio es el lugar dentro de la iglesia dedicado al bautismo. Se diseñaba con plantas octogonales para simbolizar el “octavo día”, es decir, el día posterior a los siete días de la Creación.

iv) Mobiliario litúrgico

En las naves de los conjuntos eclesiásticos encontramos muchos tipos de mobiliario litúrgico (McNamara, 2012, pp. 100-101):

- Púlpitos: pueden contener esculturas figurativas y subrayan la importancia del sermón.
- Ambón: pieza de mobiliario dedicada a la proclamación de la Escritura y que se encuentra normalmente sobre varios escalones con el fin de mejorar la acústica y la visibilidad.
- Confesionario: pequeña cabina destinada a la recepción del sacramento de la penitencia o confesión. Son casi exclusivos de las iglesias católico-romanas.
- Vía crucis: serie de imágenes que narran el Camino del Calvario.
- Cruz de consagración.

Asimismo, en las iglesias son comunes las pilas bautismales, los tabernáculos y los relicarios.

Pila bautismal

La pila es el receptáculo para el agua empleado durante el bautismo.

Tabernáculo y relicario

El Tabernáculo representaba el lugar cerrado donde la presencia de Dios moraba sobre la Tierra. El tabernáculo es el receptáculo decorado para reservar la eucaristía y se considera «la consecuencia cristiana del Arca de la Alianza, el lugar de la presencia de Dios que custodiaban dos ángeles» (McNamara, 2012, p. 218). Por ese motivo, en muchas iglesias encontramos estatuas de ángeles rodeándolo.

Los relicarios alojan reliquias, es decir, objetos de mucho valor espiritual que son venerados. Son ejemplos de reliquias los huesos o posesiones de los santos. Algunos tabernáculos y relicarios adoptan la forma de edificios, debido a la asociación del Tabernáculo con la pequeña tienda que Moisés describía en el libro del Éxodo (McNamara, 2012, pp. 218-219).

3.3.2.2.3. Soportes estructurales y elementos decorativos

Pilares

El pilar es el apoyo o soporte vertical más frecuente en arquitectura. Según McNamara (2012), los pilares están constituidos por piezas menores, «que en conjunto se aproximan a las proporciones de una columna clásica, aunque cada una de ellas pueda ser extremadamente esbelta» (2012, p. 96).

Columnas

En el mundo clásico, las columnas no solo eran partes estructurales, portadoras del peso del edificio, sino que se consideraban, como explica McNamara (2012), seres humanos convertidos en arquitectura: «[p]uesto que muchas referencias bíblicas comparaban a una congregación con el “edificio de Dios”, las columnas comenzaron a adoptar un significado teológico como imágenes de personas que eran “pilares de la Iglesia”» (p. 18).

Las columnas poseen asociaciones jerárquicas y fuerza visual. La columna dórica indica un edificio de poca importancia, mientras que las columnas compuestas o corintias representan una construcción de alta categoría. De acuerdo con McNamara (2012), los primeros cristianos emplearon tipos de columnas diferentes en secuencia desde el patio hasta el altar para indicar el peregrinar cristiano (pp. 20-21).

Torres

Las torres empezaron a construirse a finales de la Edad Media en las abadías y catedrales románicas e identifican rápidamente a los edificios eclesiásticos, por lo que se consideran marcadores semióticos de las iglesias. Se trata de un elemento arquitectónico con un fuerte valor simbólico, especialmente por alojar las campanas, cuyo tañido sirve para llamar a los cristianos a la oración. De hecho, las dos funciones principales de las torres son anunciar la presencia de la iglesia, por un lado, y contener las campanas, por otro (McNamara, 2012, pp. 194-196).

McNamara (2012) señala que las torres pueden indicar la jerarquía de la iglesia, «ostentando las más importantes los diseños más ricos» (p. 198), como es el caso de las torres-relicario. En cuanto a su ubicación, pueden emplazarse tanto en el exterior como en el interior. En este último caso, la intención puede ser la de atraer la atención hacia algún lugar o causar un impacto visual.

Con respecto a su decoración, las torres presentan a menudo ornamentos esculpidos: urnas, cintas, ángeles, santos, animales, guirnaldas e inscripciones. A veces incluyen pináculos, que son remates esbeltos de piedra rematados por un chapitel en lo alto. Estos ofrecen un delicado acabado visual a las iglesias de piedra (McNamara, 2012, pp. 207-208).

Arcos

El arco es una estructura muy presente en las construcciones eclesiásticas. Aparte de sus diferentes elementos compositivos (arquivolta, dovela, clave, intradós, etc.), un rasgo arquitectónico importante de los arcos es su forma. Así, encontramos, entre otros, arcos de medio punto, rebajados, conopiales y apuntados. El tipo de arco puede ser característico de un estilo arquitectónico particular, como sucede con el arco apuntado o alancetado (formado por la intersección de dos arcos de círculo superpuestos), que es sinónimo de arquitectura gótica.

Chapiteles y agujas

Las agujas se definen como «torres que disminuyen escalonadamente en altura». En cambio, los chapiteles se elevan en una pendiente ininterrumpida (McNamara, 2012, p. 206).

Ventanas

En la teología cristiana, la luz es un concepto con mucho significado, pues, alude a la iluminación de la mente gracias al conocimiento de Dios. Por este motivo, como sostiene McNamara (2012), «las ventanas de las iglesias se elevan más allá de la funcionalidad para convertirse en signos que encarnan la penetración de la gracia en el mundo» (p. 170). En su diseño tradicional, la ventana de la iglesia no se concebía como un simple orificio en el muro, sino que presentaba molduras que destacaban su importancia en el edificio y la protegían de los efectos del clima y la luz. Las ventanas pueden presentar tracerías o ramificaciones caladas, que tienen una función estructural, pero también simbólica, pues imitan el orden del universo.

Las ventanas se presentan bajo distintas formas y tamaños, en vitrales o vidrio transparente, con molduras simples o enriquecimientos complejos. Encontramos ventanas apuntadas, alancetadas (llamadas lancetas), redondas (u óculos), cuadradas, palladianas o serlianas, termales (en relación con las termas romanas), rosetones (ventanas circulares), etc. Algunas de las más inusuales son las de chapitel, mandorla (en la iconografía popular,

Cristo es representado a menudo resplandeciendo desde el Cielo dentro de una mandorla), de diamante y la triangular.

Vidrieras

Las vidrieras se elaboran con pequeñas piezas de vidrio teñido añadiendo sales metálicas durante su fabricación y tienen asociada una fuerte simbología. Por un lado, indican los muros enjoados del Cielo descritos en la Biblia. Por otro, puesto que el Cielo se describe compuesto de gemas que identifican personas, las piedras preciosas simbolizan la vida eterna. De acuerdo con McNamara (2012), cuando la luz atraviesa las vidrieras, las paredes de la iglesia asumen el resplandor del Cielo (2012, p. 222). Además, algunas vidrieras emplean hiedras trepadoras para simbolizar el Jardín del Edén.

Las vidrieras eclesiásticas pueden ser de distintos tipos, más detalladas o más abstractas. Sus temas incluyen plantas, formas geométricas o escenas de la historia sagrada. A menudo se representan santos debido al simbolismo del resplandor enjoado (McNamara, 2012, pp. 228-229).

3.3.2.2.4. Ornamento arquitectónico eclesiástico e iconografía

Los ornamentos de un edificio revelan su función, ya sea mediante referencias explícitas, como inscripciones, o a través de imaginería simbólica. Asimismo, desempeñan un papel importante en la mejora de la eficiencia visual de los edificios y en la articulación de su significado, cumpliendo funciones estéticas y sociales no menos importantes que las utilitarias. La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del significado de las obras artísticas, en lugar de su forma. Como señala Carmona Muela (2008), el cristianismo es la única de las tres grandes religiones monoteístas (judaísmo, cristianismo e islam) que permite «el culto a las imágenes sagradas y la representación antropomórfica de lo divino» (p. 11), pese a la prohibición de la Biblia de rendir culto a los ídolos.

En los edificios eclesiásticos, descubrimos diferentes clases de ornamentación: decoración vegetal, como hojas, vides y flores, que simbolizan el nuevo Edén; ornamentación geométrica, basada en patrones repetidos, que otorgan a las iglesias «una capa dinámica y ordenada al tiempo que se respetaban los motivos ornamentales desarrollados por las sociedades paleocristianas que posteriormente aceptaron el cristianismo»; o pinturas, tallas y mosaicos como representación del Cielo como ciudad amurallada, ordenada y resplandeciente con ángeles y santos alabando a Dios (McNamara, 2012, pp. 232-236).

Por otro lado, las imágenes de Cristo y de la Virgen María, así como de santos y ángeles, son recurrentes en las iglesias. Tal y como sostiene McNamara (2012), la imagen de Cristo constituye el elemento clave de la mayor parte de los programas iconográficos (p. 238). Este suele representarse con un halo (nimbo o aureola) que simboliza la luz divina, así como rodeado de Santos en el Paraíso. Los santos, por su parte, simbolizan las «piedras vivientes» del edificio eclesiástico y forman parte de un todo, al igual que la iglesia se compone de muchas piedras. En la imaginería, se observan algunas asociaciones entre santos y animales: el león alado que porta un libro es una de las imágenes tradicionales de san Marcos; el símbolo de san Lucas es un toro alado. El toro se asocia al sacrificio de Cristo, debido a la costumbre de sacrificar a este animal en los templos; y San Juan se representa mediante el águila de cuatro alas o águila del Tetramorfos (McNamara, 2012, pp. 240-241).

Los ángeles son mensajeros y guardianes en los relatos bíblicos. Pueden representar figuras específicas, como el ángel Gabriel, que anunció a la Virgen María el nacimiento de Jesús, o, por contraste, seres celestiales que indican la importancia de acontecimientos y objetos. En la Biblia, los ángeles se describen adorando a Dios, por lo que «a veces son representados figurativamente para hacer visible el reino espiritual». Pueden figurarse llevando la corona de espinas, el martillo, los clavos o la Cruz. En este caso, dirigen la atención hacia el sufrimiento de Cristo (McNamara, 2012, pp. 242-243).

3.3.3. Conclusiones

A lo largo de este apartado, hemos presentado la iglesia como un evento comunicativo multimodal y hemos identificado y descrito los componentes visuales del conjunto arquitectónico eclesiástico, comenzando por los elementos básicos, comunes a distintas composiciones visuales, y siguiendo con configuraciones más complejas, específicas de la iglesia. En el discurso eclesiástico, la fachada o la planta, por citar algunos ejemplos, son obras arquitectónicas visualmente complejas debido a la enorme cantidad de componentes y atributos que presentan. Como hemos señalado, los elementos de la arquitectura eclesiástica van a variar dependiendo de factores como el estilo o la visión del arquitecto, por lo que es imposible hablar de una única configuración de la iglesia. Por tanto, hemos descrito aquellos elementos que hallamos con mayor frecuencia en este tipo de edificaciones.

El análisis semiótico de conjuntos arquitectónicos eclesiásticos deberá estar enfocado necesariamente hacia la identificación de aquellos rasgos visuales y significados más relevantes de los distintos elementos que constituyen el edificio, especialmente cuando la motivación de dicho estudio sea la descripción verbal del conjunto para personas con DV.

Capítulo 4. Estudio de corpus

En el capítulo anterior definimos la AD eclesiástica y realizamos el estudio semiótico del texto origen de la misma con el fin de comprender mejor la configuración del conjunto eclesiástico, tarea que resulta esencial en el proceso de descripción verbal. Una vez abordadas las características semióticas de la iglesia como evento comunicativo, procedemos a estudiar un corpus de textos audiodescritos en italiano de edificios eclesiásticos con un doble objetivo: por una parte, extraer rasgos de tipo discursivo y léxico-semántico, y, por otra, determinar si dichas audiodescripciones se han elaborado conforme a las directrices de las guías de AD existentes.

El término *corpus* hace referencia a una colección de textos seleccionados y compilados atendiendo a unos criterios específicos (Olohan, 2004, p. 1) y almacenados de manera electrónica para facilitar y agilizar su procesamiento y análisis (Kennedy, 2014, p. 3). Los textos se compilan con un propósito determinado, que, en los estudios lingüísticos, ha ido desde describir y estudiar fenómenos como la prosodia o la pragmática, hasta determinar qué palabras debían incluirse en un diccionario o definir las diferencias de uso de la lengua en distintos contextos geográficos, sociales o históricos (Kennedy, 2014, pp. 3-4). La Lingüística de Corpus se ha convertido en una metodología importante en la teoría y práctica de la traducción (Fantinuoli y Zanettin, 2015; Laviosa, 2002; Olohan, 2004; Valentini, 2006), así como en una de las corrientes principales de los Estudios de Traducción Descriptiva (Setton, 2011).

En AD, los estudios de corpus están encaminados principalmente a describir el contenido y/o la forma del producto audiodescrito. Dos ejemplos de grandes proyectos de corpus, en los que se trabajó con un volumen importante de textos, son los de TIWO (Salway, 2007) de la Universidad de Surrey y TRACCE (Jiménez Hurtado, 2010) de la UGR, que ya explicábamos en el capítulo 2. Otros estudios de corpus de AD fílmica a menor escala son los de Soler Gallego y Chica Núñez (2010) y Reviere (2018). Los primeros estudian las estructuras narrativas modulares en los GAD de seis películas, empleando para ello una metodología basada en el modelo de análisis propuesto por Gideon Toury para los Estudios Descriptivos de Traducción y en la Lingüística de Corpus Multimodal. Por su parte, Reviere (2018) realiza un análisis cuantitativo y cualitativo de un corpus anotado conformado por treintinueve películas y series audiodescritas en neerlandés con el fin de identificar rasgos léxico-gramaticales y sintácticos. Este último

estudio combina los conocimientos de la Lingüística Aplicada, la Lingüística de Corpus, la investigación sobre la multimodalidad y los estudios de TAV.

A continuación, nos centramos en las investigaciones de corpus de una submodalidad de AD que guarda relación con la estudiada en este trabajo: la museística y artística.

4.1. Estudios de corpus de AD museística y artística

No encontramos estudios de corpus de AD eclesiástica, pero sí de AD artística o museística, que, como hemos señalado, sirve como antecedente a esta nueva modalidad de traducción accesible. Desde un punto de vista traductológico, nuestro texto de partida es la iglesia en su conjunto. La AD eclesiástica es un tipo de descripción verbal que combina la AD arquitectónica con la AD de obras pictóricas y escultóricas, y a la que hay que añadir un componente religioso, que queda patente en las distintas artes y objetos litúrgicos.

La práctica audiodescriptiva en entornos museísticos se inscribe en la Nueva Museología, que supone una reconceptualización del museo, el cual deja de ser un lugar dedicado exclusivamente al almacenamiento de obras u objetos patrimoniales para ponerse al servicio de la sociedad. Tal y como explica Soler Gallego (2012), el museo se convierte en un

evento comunicativo complejo cuya función es la divulgación del conocimiento por medio de una multiplicidad de modos semióticos y canales que favorecen la igualdad de oportunidades en el acceso a la información y la participación de todos los individuos en la cultura con el fin de facilitar su inclusión social y desarrollo cognitivo y emocional (p. 11).

A partir de un estudio previo de la situación de la accesibilidad museística en Europa y Estados Unidos, la autora propone un modelo de la accesibilidad museística a través de la TeI que relaciona el museo y sus expositivos con las diferentes modalidades de traducción e interpretación accesibles. En esta clasificación, quedan recogidos, por un lado, distintos perfiles de visitante (con discapacidad sensorial y hablantes de otra lengua), por otro, las clases de expositivo, y, por último, los recursos o las modalidades de traducción accesibles disponibles en función del objeto expuesto y del visitante. Para las personas con DV, las herramientas recogidas son el Braille, los macrocaracteres y el alto contraste en textos impresos o digitales, la AD (guías audiodescriptivas, visitas guiadas audiodescritas,

AD integrada), que puede ir acompañada de exploración táctil, y el lector de pantalla (Soler Gallego, 2012, pp. 114-115).

La traducción accesible cumple una función primordial en el diálogo actual entre el museo y el visitante al acercar los expositivos a destinatarios con necesidades específicas. La inclusión de descripción verbal de los elementos visuales de los expositivos beneficia no solo a personas con DV, sino también al resto de la población.

En el panorama investigador actual de accesibilidad museística, se han realizado algunos estudios de corpus de audiodescripciones de obras de arte. Sin embargo, las dos propuestas tal vez más relevantes realizadas hasta el momento son los de las autoras Soler Gallego (2013, 2015, 2018, 2019) y Cabezas Gay (2017), que aplican metodologías de análisis diferentes. Por un lado, las investigaciones de la primera autora están enfocadas en describir el proceso y el producto de las guías audiodescriptivas de museos de arte de diferentes países, principalmente Reino Unido y Estados Unidos. En su publicación de 2015, Soler Gallego estudia diecinueve audiodescripciones pictóricas incluidas en las guías audiodescriptivas para personas con DV del museo MoMA de Nueva York. Siguiendo un enfoque de arriba abajo, se analiza en primer lugar el nivel de superestructura (u organización global del discurso) y, en segundo, la microestructura y los rasgos léxico-gramaticales de las audiodescripciones. Tanto en este trabajo como en los siguientes, se parte de la premisa de que los factores contextuales tienen un impacto en el proceso de traducción intersemiótica, es decir, en la elaboración de las audiodescripciones (Soler Gallego, 2015, p. 19), por lo que la autora combina la metodología de corpus y teorías del contexto comunicativo. En su publicación de 2018, la cual constituye una continuación del trabajo anterior, Soler Gallego lleva a cabo un análisis semántico de las audiodescripciones de las guías audiodescriptivas de museos de arte de Estados Unidos (MoMA, Colchester and Ipswich Museums) y Reino Unido (Tate Modern y Royal Academy of Arts) y, finalmente, en el artículo de 2019, investiga el nivel de subjetividad de las audiodescripciones de guías de museos de arte ubicados en Francia, España, Reino Unido y Estados Unidos.

Por otro lado, tenemos el trabajo de Cabezas Gay (2017), que presenta un estudio discursivo y semántico de los textos audiodescritos del corpus de su tesis doctoral que tomaremos como base para realizar nuestro análisis. El corpus compilado por la investigadora se compone de treinta y seis audiodescripciones de recursos táctiles de museos de España y Reino Unido, que difieren en aspectos como el medio de transmisión,

el tipo de museo al que pertenecen los textos, la naturaleza de los recursos táctiles o las técnicas empleadas al elaborar las imágenes táctiles y los materiales tridimensionales. Para realizar el análisis discursivo y semántico, Cabezas Gay (2017) dividió el corpus entre audiodescripciones con exploración táctil de materiales bidimensionales y tridimensionales. Los dos subcorpus están constituidos por dieciocho textos cada uno. Las audiodescripciones con materiales bidimensionales están en lengua española, van acompañadas de imágenes táctiles y pertenecen a cuatro museos ubicados en España: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Museo del Prado, Museo Guggenheim de Bilbao y Museo Sorolla de Madrid. Por su parte, el subcorpus de audiodescripciones con materiales tridimensionales está constituido por nueve textos audiodescritos en inglés, del museo británico Victoria and Albert Museum de Londres, y ocho en español, procedentes de museos españoles (Museo Tiflológico de Madrid y Museo Arqueológico Nacional) (Cabezas Gay, 2017, pp. 220-226).

El análisis discursivo que lleva a cabo Cabezas Gay es de carácter general. Para describir los rasgos discursivos de las audiodescripciones, la autora agrupa estas últimas en función del tipo de museo al que pertenecen. Así, por ejemplo, los textos con materiales táctiles bidimensionales del Museo del Prado presentan la siguiente organización discursiva (Cabezas Gay, pp. 228-229):

1. Información histórico-artística de la obra
 - 1.1. Identificación de la obra
 - 1.2. Presentación del autor
2. Descripción general de la obra
 - 2.1. Descripción visual de la obra y sus componentes
3. Recorrido táctil progresivo
 - 3.1. Aviso sobre el comienzo del recorrido táctil
 - 3.2. Indicaciones sobre cómo colocar los brazos y manos antes de empezar
 - 3.3. Indicaciones para encontrar el punto de inicio de la exploración
 - 3.4. Indicación sobre qué dirección o direcciones se van a seguir
 - 3.5. Descripción formal de cada componente y disposición en la imagen

El análisis continúa con una explicación más detallada de las características discursivas de los textos.

En lo que respecta al análisis semántico de las audiodescripciones, Cabezas Gay (2017) recurre a su estudio de los elementos visuales, táctiles y viso-táctiles de las obras

artísticas para describir el tipo de información artística que se ofrece en los textos de su corpus y conocer cómo se ha traducido la gramática visual (pp. 236-237). Un ejemplo de los datos recopilados para los elementos visuales de las audiodescripciones con apoyo táctil bidimensional es el siguiente:

- Color [Ej. “*pañoleta rectangular y de color BLANCO*”, “*cielo AZUL*”, “*bellos destellos de color AMARILLO, NARANJA y AZUL*”]
- Tono [Ej. “*una túnica de TONOS AZULES OSCUROS*”, “*vestido de TONOS GRANATES*”, “*diferentes TONOS DE VERDES MÁS OSCUROS*”]
- Movimiento. En ocasiones, se hace referencia al movimiento implícito representado en las escenas [Ej. “*las figuras aparecen EN MOVIMIENTO*”] (Cabezas Gay, 2017, p. 237).

Como podemos observar, los diferentes elementos visuales (color, tono y movimiento) identificados por expertos en arte como Arnheim (1974) o Dondis (2006), tienen una determinada formalización lingüística en las audiodescripciones. Lo mismo ocurre con los elementos táctiles (como relieve o zona) y viso-táctiles (textura, línea, forma o escala).

4.2. Análisis del corpus de audiodescripciones eclesiásticas

El corpus compilado para este trabajo doctoral se conforma de textos audiodescritos en italiano de iglesias de Milán y Venecia y, por tanto, de muestras reales de la AD objeto de estudio, la AD eclesiástica. A lo largo de los siguientes apartados, se describen las diferentes etapas en el estudio de corpus, que comienza con la selección y definición del material. Para esta primera fase, organizamos un encuentro con Rocco Rolli, arquitecto y miembro de Tactile Vision Onlus, asociación responsable de la elaboración de las audiodescripciones, con el fin de recopilar más información acerca de los textos audiodescritos. Esta reunión tuvo una duración de dos horas y se celebró en la sede de la asociación, en Turín. La conversación con Rolli quedó registrada por medio de un dispositivo móvil y se corresponde con una entrevista no estructurada (Anexo 2.1.). A la descripción de los textos que componen el corpus sigue el análisis propiamente dicho de las audiodescripciones, que se ha dividido en tres partes, en función de las tres cuestiones de interés en nuestro estudio: la estructura discursiva, el lenguaje de la AD y la aplicación de directrices.

4.2.1. Selección y características del material

Se ha compilado un corpus monolingüe en lengua italiana de audiodescripciones grabadas de iglesias de dos ciudades del norte de Italia, Milán y Venecia, ubicadas en las regiones de Lombardía y Véneto, respectivamente. El propósito es estudiar el producto de la nueva modalidad de traducción accesible descrita en el presente trabajo, es decir, la AD eclesiástica. El corpus se compone de un total de veinte textos audiodescritos, quince de iglesias de Milán y cinco de Venecia. Como explicamos en detalle más adelante, la diferencia entre el número de audiodescripciones de iglesias de cada ciudad se debe a que los textos de Venecia pertenecen a un proyecto posterior al de Milán, aún en desarrollo. Dichas audiodescripciones se encuentran insertas en archivos de vídeo, alojados en la plataforma YouTube, que incorporan, además, subtítulo para personas con discapacidad auditiva e interpretación en Lengua de Signos Italiana (LIS). Si el visitante desea acceder a este material, debe disponer de un dispositivo móvil con tecnología NFC (Near Field Communication) o lector de códigos QR (Quick Response). De forma general, las audiodescripciones incluyen información sobre la planta, la fachada y el interior de las iglesias.

La recopilación de la población textual del corpus se vio limitada por la dificultad para localizar audiodescripciones o guías audiodescriptivas de conjuntos eclesiásticos en Italia. Asimismo, decidimos acotar nuestra selección a las audiodescripciones mencionadas anteriormente porque estas pertenecen a dos proyectos determinados, relacionados entre sí y desarrollados por la misma asociación, y presentan rasgos similares en términos de estructura, contenido y redacción. Como los textos objeto de estudio forman parte de proyectos diferentes, hemos decidido crear dos subcorpus, uno constituido por las audiodescripciones de las iglesias de Milán y otro por las de Venecia.

4.2.1.1. Audiodescripciones de Milán

Las audiodescripciones de las iglesias de Milán forman parte del proyecto *Le chiese di Milano... in tutti i sensi* [Las iglesias de Milán... en todos los sentidos] (2015), que se llevó a cabo en colaboración con el Ayuntamiento de Milán, y bajo el patrocinio del Consejo Nacional de la UICI (*Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti Onlus*). El proyecto fue desarrollado por un grupo de trabajo interdisciplinar compuesto por las asociaciones Tactile Vision Onlus de Turín y Lettura Agevolata Onlus de Venecia, así como por diferentes figuras profesionales (un ilustrador, una audiodescriptora y una intérprete de LIS).

El proyecto se dirige principalmente a personas con alguna discapacidad y tiene como objetivo destacar la excelencia del patrimonio artístico y eclesiástico de Milán y contribuir a la difusión del turismo y la cultura accesibles. Las quince iglesias o basílicas seleccionadas para el proyecto fueron las siguientes: San Vittore al Corpo, Santa Maria delle Grazie, Sant’Ambrogio, San Maurizio, San Lorenzo, Sant’Eustorgio, San Smpliciano, Sant’Alessandro, Santa Maria presso San Satiro, San Marco, Santa Maria dei Miracoli, San Nazaro in Brolo, San Fedele, Sant’Antonio y Santa Maria della Passione.



Imagen 1. Panel de la iglesia de Santa Maria della Passione, en Milán (Lettura Agevolata, 2015)

alzado de la fachada; y los códigos QR y NFC que permiten al visitante acceder a la AD y demás modalidades de traducción accesible (Lettura Agevolata, 2015). En nuestro encuentro con Rocco Rolli, quisimos saber si existía la posibilidad de que el receptor con DV recibiese algún aviso en su dispositivo móvil que le informase de la ubicación del panel multisensorial. Aunque Rolli reconoció haber considerado la implementación de beacons, finalmente la idea se descartó por el trabajo y tiempo adicionales que suponía.

4.2.1.2. Audiodescripciones de Venecia

Las audiodescripciones de las iglesias de Venecia pertenecen al proyecto, todavía en curso, *Le chiese di Venezia... in tutti i sensi* [Las iglesias de Venecia... en todos los sentidos] (2018), que, como deja entrever el título, es una continuación del plan implementado en Milán. El proyecto de Venecia está patrocinado por la UICI de Venecia y realizado por las asociaciones Lettura Agevolata de Venecia y Tactile Vision Onlus de Turín. La iniciativa es una propuesta de la Diócesis de Venecia para conmemorar el quinto centenario del nacimiento del pintor veneciano Tintoretto. Las cinco iglesias seleccionadas para el proyecto fueron las siguientes: Santa Maria del Giglio, San Moisè, Santo Stefano, San Rocco y el Santuario di Lucia (Lettura Agevolata, 2018).

Para cada una de las iglesias se creó un panel multisensorial en relieve, ubicado en el interior del edificio, en el que figuran los siguientes elementos: un breve texto en italiano, inglés y Braille, con información general sobre el edificio; un plano de la iglesia, en el que se numeran las diferentes partes que conforman el conjunto; la leyenda con la explicación de las partes numeradas; una pequeña representación del

Al igual que en las iglesias del proyecto de Milán, encontramos en el interior de los edificios de culto de Venecia un panel multisensorial con los mismos elementos que describíamos antes, tal y como podemos observar en la imagen. Asimismo, se accede a las audiodescripciones a partir de la lectura de códigos QR y NFC en dispositivos con conexión a internet.

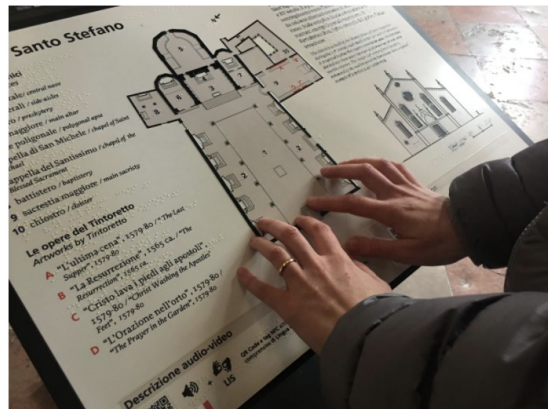


Imagen 2. Panel de la iglesia de Santo Stefano, en Venecia (Lettura Agevolata, 2018)

4.2.2. Preparación del material

Como hemos señalado, las audiodescripciones se encuentran insertas en archivos de vídeo alojados en el canal “Tactile Vision Onlus”¹⁵ en la plataforma YouTube, junto con el resto de modalidades de traducción accesibles. Para compilar el corpus, era necesario disponer de los textos de dichas audiodescripciones, por lo que se procedió a su transcripción manual. Asimismo, se creó una ficha con información relativa a cada AD (Anexo 1.1.). En un principio, todos los textos se recogieron en un mismo archivo con extensión .doc., en el que aparecen numerados y clasificados en función de si el conjunto eclesiástico se ubica en Milán o en Venecia. Sin embargo, finalmente se creó un archivo para cada una de las audiodescripciones, con extensión .txt, sobre todo para facilitar el procesamiento de los textos y su análisis en la herramienta Sketch Engine.

4.2.3. Análisis de las audiodescripciones

Para el estudio de las audiodescripciones de las iglesias de Milán y Venecia se llevan a cabo tres tipos de análisis: en primer lugar, estudiamos la estructura discursiva, es decir, las distintas partes narrativas en las que se divide el texto audiodescrito y el orden en la presentación de la información; en segundo, prestamos atención al léxico empleado y a la expresión lingüística de los componentes visuales; y, en tercer lugar, se evalúa la adecuación de las audiodescripciones con respecto a las directrices presentes en los estándares de AD estudiados en este trabajo.

¹⁵ Enlace al canal: <https://www.youtube.com/channel/UC0cfLdoRMfo1Jv3iJ6uWGRA>

4.2.3.1. *Análisis I. Estructura discursiva*

4.2.3.1.1. Audiodescripciones de las iglesias de Milán

Las guías audiodescriptivas de las iglesias de Milán presentan tres partes comunes, que son las de PREMESA, INTERNO y FACCIATA. En la PREMESA o premisa de los textos, figura información de carácter contextual, que varía de una iglesia a otra en función de los datos que se ha decidido priorizar para cada caso. Podemos encontrar los siguientes tipos de información:

- Cronología (momento o periodo de construcción/reconstrucción del edificio):
Ej. “La costruzione di una prima basilica viene fatta risalire **alla prima metà del IV secolo**” (Basilica di San Vittore al Corpo).
Ej. “Santa Maria delle Grazie è stata fondata insieme al convento dai Domenicani **alla fine del Quattrocento**” (Chiesa di Santa Maria delle Grazie).
- Fundador:
Ej. “Fondata nel 1254 da Frate Lanfranco Settala, priore dell’Ordine degli Eremiti di Sant’Agostino” (Basilica di San Marco).
- Dedicatoria fundacional (figura a la que se dedica la iglesia):
Ej. “fu dedicata ai **martiri cristiani** uccisi in seguito alle persecuzioni romane” (Basilica di Sant’Ambrogio).
Ej. “la chiesa è stata dedicata a **San Marco** per riconoscenza dell’aiuto prestato da Venezia a Milano nella lotta contro il Barbarossa” (Basilica di San Marco).
- Estilo arquitectónico:
Ej. “La Basilica di Sant’Ambrogio appare oggi come un caso isolato di **stile romanico-lombardo**” (Basilica di Sant’Ambrogio).
- Cambios en la configuración del edificio:
Ej. “Nel corso degli anni, l’edificio sacro subì vari interventi ed ha preso il suo aspetto definitivo tra il 1088 e il 1099” (Basilica di Sant’Ambrogio).
- Historia del edificio (acontecimientos históricos relevantes):
Ej. “Durante l’occupazione napoleonica, il monastero venne riconvertito in ospedale militare”, “L’edificio fu pesantemente bombardato nel 1943” (Basilica di San Vittore al Corpo).
- Bienes muebles (referencias a partes/obras artísticas ubicadas en el interior):

Ej. “Nel refettorio possiamo ammirare L’ultima cena, di Leonardo Da Vinci” (Chiesa di Santa María delle Grazie).

- Otros datos de interés:

Ej. “Sul luogo dell’attuale chiesa, vi era, nel III secolo d.C., un cimitero pagano, documentato da resti di marmi scoperti nei dintorni” (Basilica di San Simpliciano).

Esta primera parte presenta una extensión variable. Así, por ejemplo, mientras las PREMESA de las iglesias de San Vittore al Corpo o Santa Maria delle Grazie ocupan, de forma aproximada, respectivamente doce y diez líneas¹⁶, las de la basílica de Sant’Ambrogio y las iglesias de Santa Maria presso San Satiro y Santa Maria della Passione incluyen más detalles y tienen una extensión notablemente mayor (entre veinte y treinta líneas). En general, la PREMESA no incorpora descripción verbal. Sin embargo, las guías de algunas iglesias (en concreto, Sant’Ambrogio, Santa Maria della Passione, San Maurizio al Monastero Maggiore y San Lorenzo) hacen alusión a elementos arquitectónicos característicos del exterior o/e interior del edificio, como podemos comprobar en los siguientes ejemplos:

- Ej. “Gli eleganti capitelli delle navate, in maggioranza ornati con motivi vegetali stilizzati in forme geometriche, sottolineando tutti gli snodi strutturali. Infine, il complesso delle membrature architettoniche, costituito da cornici, archetti pensili, sottili semicolonne e ghiere, sottolinea la coerenza di tutto l’edificio” (Sant’Ambrogio).
- Ej. “È a pianta rettangolare con un’unica navata. Un tramezzo la divide in due sale di uguali dimensioni: una destinata a chiesa pubblica, l’altra a chiesa claustrale. Una ricca decorazione pittorica copre quattromila metri quadrati di superficie” (San Maurizio).

La siguiente parte común a todas las guías, el INTERNO, hace referencia al interior del conjunto eclesiástico y constituye el inicio de la descripción verbal como tal. Esta parte comienza con una descripción general y continúa con un recorrido guiado. La transición de la descripción al recorrido se marca de las siguientes formas: “Iniziamo il (nostro) percorso di visita...”, “Iniziamo ora il nostro percorso di visita...” o “Iniziamo ora la nostra

¹⁶ Este cálculo es aproximado en función de la fuente y su tamaño. En nuestro caso, hemos empleado Times New Roman 12.

visita...”. En el INTERNO, identificamos referencias a los elementos numerados presentes en el panel multisensorial que se encuentra dentro del edificio, así como indicaciones sobre la ubicación de áreas y elementos que permiten orientar al visitante. Aunque su extensión es variable, esta parte narrativa constituye el grueso del texto audiodescrito, debido a la cantidad de zonas, elementos y objetos que se describen: naves centrales y laterales, capillas, transeptos, ábsides, presbiterios, altares, cúpulas, frescos, ornamentos, etc.

Finalmente, la FACCIATA o fachada constituye la conclusión de la descripción verbal. Aunque, al igual que en las partes anteriores, el contenido varía de una guía a otra, hallamos, por ejemplo, información general sobre la forma y las dimensiones de la fachada y los materiales empleados en su construcción, así como descripciones de la portada, las columnas y los contrafuertes, entre otros. Esta parte se sitúa en todos los casos después de la de INTERNO, debido a que el panel que da acceso a la guía audiodescritiva se encuentra, como hemos señalado, dentro la iglesia y, por tanto, la visita da comienzo en el interior del conjunto arquitectónico.

Además de estas tres partes comunes, las guías suelen comenzar con una introducción que contiene información sobre el panel táctil y el contenido general de la guía. No obstante, esta introducción no figura en las audiodescripciones de las basílicas de Sant’Ambrogio, San Marco y San Simpliciano ni en las iglesias de Santa Maria presso San Satiro y Santa Maria della Passione. Al principio pensamos que esto podía deberse a que los textos audiodescritos de dichas iglesias son más extensos que el resto, pero eso solo sucede en los casos de Sant’Ambrogio y Santa Maria della Passione, que son las audiodescripciones más largas del subcorpus, con 2.382 y 2.333 palabras, respectivamente. De hecho, la AD de la basílica de San Simpliciano ocupa tan solo 1.090 palabras, siendo una de las más cortas del subcorpus. Además, la introducción ocupa, de media, unas cien palabras, por lo que no supone un aumento considerable de extensión. Se trata, por consiguiente, de una omisión aleatoria.

Finalmente, en la mayoría de guías audiodescritivas figura al final una parte con información adicional de la iglesia. Las únicas excepciones son las audiodescripciones de Santa Maria delle Grazie, San Lorenzo, San Fedele y Santa Maria della Passione, que concluyen con la parte FACCIATA. En el resto, podemos encontrar los siguientes apartados:

- CENNI STORICI (San Vittore al Corpo, San Maurizio al Monastero Maggiore, Sant’Alessandro in Zebedia, Santa Maria dei Miracoli y San Nazaro in Brolo).

- CURIOSITÀ (Sant’Ambrogio, San Simpliciano, Santa Maria presso San Satiro y San Marco).
- PER CONCLUDERE, ALCUNI ELEMENTI DI INTERESSE (Sant’Eustorgio y Sant’Antonio Abate).
- PERCORSO MUSEALE (Sant’Eustorgio).

Las tres primeras partes incluyen, tal y como reflejan los títulos, datos de interés, curiosidades o una profundización de la historia de la iglesia. En el caso del PERCORSO MUSEALE de la guía de la iglesia de Sant’Eustorgio, se presenta el recorrido museístico que comienza en el pórtico ubicado en el exterior, a la izquierda de la iglesia, el cual conduce a las salas de exposición, la necrópolis paleocristiana, la antigua sala capitular, la sacristía monumental y, finalmente, la sala cruciforme, que alberga tres capillas. Estas capillas son las que se describen en esta parte de la AD.

4.2.3.1.2. Audiodescripciones de las iglesias de Venecia

Las cinco guías audiodescriptivas de las iglesias de Venecia presentan cuatro partes comunes, que se corresponden con una breve introducción y los apartados de PREMESSA, PIANTA y FACCIATA. La introducción no es más que una pequeña alusión al panel multisensorial y, a diferencia del subcorpus de Milán, está presente en todas las audiodescripciones, sin excepción. La PREMESSA es breve, exceptuando la de la guía del Santuario de Santa Lucia, e incluye datos similares a los de las premisas de los textos de las iglesias milanesas:

- Cronología (momento o periodo de construcción/reconstrucción del edificio):
Ej. “La chiesa, fondata **nell’VIII secolo** e dedicata a Santa Maria Nascente, fu riedificata dopo sessant’anni sotto il titolo di San Vittore” (Chiesa di San Moisè).
- Dedicatoria fundacional (figura a la que se dedica la iglesia):
Ej. “dedicata a Santa Maria Nascente” (Chiesa di San Moisè).
- Historia del edificio (hechos históricos relevantes):
Ej. “Dopo l’incendio del 1105 fu riedificata a tre navate” (Chiesa di San Moisè).
- Ubicación:
Ej. “Il santuario è posto all’incrocio tra il Canale di Cannaregio e il Canal Grande” (Santuario di Santa Lucia).
- Datos de interés:
Ej. “deve le sue forme attuali alla ricostruzione avvenuta nella seconda metà del Seicento” (Santa Maria del Giglio).

- Estilo arquitectónico:
Ej. “La facciata [...] è una delle più caratteristiche e fastose creazioni dell’**arte barocca veneziana**” (Santa Maria del Giglio).

La parte PIANTA se corresponde con el INTERNO de las audiodescripciones de Milán y en ella se describen las partes numeradas en el panel multisensorial. A esta parte sigue la de FACCIATA, en la que figura la descripción de la fachada del conjunto. En el caso de la iglesia de Santo Stefano, la guía concluye con un apartado de APPROFONDIMENTO, en el que se ofrece información adicional sobre el campanario del edificio.

En términos generales, la extensión (entre 500 y 900 palabras) y estructura de los textos de este subcorpus son homogéneas. En cambio, los apartados en los que se dividen las audiodescripciones de Milán y la longitud de las mismas son más variables. En efecto, hay una diferencia de más de 1.000 palabras entre la AD menos extensa (San Marco, 1.089) y la más larga (Sant’Ambrogio, 2.382). No obstante, las diferencias de longitud pueden deberse a factores como la importancia de la iglesia, las dimensiones del conjunto o la riqueza artística y patrimonial que alberga, entre otros. Por otra parte, con respecto a las diferencias entre los subcorpus, tal y como señalábamos al describir las características del material, el proyecto al que pertenecen las audiodescripciones de las iglesias de Venecia se desarrolla como continuación del proyecto de Milán, por lo que es lógico que la experiencia de un trabajo anterior, y, por ende, sus aciertos, se vean reflejados en proyectos futuros.

4.2.3.2. Análisis II. Léxico-semántico

Tras estudiar la estructura discursiva de los dos conjuntos de audiodescripciones, procedemos a nuestro segundo tipo de análisis, en el que examinamos, por un lado, los rasgos lingüísticos de los textos audiodescritos eclesiásticos, para lo cual emplearemos la herramienta Sketch Engine, y, por otro, la expresión verbal de los componentes de la comunicación visual y los elementos de la arquitectura eclesiástica. Para esto último, recurrimos al estudio semiótico sobre el texto origen realizado en el capítulo 3.

4.2.3.2.1. Análisis léxico. Sketch Engine

Sketch Engine¹⁷ es una herramienta de análisis textual en línea, empleada principalmente en el ámbito de la lexicografía, que permite al usuario construir su propio

¹⁷ Enlace: <https://www.sketchengine.eu/>

corpus a partir de archivos de texto locales o descargados de internet, o bien estudiar corpus ya creados e integrados en la herramienta. Aunque se trata de un instrumento de pago, a los estudiantes matriculados en instituciones académicas de la UE (entre las que se encuentran la Università degli Studi di Parma y la UGR) se les ofrece el registro gratuito en el sitio web que la aloja¹⁸. A través de una cuenta institucional, el estudiante tiene acceso a todas las funcionalidades de Sketch Engine, sin coste alguno.

Antes de comenzar con la compilación y el análisis del corpus, nos registramos en el sitio web con el correo institucional de la UGR (marialax95@correo.ugr.es), accediendo así a la herramienta desde la opción de ingreso institucional (“*Institutional login*”). A continuación, creamos el corpus AD_Chiese_IT e introdujimos los veinte archivos de .txt correspondientes a las audiodescripciones de las iglesias de Milán y Venecia recopiladas y transcritas de forma manual. Para poder extraer información individual sobre cada conjunto de audiodescripciones, se crearon dos subcorpus: AD_Chiese_Milano y AD_Chiese_Venezia. Esto nos permitió obtener los siguientes datos sobre el corpus:

The screenshot shows the Sketch Engine interface for the corpus AD_Chiese_IT. The interface is organized into several panels:

- INFORMACIÓN GENERAL:** Idioma: Italian; Etiquetario: LIST TAGS; Gramática de word sketch: MOSTRAR; Gramática de términos: MOSTRAR.
- CUENTA:** Tokens: 32.790; Palabras: 26.905; Oraciones: 1438; Documentos: 20.
- TAMAÑOS DE LÉXICO:** word*: 5026; tag: 41; lemos: 3735; lc: 4665; lemos_lc: 3619; lemma: 3557; lemma_lc: 3387; pos: 9.
- TIPOS DE TEXTO:** doc (3): 20; File ID, doc.id: 20; File name, doc.filename: 20; wordcount, doc.wordcount: 20.
- LEYENDA DE ETIQUETAS:** List of parts of speech and their abbreviations (e.g., adjetivo: ADJ, adverbio: ADV, etc.).
- SUFIJOS LEMPOS:** List of lemma suffixes and their abbreviations (e.g., adjetivo: -j, adverbio: -r, etc.).
- ESTADÍSTICAS DEL SUBCORPUS:** Table showing the distribution of tokens and percentages for subcorpora AD_Chiese_Milano (28.472 tokens, 86.831%) and AD_Chiese_Venezia (4318 tokens, 13.169%).

Imagen 3. Información del corpus AD_Chiese_IT en Sketch Engine

¹⁸ El acceso a Sketch Engine está financiado por la UE a través del proyecto de infraestructura ELEXIS. La financiación comienza el 1 de abril de 2018 y finaliza el 1 de abril de 2022 (<https://www.sketchengine.eu/elexis-in-detail/>).

| Nombre | Tokens | Palabras | % |
|-------------------|--------|----------|------|
| AD_Chiese_Milano | 28.472 | ~23.361 | 86,8 |
| AD_Chiese_Venezia | 4318 | ~3543 | 13,2 |

Mostrar subcorpus preconfigurados.

ATRÁS

CREAR SUBCORPUS

Imagen 4. Información de los subcorpus AD_Chiese_Milano y AD_Chiese_Venezia en Sketch Engine

Los veinte archivos del corpus suman un total de 26.905 palabras, de las cuales 23.361 pertenecen a las audiodescripciones de las iglesias de Milán y las 3.543 restantes a las de Venecia. El motivo de la diferencia de palabras es la disparidad en el número de textos de los subcorpus.

Cabe señalar que, tras obtener la información anterior, decidimos compilar el corpus de nuevo, con ambos subcorpus, pero esta vez eliminando de los archivos .txt aquellas partes que no fueran descriptivas. Se han mantenido, por tanto, los apartados INTERNO y FACCIATA, en el caso de las audiodescripciones italianas de las iglesias de Milán, y las de PIANITA y FACCIATA, en las de Venecia. Asimismo, hemos incluido el PERCORSO MUSEALE de la iglesia de Sant'Eustorgio, ya que se describen una serie de capillas, así como un extracto de la sección PER CONCLUDERE, ALCUNI ELEMENTI DI INTERESSE de la iglesia de Sant'Antonio Abate, en la que se ofrece una descripción del campanario. El objetivo es recopilar datos del lenguaje de la AD eclesiástica, por lo que la información de tipo contextual ha quedado fuera del análisis. La información de este segundo corpus, al que hemos denominado AD_Chiese_IT(Des), es la siguiente:

AD_Chiese_IT(Des) user/marialax1995/ad_chiese_it_des • creado: 2 de abril de 2021 10:19:41 GESTIONAR CORPUS X

| INFORMACIÓN GENERAL | | CUENTA | | TAMAÑOS DE LÉXICO | | TIPOS DE TEXTO | |
|--------------------------|---------------------------|------------|--------|-------------------|------|--------------------------|----|
| Idioma | Italian | Tokens | 24.858 | word? | 4072 | doc (2) | 20 |
| Etiquetario | LIST TAGS | Palabras | 20.248 | tag | 41 | File ID , doc.id | 20 |
| Gramática de word sketch | MOSTRAR | Oraciones | 1078 | lempos | 3092 | File name , doc.filename | 20 |
| Gramática de términos | MOSTRAR | Documentos | 20 | lc | 3773 | | |
| | | | | lempos_lc | 3002 | | |
| | | | | lemma | 2955 | | |
| | | | | lemma_lc | 2820 | | |
| | | | | pos | 9 | | |

| LEYENDA DE ETIQUETAS | | SUFIJOS LEMPOS | | ESTADÍSTICAS DEL SUBCORPUS | |
|----------------------|------------|----------------|----|----------------------------|---------------|
| adjetivo | ADJ | adjetivo | -j | Subcorpus | Tokens % |
| adverbio | ADV | adverbio | -r | AD_Chiese_Milano(Des) | 21.354 85,904 |
| conjunción | CON | conjunción | -c | AD_Chiese_Venezia(Des) | 3504 14,096 |
| determiner | DET.* | sustantivo | -n | | |
| interjection | INT | numeral | -m | | |
| sustantivo | (NOUNINPR) | preposición | -i | | |
| numeral | NUM | pronombre | -p | | |
| preposición | PRE.* | verbo | -v | | |
| pronombre | PRO.* | | | | |
| verbo | VER.* | | | | |

[Todas etiquetas](#)

GESTIONAR SUBCORPUS

Imagen 5. Información del corpus AD_Chiese_IT(Des) en Sketch Engine

SUBCORPUS

CORPUS: AD_Chiese_IT(Des) (Italian)

| Nombre | Tokens | Palabras | % |
|------------------------|--------|----------|------|
| AD_Chiese_Milano(Des) | 21.354 | -17.393 | 85,9 |
| AD_Chiese_Venezia(Des) | 3504 | -2854 | 14,1 |

Mostrar subcorpus preconfigurados.

ATRÁS

Imagen 6. Información de los subcorpus AD_Chiese_Milano(Des) y AD_Chiese_Venezia(Des) en Sketch Engine

Si comparamos estos datos con los del corpus inicial (AD_Chiese_IT), observamos que el conteo de palabras totales del corpus AD_Chiese_IT(Des) es de 20.248, lo cual supone cerca de 7.000 menos que en el corpus anterior. Pese a no tratarse de una reducción excesivamente elevada, es una diferencia importante, dadas las dimensiones de nuestro corpus, y se hace evidente el peso que tienen las partes no descriptivas en las guías. En el siguiente gráfico, podemos ver claramente los valores de las partes descriptivas y no descriptivas tanto del corpus completo, como de los dos subcorpus:

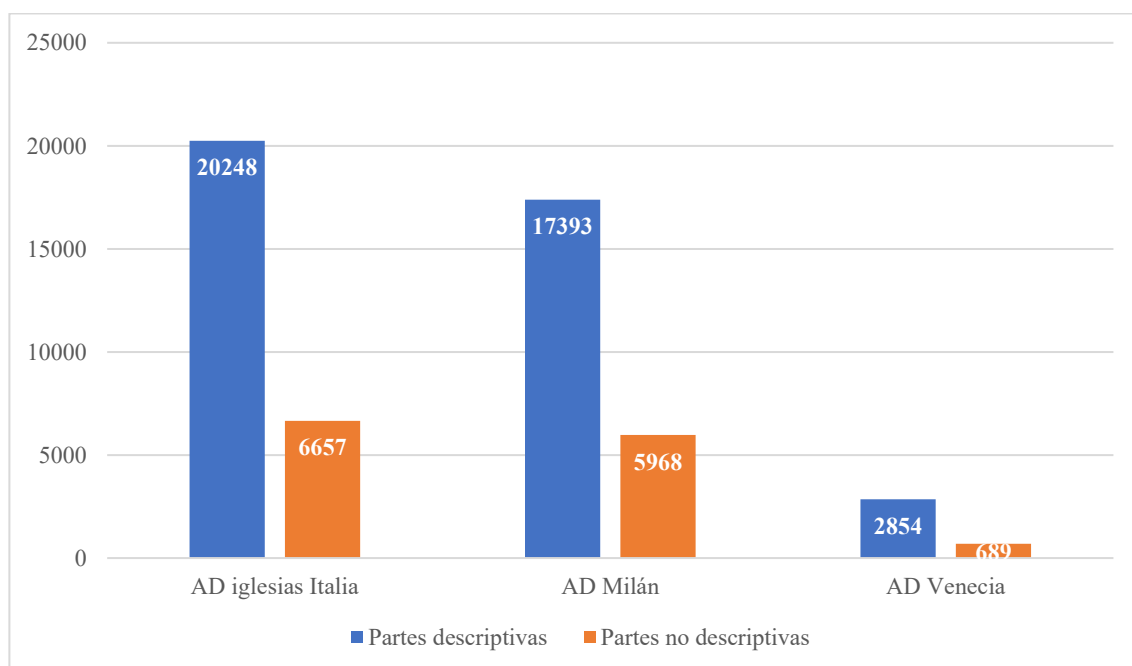


Gráfico 2. Partes descriptivas y no descriptivas de los textos audiodescritos del corpus AD_Chiese_IT

Una vez definidas las características generales del corpus AD_Chiese_IT(Des), procedemos al análisis lingüístico del mismo, empleando para ello algunas de las funciones que ofrece Sketch Engine. Para los corpus monolingües, como el nuestro, la herramienta nos permite usar todas las funciones, a excepción de las de Concordancia paralela y Tendencias, como se observa en la Captura 5.

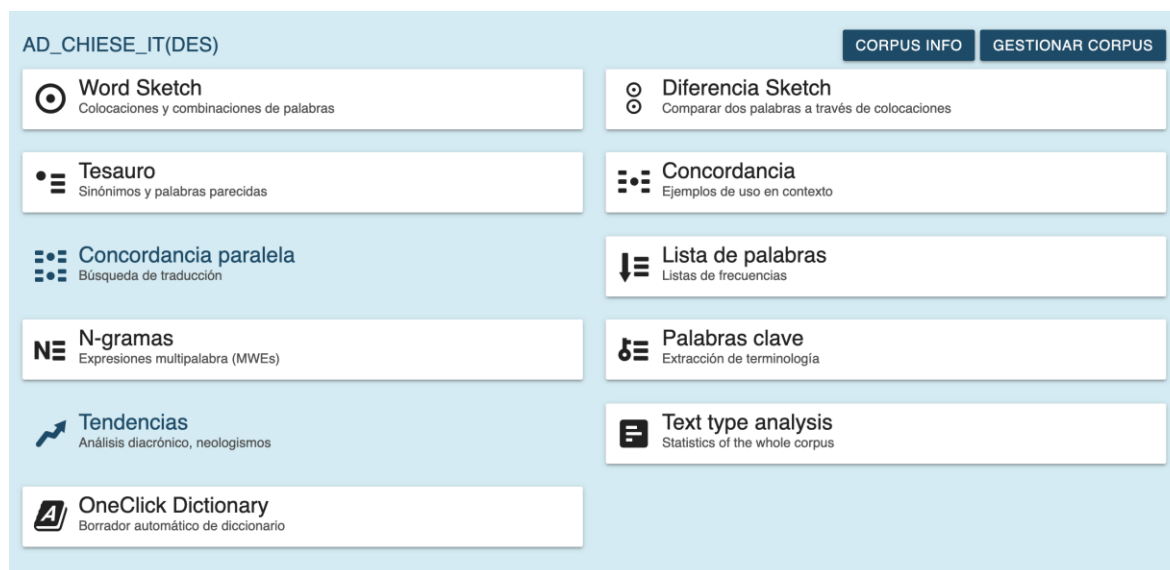


Imagen 7. Funciones de la herramienta Sketch Engine

En primer lugar, utilizamos la función “Lista de palabras” para obtener la relación de sustantivos, adjetivos y verbos más frecuentes en todo el corpus. En la búsqueda avanzada, elegimos visualizar los resultados como lista simple, en la que se muestra el lema, la frecuencia absoluta, la frecuencia por millón de palabras y la frecuencia por documento o DOCF. En la siguiente tabla, se presentan los veinte lemas más frecuentes para cada categoría gramatical:

| CATEGORIA GRAMATICAL | LEMA | FRECUENCIA | DOCF (número de documentos en los que aparece el lema) |
|-----------------------------|-------------|-------------------|--|
| SUSTANTIVOS | cappella | 214 | 20 |
| | numero | 188 | 20 |
| | navata | 147 | 19 |
| | san | 115 | 19 |
| | facciata | 80 | 20 |
| | chiesa | 78 | 20 |
| | parete | 73 | 18 |
| | altare | 70 | 16 |
| | volta | 68 | 18 |
| | lato | 65 | 18 |
| | opera | 59 | 18 |
| | sinistra | 56 | 20 |
| | pianta | 55 | 20 |
| secolo | 53 | 15 | |

| | | | |
|------------------|---------------|-----|----|
| | destra | 53 | 19 |
| | transetto | 53 | 11 |
| | affresco | 51 | 15 |
| | cristo | 48 | 19 |
| | ordine | 48 | 15 |
| | centro | 46 | 18 |
| ADJETIVOS | | | |
| | grande | 111 | 19 |
| | centrale | 85 | 18 |
| | primo | 52 | 19 |
| | laterale | 50 | 19 |
| | sinistro | 44 | 20 |
| | secondo | 35 | 15 |
| | destro | 33 | 17 |
| | piccolo | 29 | 14 |
| | sesto | 28 | 15 |
| | superiore | 27 | 17 |
| | corinzio | 25 | 13 |
| | ligneo | 25 | 15 |
| | presbiteriale | 23 | 10 |
| | inferiore | 23 | 16 |
| | rettangolare | 23 | 11 |
| | lombardo | 21 | 10 |
| | triangolare | 21 | 9 |
| | alto | 20 | 12 |
| | ottagonale | 18 | 7 |
| | basso | 17 | 10 |
| VERBOS | | | |
| | raffigurare | 82 | 19 |
| | essere | 68 | 17 |
| | trovare | 65 | 18 |
| | decorare | 50 | 18 |
| | avere | 45 | 14 |
| | realizzare | 44 | 17 |
| | aprire | 44 | 18 |
| | ammirare | 42 | 15 |
| | ospitare | 41 | 14 |
| | proseguire | 39 | 15 |

| | | | |
|--|-------------|----|----|
| | dedicare | 38 | 10 |
| | accedere | 37 | 17 |
| | dire | 35 | 16 |
| | seguire | 31 | 15 |
| | raggiungere | 29 | 14 |
| | collocare | 29 | 14 |
| | potere | 27 | 11 |
| | dividere | 24 | 14 |
| | dipingere | 24 | 12 |
| | costruire | 22 | 10 |
| | sorreggere | 22 | 14 |

Tabla 3. Lista de frecuencias para las categorías gramaticales sustantivo, adjetivo y verbo para el corpus AD_Chiese_IT(Des) en Sketch Engine

En la relación de sustantivos anterior, observamos que, acorde con la temática de los textos, predomina la terminología relacionada con la arquitectura (“facciata”, “pianta”, “ordine”, “cupola”) y, específicamente, con la arquitectura eclesial (“cappella”, “navata”, “chiesa”, “altare”, “transetto”). De igual modo, son términos frecuentes aquellos que tienen que ver con la direccionalidad o ubicación (“sinistra”, “destra”, “centro”).

Por otro lado, el adjetivo más frecuente en las audiodescripciones es “grande”, que alude a la dimensión o el tamaño del sustantivo al que se refiere, aunque también se emplean, en menor medida, adjetivos como “ampio”, “grosso” o “monumentale” para señalar las dimensiones. En el listado anterior, figuran además adjetivos que se refieren a la localización espacial, entre ellos “centrale”, “laterale”, “destro” y “sinistro”, así como adjetivos numerales (“primo”, “secondo”, “sesto”) y otros que hacen referencia a la forma (“triangolare”, “ottogonale”). Identificamos también adjetivos que indican la procedencia (“lombardo”), el orden arquitectónico clásico (“corinzio”) y la utilidad o función (“presbiteriale”). Si hacemos uso de la función de Word Sketch, podemos buscar las relaciones gramaticales más relevantes de un lema específico. Así, por ejemplo, el adjetivo “laterale” aparece con una serie de sustantivos, entre ellos “navata”, “cappelle” o “navatelle”, términos que pertenecen al ámbito de la arquitectura eclesial.

Finalmente, en lo que respecta a los verbos, el lema más frecuente es “raffigurare”, que se emplea en el corpus con el sentido de «representar algo o a alguien de forma visual», como se observa en los siguientes ejemplos de uso en contexto extraídos a través de la función Concordancia de Sketch Engine:

- “I quattro pennacchi, **raffiguranti** i Quattro Evangelisti...”.

- “Sopra di esso, un bassorilievo **raffigurante** al centro lo stemma Trivulzio”.
- “Esso **raffigura** la Madonna con il Bambino”.

Entre los verbos más frecuentes, se encuentran asimismo los lemas “proseguire”, “accedere”, “seguire” y “raggiungere”, que se usan con una función instructiva, para dar indicaciones al receptor acerca del recorrido durante su visita al conjunto. Algunos ejemplos de uso de los verbos en las audiodescripciones son los siguientes:

- **proseguire**: “**Proseguendo** sulla destra arriviamo al presbiterio” / “**Proseguiamo** il nostro percorso e accediamo alla navata di destra”.
- **accedere**: “Proseguiamo la visita e **accediamo** alla basilica tramite il portale...” / “salendo alcuni gradini, **si accede** alla cappella di Santa Caterina d’Alessandria” / “possiamo uscire dalla basilica e **accedere** al Portico della Canonica”.
- **seguire**: “Per orientarci, **seguiamo** i numeri segnati sulla pianta” / “**Segue** la cappella della Deposizione, e infine la cappella San Paolo”.
- **raggiungere**: “**Raggiungiamo** la navata sinistra e ammiriamo le volte” / “Dalla navata sinistra si **raggiunge** il Porticato della Canonica”.

De igual forma, en los textos figuran verbos que se utilizan para señalar la ubicación o posición (“L’abside **ospita** un notevole coro ligneo seicentesco”, “Sopra di esso sono **collocate** due grandi tele”) o dirigir la mirada hacia determinados objetos o elementos (“Qui possiamo **ammirare** la pala d’altare con L’Ultima Cena, di Gaudenzio Ferrari”). El lema “ammirare” se usa a menudo en la forma “ammiriamo”, haciendo así partícipe de la acción al destinatario (“**Ammiriamo** la cupola, decorata a cassettoni che, come l’area absidale, è stata realizzata successivamente al Tibaldi”).

4.2.3.2.2. Análisis semántico

En esta segunda fase de nuestro análisis léxico-semántico, tomamos como punto de partida el estudio semiótico del texto origen, en el que investigamos, en primer lugar, los elementos básicos de las composiciones visuales, recurriendo para ello a autores expertos en las disciplinas del arte (Arnheim, 1974; Dondis, 2006) y del diseño gráfico (Fichner-Rathus, 2011). Al combinar las listas de componentes visuales ofrecidas por los autores anteriores, como observamos en el capítulo 3, obteníamos la siguiente relación: punto, línea, contorno, dirección, color, tono, valor, textura, escala, dimensión, movimiento, tiempo, forma y espacio. Dentro de esta lista, nos encontramos con elementos simples, como el punto o la línea, y otros más complejos, como el color o la forma. Como

explicábamos en el capítulo precedente, la manipulación de estos componentes a través de distintas técnicas compositivas da lugar a representaciones visuales complejas, tanto bidimensionales como tridimensionales.

La iglesia, entendida como texto origen de la AD eclesiástica, se constituye a partir de esos elementos primarios y, por tanto, estos van a tener su materialización lingüística en las audiodescripciones.

Punto y línea

Encontramos una referencia explícita a ambos elementos en la AD correspondiente al Santuario de Santa Lucia, en Venecia, en la que se habla de una “línea de puntos”:

- “Al loro incrocio si innalza, su quattro robusti piloni attornati da coppie di colonne corinzie, una grande cupola con lanterna affrescata. La **linea tratteggiata** indica la proiezione della cupola”.

Asimismo, tanto en las audiodescripciones de iglesias de Milán como en las de Venecia se emplea el adjetivo “curvilíneo”, que describe contornos formados por líneas curvas:

- Milán
 - “Sopra la nuda **parete curvilínea** dell’abside, il semicatino è impreziosito da un grande mosaico” (Sant’Ambrogio).
 - “Nell’ordine soprastante abbiamo finte finestre “a serliana”, rettangolari con **frontone centrale curvilíneo**” (Santa Maria della Passione).
- Venecia
 - “Nell’ordine soprastante abbiamo finte finestre “a serliana”, rettangolari con **frontone centrale curvilíneo**” (Santa Maria della Passione).
 - “La facciata è caratterizzata da due colonne corinzie che sorreggono il timpano ad arco, raccordato alle strette ali laterali da **elementi curvilínei**” (Santa Lucia).
 - “La facciata si chiude con un attico, composto da **timpano di coronamento curvilíneo**” (Santa Maria del Giglio).

Finalmente, encontramos una ocurrencia del adjetivo “mistilíneo”, que alude a contornos caracterizados por una combinación de líneas rectas y curvas, en la AD de la iglesia milanese de Sant’Alessandro in Zebedia: “L’ordine superiore fu completato nel primo Settecento da Marcello Zucca, che scelse una struttura fortemente ribassata, nello stile barocchetto lombardo, con **frontone mistilíneo**”.

Contorno y dirección

La descripción del contorno está presente a lo largo del corpus a través de diferentes adjetivos (“triangolare”, “emisferico”, “semicircolare”, “quadrato”, “circolare”, “rettangolare”):

- Milán
 - “Essa culmina con una grande **cupola emisferica** a sedici spicchi” (Santa Maria delle Grazie).
 - “La conca dell’abside **semicircolare** è decorata a finti cassettoni” (Santa Maria delle Grazie).
 - “Esso è a **pianta** centrale **quadrata**, delimitata agli angoli dai pilastri di quattro **torri**, anch’esse **quadrate**” (San Lorenzo).
 - “La facciata termina con un **frontone triangolare**” (San Fedele).
- Venecia
 - “L’internò è costituito da un’unica **navata rettangolare** di 20 metri per 35 circa” (San Moisè).
 - “Le pareti della navata sono scandite da semipilastri con capitelli corinzi, che incorniciano i quattro altari (numero 5), due per lato, sormontati da **finestre semicircolari**” (San Rocco).

Color

En las audiodescripciones, este elemento se manifiesta lingüísticamente a través de la mención del color específico o la alternancia cromática (“alternanza cromatica”, “policromo”):

- Milán:
 - “La prima cappella [...] rispecchia il gusto barocco, sia come **alternanza cromatica** sia come successione di spazi” (San Vittore al Corpo).
 - “Nella campitura centrale vi è il portale maggiore preceduto da un protiro in **pietra bianca** e granito” (Santa Maria delle Grazie).
 - “Il ciborio poggia su quattro colonne romane di porfido **rosso**” (Sant’Ambrogio).
 - “La facciata, rivestita con **pietra grigia** di Ornavasso contrasta con la ricchezza degli interni” (San Maurizio).

- “Il presbiterio accoglie il grande altare maggiore neoclassico in **marmi policromi** (numero 3)” (San Smpliciano).
- “Al di sotto della lunga **barba bianca** del Padre, il simbolo della colomba. Sia il Cristo sia la Vergine hanno **veste rossa e mantello blu**” (San Smpliciano).
- “Originariamente, tutto l’edificio era decorato in **bianco, azzurro ed oro** e l’impressione ottica doveva essere ricchissima” (Santa Maria presso San Satiro).
- Venecia:
 - “La **facciata bianca**, alta 32 metri, è in **pietra d’Istria, di colore bianco**” (San Moisè).
 - “L’intera controfacciata è occupata dalla Grande Cantoria di San Rocco (numero 6) del 1789, che poggia su 14 colonne con **capitelli dorati**” (San Rocco).
 - “Le colonne sono in **marmo bianco** greco alternate a colonne in **marmo rosso** di Verona e da **capitelli dipinti e dorati** nello stile trecentesco” (Santo Stefano).

Aunque hemos podido extraer varios ejemplos del color, no es un componente que tenga un gran peso en el corpus, pese a la importancia que le atribuyen las guías en la composición de mensajes visuales.

Tono y valor

La única alusión al tono que observamos en todo el corpus se da en la AD de la iglesia de Santa Maria della Passione, en Milán:

- “Dall’ingresso principale accediamo alla navata centrale, in cui ammiriamo gli affreschi della volta di Giuseppe Galberio, pittore lombardo attivo nella seconda metà del Cinquecento, eseguiti con delicati **toni di grigio e oro**”.

En el caso del valor, para hacer referencia a la luminosidad u oscuridad del color, se hace uso de los adjetivos “chiaro”, “chiaroscuro” y “scuro”, como observamos en los siguientes ejemplos:

- “La facciata è a capanna, bassa e larga, a due spioventi, con mattoni a vista e inserzioni di **pietra chiara**” (Santa Maria delle Grazie).
- “Il sereno classicismo che pervade gli affreschi, la monumentalità delle figure, la dolcezza dei **passaggi chiaroscurali** e dell’espressività dei volti, hanno portato molti critici ad ipotizzare una conoscenza diretta dell’arte di Raffaello” (San Maurizio).

- “la Vergine le apparve con un’ampia **veste dozzinale di color scuro**, stretta alla vita da una cintura in pelle.” (San Marco).

Textura

La textura es un componente visual que puede percibirse de forma óptica, táctil y lingüística. En una visita audioguiada audiodescrita con exploración táctil, el visitante puede descubrir la textura de un determinado expositivo a través del tacto, pero también existen formas de expresar verbalmente este elemento. En las audiodescripciones del corpus, este se manifiesta, tanto a partir de adjetivos (“liscio”) como la mención de materiales (“mattoni”, “stucco”, “cotto”, “marmo”):

- Milán:
 - “Tutto l’interno della chiesa è rivestito da una ricchissima **decorazione a stucco** e affreschi, risalenti alla fine del Cinquecento” (San Vittore al Corpo).
 - “Alla sommità è delineata da un cornicione **in cotto**” (Santa Maria delle Grazie).
 - “La balaustra è formata da **pannelli di marmo liscio** uniti da lesene” (Sant’Ambrogio).
 - “Le navate sono separate da quattro pilastri circolari **in mattoni** e hanno la volta a crociera” (San Simpliciano).
- Venecia
 - “Sulla semplice facciata trecentesca **in mattoni** emerge il portale marmoreo di Bartolomeo Bon” (Santo Stefano).

Dimensión

Este es uno de los componentes más presentes en el corpus. Se manifiesta a partir de una gran variedad de adjetivos, entre ellos “ampio”, “enorme”, “grosso”, “monumentale”, “colossale” o “grande”, así como medidas concretas o generalizaciones del tamaño:

- Milán:
 - “All’area presbiteriale, sulla sinistra, si innesta il corpo della sacrestia (numero 4), un’**ampia stanza** rettangolare con volta a botte su paraste ioniche” (San Vittore al Corpo).
 - “... per la presenza della cupola, sorretta da quattro **grossi pilastri** all’incrocio della navata con il transetto” (San Vittore al Corpo).
 - “L’ambone poggia su un **monumentale sarcofago** romano del IV secolo” (Sant’Ambrogio).

- “L’opera **misura 460 per 880 centimetri**” (Santa Maria delle Grazie).
- “La chiesa ha un **asse maggiore di 70 metri**” (San Vittore al Corpo).
- “Una ricca decorazione pittorica copre **quattromila metri quadrati di superficie**” (San Maurizio).
- “... i due ambienti hanno **uguali dimensioni**” (San Maurizio).
- “L’edificio colpisce per le sue **imponenti dimensioni (96 metri di lunghezza)**” (San Marco).
- Venecia:
 - - “Il soffitto a vela è decorato da un’**enorme quadro** di Niccolò Bambini, La visione di Moisè” (San Moisè).
 - “Sopra il timpano dell’attico superiore, sono collocate cinque **colossali statue**” (San Moisè).
 - “Di impianto romanico, con cella a tre archi e sovrastato da un tamburo ottagonale, è **alto 66 metri** (uno dei più alti della città) ed è caratterizzato da un’accentuata pendenza” (Santo Stefano).
 - “Al centro del corpo centrale si apre un **grande rosone**, sopra il quale un ulteriore oculo di **dimensioni inferiori** garantisce un’ottimale illuminazione della navata centrale” (Santo Stefano).

Movimiento

La formalización lingüística de este elemento es escasa en el corpus, lo cual puede deberse a que los textos están más enfocados en la descripción de obras arquitectónicas que en la de las esculturas, pinturas o frescos de las iglesias.

- “El ciborio poggia su quattro colonne romane di porfido rosso, reimpiego di materiali di epoca romana, con capitelli marmorei, al di sopra dei quali poggia **un’aquila ad ali spiegate e pesce tra gli artigli**” (Sant’Ambrogio).
- “Al centro, sul trono, è la figura di Cristo Pantocratore, affiancato dai martiri Gervasio e Protasio, sopra cui **stanno in volo gli arcangeli Michele e Gabriele**” (Sant’Ambrogio).

En los dos ejemplos anteriores, el movimiento es perceptual, ya que, aunque la imagen es estática, está implícito por la posición de las figuras.

Tiempo

El paso del tiempo puede transmitirse haciendo alusión al estado de conservación (ej. posibles deterioros que haya sufrido el objeto o elemento en cuestión), como ocurre con los siguientes ejemplos:

- “In questo luogo sono presenti molti affreschi, **non tutti in buono stato di conservazione** e di livello qualitativo assai vario” (San Lorenzo).
- “Purtroppo, le figure, tranne una, hanno perso la testa” (San Simpliciano).

De igual modo, se pueden describir ciertos aspectos que indiquen los cambios en la configuración del conjunto y, por tanto, la antigüedad del mismo: “Le arcate cieche e le semicolonne con capitelli indicano l’esistenza di un portico in età romanica, distrutto perché pericolante all’epoca di Carlo Borromeo (1538-1584)” (San Simpliciano).

Forma

La forma es, al igual que la dimensión, un elemento muy presente en todo el corpus. Para describirla, se hace uso de múltiples adjetivos (“conico”, “cilindrico”, “allungato”, “antropomorfo”, “ottagonale”) y unidades fraseológicas (“a croce greca”, “a volta”, “a capanna”, “a tutto sesto”), frecuentemente empleadas en el ámbito de la arquitectura.

- Milán:
 - “Essa ha **copertura conica**, tipicamente lombarda, e sorge sopra un **tamburo cilindrico** traforato da finestre” (San Vittore al Corpo).
 - “Dall’area presbiteriale, passando per **un atrio a forma allungata**, accediamo alla sacrestia” (San Vittore al Corpo).
 - “Nell’ordine superiore, in corrispondenza della navata centrale, quattro grandi paraste, con **capitelli a testa di cherubino**, reggono il frontespizio triangolare” (San Vittore al Corpo).
 - “Le arcatelle sono decorate nel giro, da **rilevi antropomorfi, zoomorfi, fitomorfi e geometrici**” (Sant’Ambrogio).
 - “All’apice est, in asse con l’altare e l’ingresso, vi è la cappella di Sant’Ippolito (numero 9), con **pianta a croce greca** inserita in una **struttura ottagonale**” (San Lorenzo).
 - “Essa è in cotto e presenta la tipica **forma a capanna**” (Sant’Eustorgio).
- Venecia:

- “l’ordine inferiore è costituito da quattro basamenti con **colonne corinzie**” (San Moisè).
- “La chiesa fu edificata in **forme rinascimentali**” (San Rocco).
- “Il presbiterio (numero 3), sopraelevato sull’antica cripta, è ad **archi ogivali**” (Santo Stefano).

Espacio

Las referencias al espacio arquitectónico, es decir, el espacio real ocupado por un edificio, y, por consiguiente, dotado de sus tres dimensiones (longitud, anchura y altura), se expresan verbalmente de la siguiente manera:

- “La chiesa ha un asse maggiore di 70 metri e **risulta divisa**, secondo il consueto schema basilicale, **in tre navate**” (San Vittore al Corpo).
- “La chiesa è a pianta rettangolare, **divisa in tre navate** da arcate a sesto acuto che poggiano su colonne di granito cilindriche con capitello gotico” (Santa Maria delle Grazie).
- “Lo **spazio** non è più concepito in modo unitario e mistico, ma umano e razionale, di qui **la divisione in spazi geometrici** ben definiti” (Sant’Ambrogio).

Como podemos observar, en los enunciados anteriores se explican las partes en las que se encuentra dividido el espacio interior de esas iglesias. No obstante, también podemos encontrar alusiones al espacio relacionadas con el tamaño y la profundidad, como ocurre en el siguiente ejemplo:

- “Proseguendo, in corrispondenza della navata centrale, troviamo la “finta abside” (numero 5), **profonda 97 centimetri**. Il Bramante utilizzò l’artificio della prospettiva per creare l’illusione ottica della profondità” (Santa Maria presso San Satiro).

En lo concerniente a la arquitectura eclesiástica, en los textos se describen la fachada y los elementos que la componen y el interior del conjunto arquitectónico, con sus áreas y elementos, así como con los diferentes géneros artísticos que alberga. Puesto que la fachada es el primer elemento perceptivo que se encuentra el visitante, asumimos que el inicio de la AD eclesiástica se corresponde con la descripción del exterior. Sin embargo, tal y como explicábamos en el análisis discursivo, las audiodescripciones de ambos subcorpus ofrecen primero información sobre el interior y concluyen con la explicación de la fachada. Esto se

debe a que el panel multisensorial que permite acceder a la audioguía se ubica dentro de la iglesia.

4.2.3.3. *Análisis III. Directrices*

En el capítulo 2, estudiamos las diferentes directrices de los estándares de AD existentes, como las guías de la ACB (Snyder, 2010), y nos centramos en aquellas que se aplican al ámbito de las artes visuales. En concreto, analizamos la guía estadounidense de ABS (Salzhauer et al., 2003), la británica *The Talking Images Guide: Museums, Galleries and Heritage Site*, del RNIB y VocalEyes (2003), y las *Linee Guida*, de Descrivendo (s.f.). Asimismo, recurrimos al apartado específico sobre AD en museos de la guía de la ADC (2009). El estudio de las directrices se estructuró en dos partes principales: el contenido, o qué se describe, y la forma, es decir, cómo se describe.

El objetivo de este último análisis es averiguar cuáles son las similitudes y diferencias entre los parámetros aplicados en la elaboración de las audiodescripciones del corpus y los estándares oficiales de AD estudiados en apartados anteriores. Nos remitimos primero a las directrices generales, comunes a todas las audiodescripciones, recogidas en las guías de la ITC (ITC, 2000) y la ACB (Snyder, 2010), para luego enfocarnos en recomendaciones específicas de AD en el ámbito de las artes visuales. Cabe señalar que los textos del corpus no se han realizado siguiendo ninguna de las guías mencionadas anteriormente, sino que se han elaborado a partir de una serie de pautas o criterios establecidos por el equipo de Rocco Rolli, tal y como se nos informó durante nuestro encuentro, a los que no hemos tenido acceso por encontrarse en vías de publicación.

Directrices generales

Una de las normas que se repiten en las guías de AD es la de describir de lo general a lo particular. Esta regla se cumple en ambos subcorpus. Si tomamos, por ejemplo, la parte INTERNO de la AD de la iglesia de Santa Maria delle Grazie, en Milán, observamos que se presenta, en primer lugar, la configuración general del conjunto arquitectónico de forma resumida. En esta primera introducción al edificio, se espera que el visitante descubra, a través de la exploración táctil, las partes numeradas de la representación en relieve del edificio que figura en el panel multisensorial ubicado en el interior:

“La chiesa è a pianta rettangolare, divisa in tre navate da arcate a sesto acuto che poggiano su colonne di granito cilindriche con capitello gotico. La navata centrale (numero 1) è larga il doppio di quelle laterali. Le navate sono articolate in sette

campate rettangolari. Le volte sono a crociera condonata. Lungo le navate laterali si aprono sette cappelle. Al termine delle navate si innesta la tribuna del Bramante (numero 2), che costituisce la zona presbiteriale. Ha pianta quadrata, delimitata da quattro poderosi arconi a tutto sesto. Essa culmina con una grande cupola emisferica a sedici spicchi. La tribuna è arricchita ai lati da due absidi semicircolari; sul lato superiore si sviluppa un piccolo coro (numero 3) con volta ottagonale “a ombrello” e abside semicircolare. Nell’ultima campata della navata sinistra, vi è l’ingresso per la cappella della Madonna delle Grazie (numero 4), che si allunga lateralmente in uno spazio rettangolare”.

Tras esta introducción, las partes numeradas que se mencionan anteriormente se van describiendo en más detalle.

En el caso de las audiodescripciones de Venecia, su extensión es menor que las de Milán y no cuentan con esa introducción donde se vayan presentando las partes numeradas, sino que estas van describiéndose a lo largo de la AD. No obstante, la regla “de lo general a lo particular” se cumple en tanto que se ofrecen primero datos generales sobre el conjunto, como el número de naves de la iglesia o las áreas que la componen, para luego profundizar en detalles de decoración, elementos constructivos, etc.

Forma de la AD

Lenguaje

La guía estadounidense de la ACB (Snyder, 2010) da las siguientes indicaciones con respecto al lenguaje de la AD: debe ser claro, conciso y adecuado a la obra y el destinatario. Además, se espera que, si se incluyen tecnicismos, estos vengán acompañados de una explicación y que se haga uso de un léxico variado. En lo que concierne a la terminología, en la guía de la ABS (Salzhauer et al., 2003) se aconseja aclarar el significado de términos artísticos.

Como observamos cuando realizamos el análisis lingüístico con la herramienta Sketch-Engine, en las audiodescripciones abunda la terminología del ámbito de la arquitectura. En cuanto a las explicaciones de términos complejos, solo hemos identificado cuatro ejemplos en los que se explicita su significado, tres de ellos extraídos del subcorpus de Milán y uno (“Cantorie”) del de Venecia:

- “Il **nartece**, estructura típica delle basiliche dei primi secoli del Cristianesimo, è uno spazio posto fra le navate e la facciata della chiesa e ha la función de un corto atrio, largo quanto la chiesa stessa” (Sant’Ambrogio).
- “Collocato sotto un **ciborio**, elemento architettonico a forma di baldacchino” (Sant’Ambrogio).
- “La **croce comissa** è quella che non ha il braccio minore in alto e la cui forma richiama la lettera T” (Santa Maria presso San Satiro).
- “Le **Cantorie** erano strutture mobili in legno, allestite per celebrazioni importanti” (San Rocco).

Por otro lado, por regla general, se desaconseja la inclusión de metáforas, analogías y otras formas de lenguaje figurado con el fin de evitar problemas de comprensión. Sin embargo, según Salzhauer et al. (2003), estas figuras pueden emplearse cuando sean de uso común, aunque esto, en la práctica, sea difícil de determinar. En los textos audiodescritos del subcorpus de Milán, hemos encontrado el tecnicismo “a ombrello”, que se traduce como “paraguas” en español y se usa en arquitectura para describir la forma de bóvedas y cúpulas:

- “La tribuna è arricchita ai lati da due absidi semicirculari; sul lato superiore si sviluppa un piccolo coro (numero 3) con volta ottagonale “**a ombrello**” e abside semicircolare” (Santa Maria delle Grazie).
- “Esso è coperto da volta “**a ombrello**”, decorata con motivo “a medaglioni”” (Santa Maria delle Grazie).
- “Originaria anche la volta “**a ombrello**” della cappella, mentre la copertura a botte dell’atrio è romanica” (San Lorenzo).
- “La cupola è perfettamente emisferica e ha forma “**a ombrello**”” (San Lorenzo).

Dicha denominación ayuda al destinatario a imaginar la forma del elemento, mediante asociación con un objeto de uso cotidiano. Otro ejemplo es el de “a capanna” para referirse a la forma de la fachada, que figura en ambos subcorpus:

- “La facciata “**a capanna**” è larga e schiacciata” (Sant’Ambrogio).
- “Essa è in cotto e presenta la típica forma “**a capanna**”” (Sant’Eustorgio).
- “Il prospetto **a capanna** è tripartito verticalmente in tre ordini” (San Moisè).

Desde un punto de vista sintáctico y gramatical, en las partes descriptivas se emplea la tercera persona y el presente, tal y como se recomienda en las guías. Además, solo encontramos dos ocurrencias del verbo “vedere” (*ver*) en todo el corpus. En suma, observamos que, en ocasiones, se omite el verbo de la oración, como ocurre a continuación:

- “Di Camillo Procaccini, le decorazioni della cappella dedicata al santo” (San Vittore al Corpo).
- “Di epoca rinascimentale anche il rivestimento esterno, circolare, con nicchie affiancate da lesene corinzie e alta trabeazione” (Santa Maria presso San Satiro).
- “Molto espressivi i volti degli uomini che deridono il Cristo” (San Maurizio).

De igual modo, cabe destacar que son frecuentes las inversiones de sujeto y predicado:

- “Di gusto prettamente rinascimentale sono invece i riquadri con rosette che si svolgono nei sottarchi e i tondi con santi nelle prime sei coppie di lunette delle campate della navata centrale” (Santa Maria delle Grazie).
- “Particolarmente elaborata è la volta “a ombrello”, in cui sono raffigurati i Profeti negli spicchi e Dio padre al centro” (Santa Maria delle Grazie).
- “Notevoli sono le due sculture in rame sbalzato applicate in corrispondenza del leggio, raffiguranti un’aquila e una figura con aureola assisa in trono dell’VIII-IX secolo” (Sant’Ambrogio).

Es posible que tanto las omisiones de verbos como las inversiones sujeto-predicado se empleen aquí con el objetivo de embellecer el lenguaje y ajustarse al contexto en el que nos encontramos. Sin embargo, estas construcciones podrían resultar complejas para algunos usuarios con DV y repercutir, por tanto, en la comprensión del mensaje.

Luz y color

Como ya observamos en el apartado anterior, el color no constituye un elemento especialmente importante en las audiodescripciones, aunque está presente en ambos subcorpus.

Dimensiones

Para la descripción de las dimensiones, en los textos del corpus se ha optado por ofrecer medidas reales, tal y como se recomienda en las guías estadounidenses de la ADC (2009). Cuando se dan las cifras, estas no se redondean, sino que se proporciona su valor exacto (Ej. “L’opera misura 460 per 880 centimetri”). Por su parte, otras directrices (DescriVedendo, ABS) abogan por la comparación con objetos familiares para describir el tamaño, una técnica de AD que no se ve reflejada en nuestro corpus.

Duración

En ninguna de las guías consultadas se establece qué longitud aproximada debe tener la AD en las artes visuales, pero sí se recomienda describir la información más relevante en un intervalo de tiempo adecuado (ADC, 2009). En cualquier caso, la descripción verbal no debería resultar cargante ni cansar al receptor.

Los vídeos que incorporan las audiodescripciones de los edificios eclesiásticos de Milán presentan una duración mayor que los de Venecia, como se observa en la siguiente tabla:

| CIUDAD | EDIFICIO ECLESIASTICO | DURACIÓN (minutos y segundos) |
|--|------------------------------------|---|
| MILÁN | Basilica di San Vittore al Corpo | 20:16 |
| | Santa Maria delle Grazie | 17:46 |
| | Basilica di Sant' Ambrogio | 27:57 |
| | San Maurizio al Monastero Maggiore | 20:30 |
| | Basilica di San Lorenzo | 20:34 |
| | Basilica di Sant' Eustorgio | 25:50 |
| | Basilica di San Simpliciano | 16:25 |
| | Sant' Alessandro in Zebedia | 15:15 |
| | Santa Maria presso San Satiro | 17:34 |
| | Basilica di San Marco | 16:32 |
| | Santa Maria dei Miracoli | 18:57 |
| | Basilica di San Nazaro in Brolo | 17:31 |
| | San Fedele | 17:39 |
| | Sant' Antonio Abate | 18:37 |
| Basilica di Santa Maria della Passione | 28:22 | |
| VENECIA | San Moisè | 7:32 |
| | San Rocco | 8:49 |
| | Santo Stefano | 9:25 |
| | Monastero di Santa Lucia | 9:27 |

| | | |
|--|------------------------|------|
| | Santa Maria del Giglio | 9:27 |
|--|------------------------|------|

Tabla 4. Duración de los vídeos de las audiodescripciones de los edificios eclesiásticos de Milán y Venecia

Mientras que los vídeos de las audiodescripciones de Milán oscilan entre los 15 y 28 minutos de duración, los de Venecia no superan los 10 minutos. En ambos casos, la velocidad de locución de los textos se ve afectada por la integración de LIS en el mismo vídeo. La interpretación en lengua de signos es simultánea a la narración de la AD, por lo cual esta última queda ralentizada para ajustarse a los tiempos de la intérprete de LIS. Sin embargo, el hecho de que los vídeos se alojen en la plataforma YouTube proporciona una ventaja al destinatario de la AD, ya que este tiene la posibilidad de incrementar la velocidad estándar de reproducción del vídeo desde su dispositivo móvil y, de este modo, dedicar menos tiempo a escuchar el audio.

Capítulo 5. Estudios de Recepción

El estudio de corpus realizado en el capítulo anterior se complementa con el desarrollo de Estudios de Recepción con usuarios italianos con DV. Estos constituyen una herramienta metodológica fundamental para determinar la adecuación y calidad de las audiodescripciones eclesiológicas con respecto a su destinatario principal. En los apartados que siguen, abordamos la literatura referente a los ER en los campos de la TAV y la AD y analizamos los usuarios potenciales de dichos estudios, es decir, las personas con DV.

5.1. La investigación sobre recepción en la TAV y la AD

Morley (1980), experto en el análisis de la audiencia, define la recepción como el proceso semiótico a través del cual los receptores leen y dan sentido a los mensajes que se transmiten y actúan sobre esos significados, dentro del contexto de su situación y experiencia (p. 11). En un sentido amplio, empleamos el término «recepción» para referirnos a una gama de trabajos teóricos, críticos e históricos sobre los textos, los lectores y el público, que se encuentran inscritos en diversas disciplinas, como los estudios de los medios de comunicación, los estudios culturales, los estudios literarios, los estudios clásicos y los estudios bíblicos (Willis, 2017, p. 2). Los estudios de recepción analizan cómo los lectores utilizan e interpretan los textos (Willis, 2017, p. 1) y surgen en la década de 1980 a partir de la convergencia de tradiciones de investigación hasta entonces opuestas (Livingstone, 1998, p. 2).

En el ámbito de la traducción, la recepción de textos traducidos se ha abordado desde distintas perspectivas, con diferentes herramientas y métodos de investigación. Se ha convertido en un área importante en los Estudios de Traducción, especialmente a partir de la aportación de Nida (1964), quien señala el papel fundamental del destinatario en la comunicación interlingüística (Gambier, 2018). En relación con la TAV, y particularmente la traducción de productos cinematográficos, Gambier señala que el estudio de la recepción implica investigar: «the way(s) in which AV products/performances are processed, consumed, absorbed, accepted, appreciated, interpreted, understood and remembered by the viewers, under specific contextual/socio-cultural conditions and with their memories of their experience as cinema going» (Gambier, 2018, p. 56). La recepción es una «experiencia social», tal y como la define Tuominen (2018), y en ella juegan un papel importante factores

como las interacciones del receptor con otros destinatarios, las experiencias previas y el entorno.

Basándose en los trabajos de Kovačič (1995) y Chesterman (1998, 2007), Gambier (2018) y Tuominen (2018) distinguen tres tipos o categorías diferentes de recepción: respuesta, reacción y repercusión. De acuerdo con Tuominen (2018), mientras que la respuesta está claramente relacionada con la capacidad de un espectador individual para seguir una traducción, tanto la reacción como la repercusión están más orientadas al contexto: por un lado, la reacción abarca el contexto inmediato del visionado y de las interpretaciones individuales; y, por otro, la repercusión examina el contexto más amplio de las traducciones audiovisuales y el impacto de estas en la vida de sus espectadores y en la sociedad en general (p. 70). Cuando el objetivo es conocer la reacción del receptor, los estudios pueden estar enfocados en temas específicos, como la recepción del humor o las referencias culturales, o en la comprensión del producto traducido como un todo. Por su parte, las investigaciones sobre la repercusión de las traducciones audiovisuales adoptan una visión más amplia que los estudios de reacción y exploran las actitudes de los receptores hacia los productos audiovisuales. Asimismo, permiten una mejor comprensión del papel de la TAV en la sociedad, los medios de comunicación y la cultura:

The benefit of these studies is that they provide context for studies more oriented towards the audiovisual content, and an understanding of the role of audiovisual translations in society, media and culture: how much viewers appreciate and trust audiovisual translations, how often they consume translated audiovisual products, what problems they perceive there to be in audiovisual translations. This bigger picture will allow us to construct a more informed understanding of the role of audiovisual translations in their viewing contexts (Tuominen, 2018, p. 77).

Los estudios de recepción incluyen métodos de investigación tales como los cuestionarios, las entrevistas, los grupos de discusión y la observación. Según Tuominen (2018), buena parte de las investigaciones sobre la recepción de productos audiovisuales orientadas al contexto se han llevado a cabo utilizando cuestionarios, así como algunas entrevistas, que han producido tanto datos numéricos y cuantitativos como respuestas e interpretaciones cualitativas y abiertas (p. 80). El cuestionario constituye un recurso útil para recoger gran cantidad de información, especialmente si se distribuye en línea, y proporciona una respuesta inmediata tras el visionado del producto audiovisual traducido.

Sin embargo, uno de sus principales inconvenientes es que implica renunciar a la interacción social entre los participantes y entre estos y el investigador. La autora propone entonces el empleo de grupos focales, que, además de hacer posible esa interacción, ofrecen la oportunidad de explorar los puntos de vista de los sujetos del estudio en mayor profundidad y analizar cómo el contexto influye en las interpretaciones de los mismos (Tuominen, 2018, p. 81).

En lo que concierne a la AD, se han realizado estudios de recepción de productos audiodescritos con personas normoventes y con DV desde finales del siglo XX. En el capítulo 2 realizamos una breve revisión de estos estudios, por lo que en esta ocasión nos centraremos en aspectos metodológicos. Al igual que en la recepción de la TAV, la metodología de los estudios de recepción en AD incluye técnicas para recopilar las opiniones de los usuarios con DV, como entrevistas, cuestionarios, encuestas en línea y grupos focales. Estos métodos pueden basarse únicamente en preguntas o incluir también ejemplos o fragmentos de audiodescripciones para que sean evaluados por los participantes del experimento. La realización de estos estudios es fundamental para la elaboración de recomendaciones o estándares que respalden la práctica audiodescriptora.

Chmiel y Mazur (2012) estudian las posibilidades metodológicas de la investigación sobre recepción en el ámbito de la AD filmica. Como ya comentábamos en el capítulo 2, las autoras mencionan dos proyectos a gran escala en Reino Unido: Audetel (1992-1995) y *Bollywood for all*. En el primero, se emplean cuatro métodos de investigación: el cuestionario, con preguntas sobre hábitos de visionado y dificultades a la hora de seguir el programa; sesiones de visionado, en el que los participantes expusieron sus opiniones acerca de los fragmentos de AD sujetos a evaluación; el grupo focal, para recopilar opiniones más detalladas; y la entrevista. En el caso de *Bollywood for all*, se combinaron métodos cuantitativos y cualitativos y se contó con la ayuda de cincuenta organizaciones para llevar a cabo el estudio. En la parte cuantitativa del estudio, se realizaron entrevistas de aproximadamente diez minutos en las que se formulaban preguntas sobre datos sociodemográficos (edad, tipo de DV), hábitos, preferencias y familiaridad con la AD. Estas preguntas iban precedidas por una pequeña introducción sobre la práctica audiodescriptora. Un aspecto interesante es que cuando se les preguntaba por el tipo de DV, no se les ofrecían como opción denominaciones específicas como «ceguera congénita», sino que se proporcionaban ejemplos que ilustran el tipo de DV. Por su parte, las entrevistas de la parte cualitativa duraron unos 35 minutos e incluyeron un total de veintitrés preguntas.

La principal diferencia entre estas entrevistas y las anteriores es que, en esta ocasión, los participantes debían visualizar un fragmento de AD en tres idiomas diferentes y responder a preguntas sobre el mismo (Chmiel y Mazur, 2012, pp. 60-61).

En un artículo más reciente, Chmiel y Mazur (2016) abordan las limitaciones de realizar estudios de recepción en AD y señalan aquellas relacionadas con los participantes y con el diseño del estudio. Uno de los mayores retos de la investigación sobre la recepción de la AD es lograr la participación de un número considerable de usuarios, ya que no todas las personas con DV pueden estar dispuestas a participar en distintos proyectos. Además, en el caso de realizarse entrevistas individuales, estas requieren bastante tiempo y, como consecuencia, el número de participantes es más limitado. Por otro lado, si bien el empleo de cuestionarios o encuestas en línea y entrevistas telefónicas puede ser la respuesta a las limitaciones anteriores, estos métodos también presentan algunos problemas, como la falta de familiaridad de algunos sujetos del estudio con las nuevas tecnologías o la imposibilidad de evaluar muestras de audiodescripciones, en el caso de las entrevistas por teléfono. Otro reto es garantizar que la muestra sea representativa en términos de edad, tipo de DV y exposición a la AD (Chmiel y Mazur, 2016, p. 272).

En cuanto al diseño del estudio, Chmiel y Mazur (2016) señalan como limitación el uso de fragmentos de audiodescripciones, en lugar del producto completo. Esto tiene implicaciones para la validez del estudio, ya que, según las autoras, no es lo mismo prestar atención a una AD de unos minutos de duración que a una película audiodescrita de dos horas. Asimismo, la respuesta de los participantes a las soluciones o estrategias de AD empleadas puede variar dependiendo de si se trata de una pequeña muestra de descripción o, por el contrario, del material completo: «different AD solutions would probably be evaluated differently by respondents, if set in the context of the entire film, where compensation is possible (when some information may be lost at one point, but made up for in another)» (Chmiel y Mazur, 2016, p. 273). En ocasiones, los fragmentos están preparados o seleccionados para analizar soluciones o variables determinadas, como cuando se quiere estudiar la adecuación de audiodescripciones alejadas de la práctica convencional, es decir, más subjetivas o creativas. Por último, Chmiel y Mazur (2016) hablan de la inclusión de preguntas sobre las preferencias en los estudios de recepción y explican que estas pueden ser problemáticas, ya que las opiniones de los sujetos pueden ser muy variadas e incluso contradictorias, y proponen complementar dichas preguntas con otras de comprensión (p. 274).

5.2. El destinatario principal de la AD: usuarios con DV

Según la undécima edición de la Clasificación Internacional de Enfermedades (CIE) [*International Classification of Diseases*, ICD], la DV se produce cuando una enfermedad ocular afecta al sistema visual y a una o más de sus funciones. Por lo general, esta se mide utilizando la agudeza visual, y la gravedad se clasifica en discapacidad visual de lejos o ceguera leve, moderada o grave, y en discapacidad visual de cerca. No obstante, también se suelen evaluar otras funciones visuales, como el campo visual de la persona, la sensibilidad al contraste y la visión del color (ICD11, mayo 2021).

Cattaneo y Vecchi (2011) explican los conceptos de agudeza y campo visual de la siguiente manera:

Visual acuity measures the sharpness of an individual's sight and is expressed as a fraction: the numerator indicates the maximum distance (in meters or feet) at which a person can stand and discriminate between two given objects, whereas the denominator refers to the usual distance at which a person with no visual deficits could discriminate between the same objects. Visual field refers to the total area in which a standardized test target can be detected in the peripheral vision while the eye is focused on a central point (p. 8).

El campo visual normal de las personas se extiende hasta aproximadamente 60 grados en sentido nasal (hacia la nariz, o hacia dentro) en cada ojo, hasta 100 grados en sentido temporal (lejos de la nariz, o hacia fuera), y aproximadamente 60 grados por encima y 75 por debajo del meridiano horizontal (Cattaneo y Vecchi, 2011, p. 9). La baja visión suele caracterizarse por una baja agudeza visual y por una reducción del campo visual.

La sensibilidad al contraste se refiere a la capacidad para ver objetos que pueden no estar delineados con claridad o que no sobresalen de su fondo. Cuanto mayor sea la sensibilidad al contraste, menor será el nivel de contraste al que se puede ver un objeto. Por su parte, un trastorno que afecta a la visión del color es el daltonismo, que, como bien explican los autores, es la incapacidad de percibir las diferencias entre algunos de los colores que las personas normovidentes pueden distinguir. El daltonismo puede ser adquirido —debido a daños oculares, nerviosos o cerebrales, o a la exposición a determinadas sustancias químicas— o congénito. Además, puede ser total o parcial y adoptar diferentes formas (por ejemplo, monocromía, dicromía, anomalía cromática). Igualmente, hay personas con discapacidad visual monocular, que pierden parcial o totalmente la visión en uno de los ojos.

La incidencia de la DV en la población no es homogénea en todo el mundo, debido tanto a factores socioeconómicos como a diferencias individuales (Cattaneo y Vecchi, 2011, p. 10). Sin embargo, en 2022, la Organización Mundial de la Salud (OMS) estima que el número de personas con DV a nivel global es de unos 2.200 millones. Entre sus causas principales se encuentran las cataratas, la degeneración macular asociada a la edad, el glaucoma, la retinopatía diabética, la opacidad corneal y el tracoma (WHO, 2022).

Es importante destacar que la DV adopta distintas formas y puede estar presente en distintos grados. Si bien las personas con ceguera total no tienen ningún tipo de acceso a los estímulos visuales, otros individuos se ven afectados por formas menos graves de DV en las que es posible alguna experiencia visual residual.

5.2.1. La compensación sensorial

Las personas experimentamos el mundo a través de nuestros sentidos, que nos ofrecen información convergente pero también complementaria sobre el entorno exterior (Millar, 1994). La posición espacial de un objeto puede percibirse de manera háptica, visual y auditiva, gracias a diferentes marcos de referencia. Como señalan Cattaneo y Vecchi (2011), se cree que cuando falta uno de los canales sensoriales, el resto de sentidos mejora para “compensar” esa ausencia. No obstante, aunque muchos estudios respaldan la teoría de la “compensación sensorial”, lo cierto es que las investigaciones arrojan a menudo resultados contradictorios. Esto podría deberse, según los autores, al tipo de prueba o tarea empleada en el estudio y a las características de los participantes: edad en el momento de la prueba, etiología y grado de DV, duración y edad de inicio de la ceguera, capacidades individuales de movilidad, capacidades específicas como la lectura en braille o habilidades musicales, etc. (Cattaneo y Vecchi, 2011, p. 12).

Además de la vista, el oído es uno de los sentidos más importantes para el ser humano. Las personas tenemos la capacidad de distinguir sonidos importantes en un entorno ruidoso, localizar la fuente de los mismos y reaccionar de forma automática ante estímulos sonoros inesperados. De la misma manera, nuestro sistema auditivo está preparado para identificar cambios de intensidad (potencia del sonido, medida en decibelios) y frecuencia (número de vibraciones en un tiempo determinado, que se mide en hercios) sonoras y establecer un orden temporal cuando se suceden dos o más sonidos (Cattaneo y Vecchi, 2011, pp. 14-15).

En lo que respecta al procesamiento auditivo de las personas con DV, las opiniones son muy diversas. Hay investigaciones en las que no se han encontrado diferencias significativas de sensibilidad auditiva entre personas con ceguera congénita y usuarios normoventes, mientras que en otros estudios sí que se observa una capacidad auditiva superior en individuos con DV. Los resultados dependen en gran medida de las variables objeto de estudio, la tarea empleada y las características de los participantes del experimento. Así, por ejemplo, la capacidad auditiva puede verse afectada por factores como la experiencia musical de la persona o el momento de aparición de la ceguera, como evidencian Wan et al. (2011) en su estudio.

Por otro lado, suele asociarse la ceguera adquirida en una edad temprana con una capacidad de resolución temporal auditiva superior (Cattaneo y Vecchi, 2011, p. 16). El procesamiento temporal auditivo hace referencia a la percepción del sonido en un intervalo de tiempo limitado. Se trata de una habilidad esencial para detectar cambios pequeños e inmediatos en estímulos sonoros, verbales y no verbales, así como para percibir la música, el ritmo o identificar el tono y los fonemas (Kumar et al., 2016, p. 310). Otro aspecto importante de la experiencia auditiva es la localización sonora, esto es, la percepción de la fuente de un sonido en las tres dimensiones espaciales: acimut, elevación y alcance. El acimut se refiere a la dirección de la fuente sonora en el plano horizontal; la elevación es la dimensión vertical (arriba/abajo); y el alcance hace referencia a la dimensión de distancia (cerca/lejos) (Cattaneo y Vecchi, 2011, p. 13). La cuestión de si la privación visual afecta a esta habilidad ha sido objeto de debate en el ámbito científico y se han propuesto, de acuerdo con Cattaneo y Vecchi, dos modelos: el del déficit y el de la compensación. Según el primero, el oído necesita la calibración visual para desarrollarse de manera adecuada; en cuanto al segundo, se sostiene que, pese a que la visión influye en el desarrollo normal de la audición espacial, pueden producirse fenómenos de compensación a través de mecanismos multimodales (Cattaneo y Vecchi, 2011, p. 18).

Al igual que en el caso de las capacidades auditivas, los resultados experimentales no siempre son coherentes en cuanto a si los individuos con ceguera desarrollan una agudeza táctil superior a la de los individuos normoventes. Una vez más, todo depende de las diferencias entre sujetos y el tipo de tarea utilizada en los experimentos (Cattaneo y Vecchi, 2011, p. 31).

Por último, aunque, en principio, la compensación sensorial no se restringe al oído y al tacto, la investigación conductual sobre las capacidades perceptivas olfativas y

gustativas en personas con DV es más limitada. Es probable que esto se deba a que los sentidos del olfato y del gusto desempeñan un papel menos importante en los seres humanos, en comparación con el tacto y el oído (Cattaneo y Vecchi, 2011, pp. 43-44). Majchrzak et al. (2017) investigaron la percepción de olores en sujetos de entre 7 y 89 años con DV, comparando los resultados con un grupo de control conformado por personas normovidentes de entre 8 y 82 años. En el estudio, se evaluó la capacidad de los participantes para identificar dieciséis olores comunes presentados en rotuladores. El número de bolígrafos con olor correctamente identificados en los dos grupos fue el mismo: trece de los dieciséis ofrecidos. Se observaron cambios relacionados con la edad en ambos grupos y la percepción olfativa disminuyó a partir de los 51 años. Los autores no pudieron confirmar que los usuarios con DV tuvieran una capacidad de identificación y discriminación de olores superior a la de los participantes sin problemas de visión.

Más recientemente, Sorokowska et al. (2019) han llevado a cabo un meta-análisis en el que estudian publicaciones en las que se examina la función olfativa en personas con ceguera y se compara esta con la de un grupo control constituido por sujetos con visión normal. Los resultados del meta-análisis muestran que las capacidades olfativas de las personas con ceguera y los participantes normovidentes no son muy diferentes en general. Asimismo, no se observan efectos positivos de la DV en las variables analizadas en la investigación: umbral de detección de olores, discriminación olfativa y capacidades de identificación de olores (Sorokowska et al., 2019, p. 1606).

5.3. Diseño del estudio

El estudio de recepción realizado en esta tesis doctoral adopta y combina los enfoques de investigación cuantitativos y cualitativos, por lo que se basa tanto en la medición numérica como en las descripciones detalladas e interpretaciones de los fenómenos estudiados. Para realizar dicho estudio, se identificaron en primer lugar las variables o datos que se quieren analizar. A continuación, se describen los fragmentos de audiodescripciones seleccionados y las características de los participantes. Por último, se explican los cuestionarios empleados para la recogida de datos y el proceso de administración de los mismos.

5.3.1. Identificación de las variables

Rojo López (2013) define la variable como «la característica o atributo de un individuo, grupo de individuos o entidad, que es susceptible de ser medida y que muestra variabilidad entre la población estudiada» y distingue cuatro tipos en función del modelo causa-efecto: dos centrales, que son las independientes (causa) y dependientes (efecto), y las intervinientes y las variables control (p. 91). Las variables independientes son aquellas que manipula el investigador para estudiar los efectos que produce sobre los resultados o variables dependientes. Por tanto, las dependientes son variables que pueden verse alteradas por la manipulación de los parámetros independientes. La variable interviniente (por ejemplo, la falta de sueño o el grado de interés o motivación a la hora de realizar el estudio), por su parte, afecta a las variables dependientes y resulta difícil de identificar y medir. Por último, la variable control es «aquella cuyos valores se controlan para asegurar que los cambios en ella no son los que explican o provocan los cambios en los valores de la variable dependiente» (Rojo López, 2013, pp. 91-92). Ejemplos de este último tipo de variable son la edad o el sexo.

Como hemos podido observar, las audiodescripciones de las iglesias de Milán y Venecia difieren en algunos aspectos, debido a que se realizaron en momentos diferentes y forman parte de dos proyectos distintos, aunque relacionados. Es por ello por lo que decidimos crear dos subcorpus y analizar estos por separado. En nuestro estudio de recepción, se han seleccionado dos fragmentos de AD, uno de una iglesia de Milán y otro de Venecia, y se ha elaborado un cuestionario específico para evaluar la respuesta de los participantes para cada fragmento. La variable independiente aquí está relacionada con la duración de las muestras de descripción verbal seleccionadas, ya que la diferencia de extensión entre ambas es significativa y va a influir en parámetros como el nivel de recuerdo, la comprensión global de la AD y el grado de satisfacción del usuario. Otra variable independiente que podemos identificar es la ausencia de apoyo táctil durante la audición de los fragmentos de las audiodescripciones. Los participantes del estudio no tienen acceso al panel multisensorial que se ubica en el interior de las iglesias, lo cual puede tener un efecto negativo en la percepción de las descripciones.

Las variables dependientes son dos principalmente: por una parte, las opiniones de los participantes con respecto al lenguaje empleado, la velocidad de lectura y la descripción de determinados elementos compositivos (colores, dimensiones, formas); y, por otro, su nivel de recuerdo, tanto general como concreto. Por otro lado, tenemos medidas o

indicadores demográficos que permiten delimitar las características de la población objeto de estudio. Estas son las variables sociodemográficas, entre las que encontramos la edad, el sexo, la formación educativa y, en el ámbito en el que se realiza este estudio, el grado de DV, entre otros. Otros datos que nos ayudan a obtener un perfil más completo de los participantes son sus conocimientos previos de la AD y las nuevas tecnologías, así como sus hábitos en cuanto a visitas a edificios eclesiásticos y el uso de recursos accesibles y audiodescritos. De este modo, las variables de experiencias previas y hábitos se han tenido también en cuenta en el estudio y se han incluido preguntas relacionadas con estos dos parámetros en el cuestionario previo a la escucha de las audiodescripciones. Si tuviésemos que inscribir ambos tipos de variables en alguna de las clasificaciones ofrecidas por Rojo López (2013), las incluiríamos en la tipología de variables control, ya que se pueden delimitar y tienen efectos en las variables dependientes.

5.3.2. Selección de las audiodescripciones y justificación del material

El corpus de este proyecto de investigación se compone de un total de veinte textos audiodescritos, de los cuales quince se corresponden con audiodescripciones de iglesias de Milán y los cinco restantes con audiodescripciones de iglesias de Venecia. Como pudimos observar en el capítulo 4, relativo al análisis de corpus, las audiodescripciones de los subcorpus de Milán y Venecia comparten rasgos bastante similares en cuanto a estructura, contenidos y uso del lenguaje. No obstante, en lo que respecta a su duración, las diferencias entre los subcorpus son bastante marcadas. Las audiodescripciones de menor y mayor duración del subcorpus de Milán son las de las iglesias de Sant’Alessandro in Zebedia (15:15) y Santa Maria della Passione (28:22), respectivamente. Por su parte, las audiodescripciones del subcorpus de Venecia no superan en ningún caso los 10 minutos de extensión. La AD más corta se corresponde con la de iglesia de San Moisè (7:32) y las audiodescripciones más largas son las del Santuario de Santa Lucia y la iglesia de Santa Maria del Giglio (9:27).

De entre las audiodescripciones anteriores, se seleccionaron dos extractos, uno perteneciente a uno de los textos de Milán y otro a los de Venecia. Las muestras seleccionadas para el estudio de recepción se corresponden con las partes INTERNO/PIANTA de las siguientes iglesias: Santa Maria presso San Satiro (Milán) y Santo Stefano (Venecia). La decisión de no incluir audiodescripciones completas se debe, por una parte, a la excesiva extensión de las locuciones, sobre todo en el caso del subcorpus de Milán, y,

por otra, al interés por analizar las partes puramente descriptivas de los textos. Las secciones más descriptivas de las audiodescripciones del corpus son las de INTERNO/PIANTA y FACCIATA, ya que se describen el interior y la fachada de las iglesias, así como sus diferentes elementos. Como ya comentábamos en el capítulo del estudio de corpus, la parte de PREMESSA, que sirve como introducción a las audiodescripciones, se centra en aspectos contextuales, ya que se ofrece información relativa a la cronología del edificio, su configuración o su historia. Decidimos seleccionar como muestras para el estudio de recepción solo extractos correspondientes a las secciones de INTERNO y PIANTA, porque contienen elementos suficientes para obtener datos sobre la satisfacción del receptor con DV con respecto a la descripción verbal de los edificios eclesiásticos propuestos.

El primer fragmento seleccionado es el de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro, que dura casi 11 minutos (10:58) y que está locutado por la audiodescriptora Alessandra Ruffino. La parte INTERNO de esta AD comienza con la descripción de la forma de la planta (*a crux comissa*) y de la configuración del edificio, con menciones a diferentes partes de la iglesia: las naves, el transepto, el Sacelo, el campanario y la sacristía. Esta primera descripción del interior es breve y de carácter general y nos presenta las partes numeradas del panel táctil que podemos encontrar al entrar en el edificio:

“La navata centrale (numero 1) è larga oltre il doppio di quelle laterali, che svoltano ad angolo retto sul lato settentrionale del transetto (numero 2). Dal transetto sinistro si accede al Sacello di San Satiro (numero 3), vicino al quale vi è il campanile (numero 4). Al fondo della chiesa, sul lato meridionale del transetto, in corrispondenza della navata centrale vi è la “finta abside” (numero 5). Nella navata destra si impianta, all’altezza della terza e quarta campata, la Sacrestia (numero 6)”.

A esta introducción general sigue la descripción detallada del interior del edificio, tomando las partes numeradas como referencia para el recorrido visual por el conjunto arquitectónico. De esta forma, el primer elemento que se describe, en mayor profundidad, es la nave:

“Superando l’ingresso, accediamo alla navata centrale, illuminata naturalmente dal rosone in controfacciata, essendo priva di altre finestre. Su pilastri cruciformi, privi di base e ornati con capitelli corinzi, è impostata la maestosa sequenza delle arcate a “tutto sesto”, che separano le navate, sovrastate da una fine cornice modanata. La

copertura della nave principale è ritmata dalla successione delle volte a botte, decorate a cassettoni dipinti, mentre le navate laterali hanno volte a crociera”.

Los siguientes elementos descritos son el transepto y el Sacelo de San Satiro, el cual constituye uno de los elementos más característicos de esta iglesia. De hecho, la contextualización histórica y la descripción del Sacelo son extensas, ocupando casi un tercio de la AD. Cabe señalar que la descripción verbal de este elemento no es continuada, sino que se entremezclan constantemente datos históricos con información descriptiva, lo que podría ocasionar problemas para retener los datos de carácter descriptivo que permiten crear una imagen mental del elemento en cuestión. Finalmente, se describen el campanario, el ábside “falso” (“finta ábside”), la cúpula y la sacristía. En el caso de la “finta ábside”, se trata de un elemento destacable y, por tanto, figura una explicación detallada de la técnica que se utilizó para crear esa ilusión óptica.

En este primer fragmento de AD nos encontramos con referencias a colores (“tutto l’edificio era decorato in bianco, azzurro ed oro”, “marmo tricolore”), la iluminación (“illuminata naturalmente dal rosone in controfacciata”), formas (“pilastrì cruciformi”, “arcate a tutto sesto”, “volte a crociera”, “torre quadrata”, “cupola emisferica”), dimensiones (“profonda 97 centimetri”) y materiales de construcción (“altare marmoreo”, “in legno”, “cornice in marmo”), entre otros tipos de información.

El segundo fragmento que hemos seleccionado para el estudio se corresponde con la parte PIANTA de la iglesia veneciana de Santo Stefano. Este tiene una duración de 4:31 minutos y, a diferencia del fragmento anterior, no cuenta con una introducción general, sino que las partes numeradas se van describiendo conforme exploramos el panel táctil. Por orden, los elementos numerados que se audiodescriben son los siguientes: la nave central, las naves laterales, el presbiterio, el ábside, el altar mayor, las capillas de San Michele y del Santissimo, el baptisterio, la Sacristía Mayor y el claustro. Asimismo, se describe la planta (“pianta trapezoidale”) y se mencionan, a través de diferentes expresiones lingüísticas, materiales de construcción (“colonne in marmo”, “rilievi in bronzo”, “transenna marmorea”), colores (“marmo rosso”, “marmo bianco”, “capitelli dipinti e dorati”, “rosette policrome”, “marmo policromo”), formas (“archi ogivali”, “con volta a crociera”, “abside poligonale”) y dimensiones (“piccolo chiostro”).

Tanto la extensión como el marcado carácter descriptivo de ambos fragmentos los convierten en las muestras idóneas para llevar a cabo nuestro estudio y analizar la capacidad

de recuerdo y la recepción de los distintos elementos visuales que configuran el interior del conjunto eclesiástico.

5.3.3. Cuestionarios

El cuestionario es un instrumento muy popular en investigación y útil para obtener tanto información objetiva (edad de los participantes, estudios, experiencia profesional, etc.) como subjetiva (actitudes, opiniones) de manera rápida (Rojo López, 2013). Consiste en un formulario con preguntas o afirmaciones escritas y una estructura determinada. La correcta estructuración del cuestionario es una tarea esencial, pues de ello depende que obtengamos la información que necesitamos y que no se influya en las respuestas de los participantes. Las preguntas deben seguir un orden lógico y pueden agruparse en distintas secciones según el tipo de información. Para ordenar las preguntas dentro de esas secciones existen distintos criterios (Alaminos Chica, 2006, p. 85), como la inclusión de las preguntas más sencillas primero para motivar al participante a contestar el cuestionario completo o la distribución de las mismas según el formato de respuesta.

En cuanto a la redacción de las preguntas, deben ser directas, claras, específicas e incluir terminología familiar para las personas que completen el cuestionario. Además, se deben evitar las preguntas excesivamente largas (Alaminos Chica, 2006, pp. 86-87). En función de la respuesta, se distingue entre preguntas abiertas y cerradas. En las primeras, el participante debe contestar escribiendo una respuesta, mientras que en las segundas se elige la respuesta de entre una lista de opciones, que puede ser dicotómica (sí/no, verdadero/falso), en formato de opción múltiple o en escala Likert (Rojo López, 2013, p. 110). Este último formato es quizás el más frecuente y el más atractivo. Finalmente, la administración del cuestionario se puede hacer de manera electrónica, física o mediante servicios electrónicos a través de Internet. De entre esas posibilidades, la más rápida es la primera, pues no es necesario desplazarse ni reunir a los participantes en un mismo lugar.

Los participantes de nuestro estudio deben responder a un total de tres cuestionarios, recogidos en un mismo formulario creado con Google Forms. El primero debe cumplimentarse antes de escuchar las audiodescripciones y contiene preguntas de carácter general para recopilar datos sobre las características, hábitos, preferencias y expectativas de los sujetos. Los dos cuestionarios restantes deben contestarse tras la reproducción del fragmento específico de AD sobre el que se realizan preguntas a los usuarios. A

continuación, se ofrece una explicación de los distintos cuestionarios, así como de los bloques de los que se componen.

5.3.3.1. Cuestionario previo a la escucha

El primer cuestionario, que hemos denominado «cuestionario previo a la escucha» (Anexo 3.1.), se compone de un total de diecinueve preguntas cerradas (trece de opción múltiple y las seis restantes, dicotómicas), de respuesta obligatoria, y clasificadas en tres partes o bloques diferentes:

- Parte I. *Dati sociodemografici* (datos sociodemográficos), cinco preguntas: este bloque contiene preguntas objetivas relacionadas con el sexo, la edad (presentada en intervalos), el nivel de estudios y el grado y momento de adquisición de la DV. Los parámetros que se miden aquí se corresponden con variables sociodemográficas.
- Parte II. *Abitudini e esperienze precedenti* (hábitos y experiencias previas), siete preguntas: incluye preguntas sobre la frecuencia con la que los participantes visitan conjuntos eclesiásticos, la modalidad de la visita (autónoma o en compañía), la frecuencia de uso de dispositivos electrónicos, la familiaridad con el uso de códigos QR y la tecnología NFC y su experiencia en cuanto al grado de accesibilidad de los edificios eclesiásticos que han visitado anteriormente.
- Parte III. *Preferenze e aspettative* (preferencias y expectativas), siete preguntas: el último bloque de este primer cuestionario está ligado a las preferencias y expectativas de los participantes en su visita a espacios arquitectónicos eclesiásticos. En esta parte se intenta averiguar en qué formato (audio, Braille, recursos táctiles) prefieren los usuarios encontrar la información accesible cuando visitan una iglesia, si prefieren realizar la visita solos o con otras personas en una visita guiada, así como las expectativas en cuanto al lenguaje o la extensión de la AD. Las preguntas de las partes II y III del cuestionario previo a la escucha permiten analizar las variables control.

El objetivo de este cuestionario es conocer el perfil de los usuarios que participan en el estudio, sus preferencias, hábitos y expectativas. Estimamos oportuno incluir una descripción al principio en la que se explicara brevemente a los distintos participantes la estructuración del formulario y cómo proceder con el mismo:

“Questo questionario è strutturato in tre parti: nella prima parte, i partecipanti devono rispondere a una serie di domande generali; nella seconda parte, devono rispondere a domande relative all'ascolto dell'audiodescrizione della chiesa di Santa Maria presso San Satiro, a Milano; e nella terza parte, devono rispondere a domande sull'audiodescrizione della chiesa di Santo Stefano, a Venezia. La seconda e la terza parte contengono domande sulla comprensione, l'opinione e il ricordo delle audiodescrizioni precedentemente ascoltate. I partecipanti sono pregati di ascoltare le audiodescrizioni una unica volta”.

5.3.3.2. *Cuestionarios posteriores a la escucha*

Una vez respondidas las cuestiones de los bloques anteriores, se presenta a los participantes el cuestionario (Anexo 3.2.) correspondiente al primer fragmento de AD que deben escuchar, es decir, el del audio de la iglesia milanese de Santa Maria presso San Satiro. Al inicio del formulario, les pedimos a los usuarios que escuchen la AD solo una vez antes de responder a las preguntas propuestas. El cuestionario se compone de dieciséis preguntas cerradas (quince de opción múltiple y una dicotómica) y se estructura en dos secciones diferenciadas:

- Parte I. *Opinione generale* (opinión general), cuatro preguntas: en este primer bloque se pide al participante que valore, en términos generales, la calidad de la AD en una escala de Likert del 1 al 5, donde 1 se corresponde con una calidad muy baja, y 5, con una calidad muy alta. Asimismo, debe responder a preguntas sobre la extensión de la descripción, la complejidad del lenguaje empleado y la velocidad de la locución. Con esta primera parte se pretende averiguar la impresión global de la AD.
- Parte II. *Ricordo e comprensione* (recuerdo y comprensión), doce preguntas: tras responder a preguntas de carácter general, el participante tiene que responder a cuestiones sobre partes y elementos concretos del interior de la iglesia. En particular, los elementos visuales analizados, según la clasificación que realizamos en el capítulo 3, son los siguientes: la forma, la dimensión, el color y la luz. Asimismo, se incluye una pregunta sobre la ubicación espacial de partes de la iglesia.

De las dieciséis preguntas del cuestionario, los participantes están obligados a contestar a quince de ellas para pasar a la siguiente sección. La única pregunta que no es obligatoria es aquella en la que se les da a los usuarios una lista de razones por las que no

han conseguido crearse una imagen mental de la iglesia. Para contestar a esto, deben haber respondido negativamente a la pregunta anterior. Además, se trata de la única pregunta en la que pueden seleccionar más de una opción y añadir algún motivo más que no se encuentre en la lista. Como se puede observar en la siguiente imagen, encontramos la opción de *Otra... (Altro...)* entre las respuestas de la pregunta:

5. È stato facile creare un'immagine mentale dell'interno della chiesa? *

Sì

No

Se ha detto di no, giustifichi la sua risposta. È possibile selezionare più di un'opzione

La lunghezza

Il linguaggio

Il livello di dettaglio

La struttura del discorso

La mancanza di attenzione

La velocità

La quantità di informazione

Otra...

Imagen 8. Preguntas 5 y 5.1 de la sección 2 del cuestionario en Google Forms

El tercer y último cuestionario (Anexo 3.3.) incluye preguntas sobre el segundo fragmento de AD seleccionado para el estudio, el de la iglesia de Santo Stefano, en Venecia. Este está estructurado en las mismas partes (opinión general y recuerdo y comprensión) que el cuestionario anterior y consta de once preguntas cerradas (diez de opción múltiple y una dicotómica):

- Parte I. *Opinione generale*: al igual que en el cuestionario anterior, el participante debe valorar la calidad de la AD del 1 al 5 y responder a preguntas sobre la extensión de la descripción, la complejidad del lenguaje y la velocidad del audio. La única diferencia con respecto al cuestionario de la iglesia de San Satiro es que aquí se incluye una quinta pregunta en la que el usuario debe decir si le gustaría que se describiesen, y en qué nivel de detalle, o no algunas obras de arte que se mencionan en el texto audiodescrito.

- Parte II. *Ricordo e comprensione*: además de indicar si le ha sido posible crear una imagen mental de la iglesia, el participante debe responder cuatro preguntas sobre partes y elementos visuales (en concreto, sobre la forma y el color) del conjunto eclesiástico.

En las preguntas de la Parte II de ambos cuestionarios se incluye siempre la respuesta de “No recuerdo” (*Non ricordo*) para los casos en los que los participantes no hayan conseguido retener la información que se les pide durante la escucha de los archivos sonoros.

De entre las tres variables principales (independientes, dependientes y control), en este estudio la variable independiente se relaciona con la extensión de los fragmentos de AD seleccionados, ya que la duración de los mismos podría influir en la opinión de los usuarios y su capacidad de recuerdo, es decir, en las variables dependientes, y, por tanto, en la respuesta de los participantes a las preguntas de las partes I y II de los cuestionarios de Milán y Venecia.

5.3.4. *Participantes y administración de los cuestionarios*

Contamos con la participación de siete usuarios italianos con DV afiliados a las UICI (Unione Italiana dei Ciechi e degli Ipovedenti) de Parma y Mantua. En un principio, se valoró la posibilidad de crear dos grupos, uno en el que los participantes respondiesen al cuestionario previo y al de Milán, y otro en el que contestasen a las preguntas del cuestionario previo y del de Venecia, para comparar resultados entre los dos subcorpus. Sin embargo, al no contar con una estimación de la cantidad de personas dispuestas a participar en el estudio, finalmente se desechó la idea y se optó por crear un único grupo en el que a todos los sujetos se les sometiera a los tres mismos cuestionarios.

Los tres cuestionarios se crearon en un archivo con la herramienta Word y posteriormente se recogieron en un único formulario, elaborado con Google Forms, con el fin de facilitar su distribución telemática entre los sujetos del estudio. Asimismo, este formato permite recopilar las respuestas de manera sencilla y visualizar los datos de tres maneras distintas: de forma general, individual o por respuesta. En los cuestionarios relacionados con las audiodescripciones, se insertaron los vídeos correspondientes a los fragmentos seleccionados para el estudio para que los sujetos pudiesen reproducirlos sin abandonar el formulario. El enlace al formulario de Google se comunicó por correo electrónico a los usuarios con DV que mostraron interés en participar.

Antes de presentar los resultados del estudio, es preciso señalar que el diseño del mismo presenta una serie de limitaciones. En primer lugar, el tamaño de la muestra poblacional resulta insuficiente para poder extraer datos representativos y generalizables al colectivo de personas italianas con DV. Además, por cuestiones logísticas, y particularmente por la situación pandémica desde 2020, no tuvimos un contacto más directo con los participantes ni pudimos monitorizar, de alguna manera, la escucha de las audiodescripciones y la cumplimentación de los cuestionarios. Otra limitación deriva de la propia extensión de las audiodescripciones, especialmente en el caso de aquellas que conforman el subcorpus de iglesias de Milán, ya que la longitud de las mismas nos obligó a seleccionar partes concretas de la descripción verbal, en lugar de trabajar con el producto completo. Por otro lado, nos hubiera gustado complementar el cuestionario con una entrevista individual con cada participante para obtener información más detallada sobre su opinión sobre las audiodescripciones, pero esto no fue finalmente posible. Asimismo, el hecho de que todas las preguntas del cuestionario fueran cerradas limita mucho la contestación de los usuarios, pero preferimos diseñarlo de esta manera para facilitar la respuesta por parte de los sujetos.

Capítulo 6. Resultados

El estudio de corpus realizado en el capítulo 4 de esta tesis doctoral nos permitió identificar los rasgos discursivos y léxico-semánticos de una serie de textos audiodescritos en lengua italiana que se enmarcan dentro de la modalidad que hemos denominado en este trabajo como «AD eclesiástica». A partir de este análisis, pudimos definir la estructura del discurso audiodescriptivo eclesiástico y los distintos tipos de información (contextual, histórica, descriptiva) que contienen cada una de las secciones o partes en las que se divide nuestro discurso. El recorrido visual de dichas audiodescripciones se desarrolla de dentro afuera, es decir, la descripción verbal comienza en el interior del edificio eclesiástico y concluye con la fachada y sus elementos. El análisis léxico-semántico del corpus se realizó sobre las partes de las audiodescripciones de carácter descriptivo, que en general se corresponden con las del interior y la fachada, y permitió obtener datos relevantes sobre la expresión lingüística de los elementos visuales, estudiados en el capítulo 3, que constituyen la base de cualquier composición visual.

En el capítulo 5 presentamos el diseño del estudio de recepción con personas italianas con DV, para el cual tuvimos en consideración los resultados del estudio de corpus realizado previamente, especialmente a la hora de redactar las preguntas de los cuestionarios relativos a las audiodescripciones de las iglesias de Santa Maria presso San Satiro y Santo Stefano. En dicho capítulo, identificamos las variables que íbamos a analizar y las características de los dos fragmentos de AD seleccionados para el estudio de recepción, determinamos la estructura de los cuestionarios empleados y describimos la muestra poblacional y la forma de administrar los cuestionarios. Este estudio de recepción arroja datos sobre el perfil de los sujetos participantes y sobre la comprensión y la capacidad de recuerdo de los usuarios tras someterse a la escucha de los textos audiodescritos seleccionados. En el capítulo actual, analizamos los resultados recabados a partir de ese estudio. En primer lugar, recopilamos las respuestas de los participantes al cuestionario general previo a la escucha de los fragmentos de AD. Seguidamente, analizamos los resultados de los cuestionarios específicos sobre las audiodescripciones eclesiásticas, es decir, los de las iglesias de Santa Maria presso San Satiro, en Milán, y Santo Stefano, en Venecia. Además, llevamos a cabo un análisis comparativo de los datos obtenidos a través de estos dos últimos cuestionarios. Por último, procedemos a la discusión de los resultados.

6.1. Resultados del Estudio de Recepción

6.1.1. Cuestionario previo a la escucha

El primer cuestionario al que respondieron las personas que colaboraron en el estudio es de carácter general y tiene como objetivo conocer el perfil de los usuarios en relación, tanto con cuestiones sociodemográficas como el sexo o el nivel de estudios, como con sus hábitos, preferencias y expectativas sobre los recursos audiodescritos. Los resultados de este cuestionario se organizan según las partes en las que se divide el mismo, es decir, en las tres siguientes: Parte I. Datos sociodemográficos, Parte II. Hábitos y experiencias previas y Parte III. Preferencias y expectativas.

6.1.1.1. Parte I. Datos sociodemográficos

Las variables sociodemográficas seleccionadas para el estudio son la edad, el sexo, el nivel de estudios, el grado de DV y el momento de adquisición de la DV.

| DATOS SOCIODEMOGRÁFICOS | | | | |
|-------------------------|------------|--|-------------|----------------------|
| Edad | Sexo | Nivel de estudios | Grado de DV | Adquisición de la DV |
| 27-59 años: 6 | Mujeres: 2 | Formación básica: 3 | DV total: 5 | Congénita: 3 |
| 60 años o más: 1 | Hombres: 5 | Formación media: 2 Universidad o similar: 2 | DV grave: 2 | Adquirida: 4 |

Tabla 5. Resultados de la Parte I del cuestionario previo

El parámetro de la edad se estudió según cuatro intervalos: menos de 18 años, entre 18 y 26 años, entre 27 y 59 años, y 60 años o más. De los siete sujetos del estudio (cinco hombres y dos mujeres), seis de ellos (86%) pertenecen al intervalo de entre 27 y 59 años y el participante restante (14%) tiene 60 años o más. Por otro lado, las respuestas con respecto al nivel de estudios son las siguientes: tres de ellos (42,9%) tienen una formación básica (“scuola primaria e secondaria di primo grado: elementari e medie”); dos sujetos (28,6%) seleccionan la opción de formación media (“scuola secondaria di secondo grado: licei, istituti tecnici e professionali”); y los dos restantes (28,6%) cuentan con formación universitaria o similar (“università o altro”).

En cuanto al grado de discapacidad, los participantes presentan un grado de DV grave o total. En particular, cinco de ellos (71%) son ciegos y los dos restantes (29%)

indicaron una DV grave. La DV es adquirida en cuatro usuarios (57%) y congénita en tres (43%).

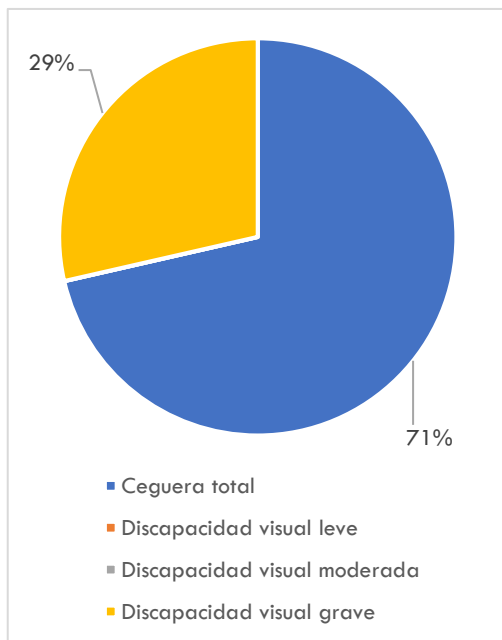


Gráfico 3. Resultados sobre la discapacidad visual de los sujetos

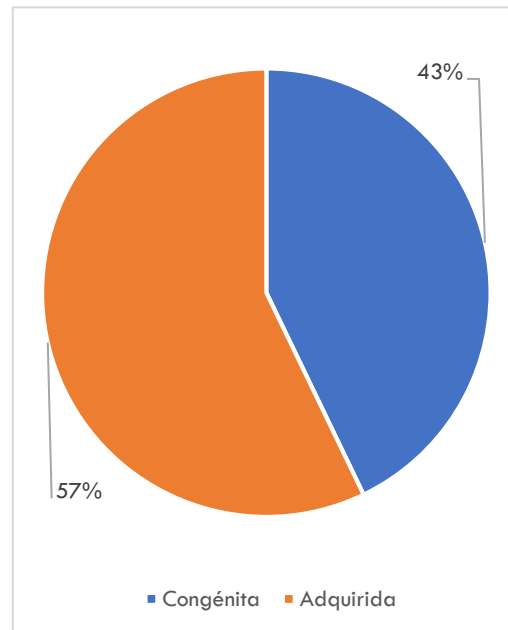


Gráfico 5. Resultados sobre la adquisición de la discapacidad visual de los sujetos

6.1.1.2. Parte II. Hábitos y experiencias previas

Esta parte contiene siete preguntas y podemos distinguir entre las variables relacionadas con los hábitos de los participantes y aquellas sobre sus experiencias previas. Con “hábitos” nos referimos a la frecuencia con la que visitan los usuarios espacios eclesiásticos como iglesias, catedrales o basílicas, cómo realizan normalmente dichas visitas y la frecuencia con la que utilizan dispositivos electrónicos y productos o servicios audiodescritos. De acuerdo con las respuestas del cuestionario, los usuarios que participan en el estudio no suelen visitar iglesias o conjuntos arquitectónicos similares. En concreto, tres de los sujetos indicaron que realizan entre una y tres visitas al año, uno de ellos nunca lo hace y el resto (tres) visitan este tipo de espacios entre cuatro y siete veces anualmente. En cuanto a la forma de realizar estas visitas, la respuesta fue unánime: todos los participantes señalaron que acudían a estos espacios acompañados.

En lo que respecta al uso de dispositivos electrónicos, como teléfonos móviles o tabletas, tan solo una persona respondió que no los utilizaba con asiduidad. El resto de sujetos emplea dichos dispositivos diariamente. Por último, las respuestas sobre el acceso a recursos audiodescritos fueron diversas: tres sujetos hacen uso de productos y servicios

audiodescritos cada mes, dos de ellos los utilizan semanalmente y el resto lo hace de forma esporádica, alguna vez al año.

Por otro lado, las variables “experiencias previas” se relacionan con la familiaridad de los participantes con los códigos QR o la tecnología NFC y su experiencia en lo referente a la accesibilidad de espacios eclesiásticos que haya visitado previamente. Nos pareció importante incluir una pregunta sobre los QR y la NFC, ya que es la forma que se ha implementado para acceder a las audiodescripciones de las iglesias de Milán y Venecia que seleccionamos para nuestro proyecto de investigación. Es importante comprobar si el usuario es capaz de acceder por sí mismo al audio de la AD en el caso de realizar la visita, tanto autónoma como en compañía, al conjunto eclesiástico. Más de la mitad de participantes (cuatro, 57%) señaló que no estaban familiarizados con dichas tecnologías.

Finalmente, ante la pregunta sobre la accesibilidad de los edificios eclesiásticos que habían visitado, cuatro personas (57%) contestaron que el grado de accesibilidad era medio, mientras que el resto indicaron que era bajo (dos, 29%) o inexistente (una, 14%).

| HÁBITOS Y EXPERIENCIAS PREVIAS | |
|---|--|
| Frecuencia de visita a espacios eclesiásticos | Bastante a menudo: 3 Casi nunca: 3 Nunca: 1 |
| Modalidad de visita habitual | Acompañado: 7 |
| Frecuencia de uso de dispositivos electrónicos (móviles, tabletas) | Muy a menudo: 6 Casi nunca: 1 |
| Frecuencia de uso de productos y servicios audiodescritos | Muy a menudo: 2 Bastante a menudo: 3 Casi nunca: 2 |
| Familiaridad con el uso de QR y NFC | Sí: 3 No: 4 |
| Grado de accesibilidad de espacios eclesiásticos visitados con anterioridad | Ninguno: 2 Bajo: 1 Medio: 4 |

Tabla 6. Respuestas de los sujetos a la Parte II del cuestionario previo

6.1.1.3. Parte III. Preferencias y expectativas

La última parte del cuestionario previo consta de siete preguntas. El primer conjunto de preguntas tiene que ver con las preferencias de los usuarios durante su visita a edificios

eclesiásticos. Al respecto, se pregunta a los participantes en qué formato prefieren encontrar la información accesible en la iglesia y si se inclinan más por la visita autónoma o guiada. En cuanto a la primera pregunta, a la mayoría de usuarios (cuatro, 57%) les gustaría encontrar una gran variedad de recursos a su disposición. Dos de los participantes (29%) se decantan por la información en formato audio y el sujeto restante (14%) prefiere formatos textuales como el Braille. Por su parte, la respuesta a la segunda fue prácticamente unánime, con seis participantes (86%) que prefieren las visitas guiadas audiodescritas frente a uno (14%) que se decanta por hacerlo de forma autónoma. Asimismo, cuando se les preguntó si visitarían de forma más asidua conjuntos arquitectónicos del patrimonio eclesiástico si estos fuesen más accesibles, todos los usuarios contestaron afirmativamente.

Además de las preguntas sobre preferencias, resultaba interesante estudiar las expectativas de los usuarios con DV en lo que concierne a diversos aspectos de la AD, como el lenguaje empleado o la extensión de la descripción verbal. De esta forma, podemos comparar más adelante si dichas expectativas se cumplen al escuchar los dos fragmentos de AD seleccionados para el estudio. La primera pregunta sobre expectativas tiene que ver con la capacidad del usuario para crear una imagen mental de la iglesia. En general, la mayoría de participantes (cinco, 71%) esperan poder imaginar el conjunto eclesiástico al escuchar la descripción verbal. En lo referente al lenguaje, se dio unanimidad en la respuesta, ya que todos los usuarios señalaron que esperaban que en las audiodescripciones se usase un lenguaje sencillo. Asimismo, la respuesta de todos los participantes fue positiva cuando se les preguntó si esperaban poder mantener la atención durante la escucha del audio de la descripción. En lo concerniente a la extensión de la AD, la respuesta fue dispar: cinco participantes (71%) esperan que la descripción dure entre cinco y diez minutos y los dos restantes (29%), entre diez y veinte.

| PREFERENCIAS Y EXPECTATIVAS | |
|---|--|
| Preferencia de formato de información accesible en la iglesia | Audio: 2 Impreso: 1 Todos: 4 |
| Preferencia de modalidad de visita a la iglesia | Visita autónoma con AD: 1 Visita audioguiada audiodescrita: 6 |
| Expectativa: creación de imagen mental | Sí: 5 No lo sé: 2 |
| Expectativa: lenguaje sencillo | Sí: 7 |
| Expectativa: atención | Sí: 7 |

Expectativa: extensión de la AD

5-10 minutos: 5

10-20 minutos: 2

Tabla 7. Respuestas de los sujetos a la Parte III del cuestionario previo

6.1.2. Cuestionario 2: Santa Maria presso San Satiro

Este cuestionario se compone de dieciséis preguntas relacionadas con la escucha de un fragmento de una de las audiodescripciones del subcorpus de Milán: la iglesia de Santa Maria presso San Satiro. Dicho fragmento se corresponde con la descripción verbal del interior del edificio y tiene una duración de 10:58 minutos. Las preguntas del cuestionario están repartidas en dos partes: Parte I. Opinión general (cuatro preguntas) y Parte II. Recuerdo y comprensión (doce preguntas). Al igual que hicimos en el apartado anterior, hemos organizado los resultados en las mismas dos partes que conforman este cuestionario.

6.1.2.1. Parte I. Opinión general

La primera parte del cuestionario de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro tiene como fin obtener información sobre la opinión general de los participantes tras escuchar el fragmento de AD seleccionado. Para ello, se les pide que valoren la calidad de la descripción, en términos generales, así como su extensión, el lenguaje empleado y la velocidad de la locución. En cuanto a la primera pregunta, en la que deben señalar la calidad de la AD en una escala del 1 al 5, nos encontramos con opiniones muy diversas, tal y como se aprecia en el siguiente gráfico:

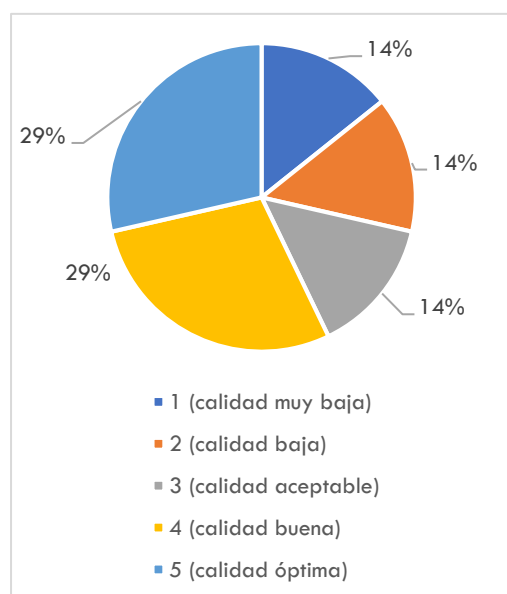


Gráfico 4. Resultados sobre la opinión de los sujetos acerca de la calidad global de la audiodescripción de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro

De los siete sujetos, dos (29%) de ellos opinan que la calidad de la AD es óptima, otros dos (29%) la consideran buena, uno (14%) señala que es aceptable, y los dos restantes dicen que es baja o muy baja. En total, el 72% se encuentra, en mayor o menor grado, satisfecho con la descripción verbal, un dato bastante positivo.

En lo referente a la duración de la AD, la mayoría de usuarios (cinco, 71%) indicaron que les parecía adecuada, mientras que los dos restantes la consideran extensa o muy extensa. Por su parte, cuatro (57%) de los participantes encontraron el lenguaje utilizado en el fragmento audiodescrito

adecuado, dos (29%) personas dijeron que les parecía complejo y el sujeto restante (14%), muy complejo. Por último, la mayor parte de participantes (cinco, 71%) opinan que la velocidad de lectura es adecuada, pero el resto la considera lenta o muy lenta.

6.1.2.2. Parte II. Recuerdo y comprensión

La segunda y última parte del cuestionario de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro mide las variables de atención, recuerdo y comprensión. El objetivo de las últimas preguntas del cuestionario es el de analizar si los usuarios han sido capaces de comprender la AD, crear una imagen mental del espacio audiodescrito y recordar información relevante sobre el fragmento. En la primera pregunta, cuatro (57%) participantes contestaron que sí fueron capaces de crear esa imagen mental del interior de la iglesia. Sin embargo, tres (43%) de ellos respondieron de forma negativa. A aquellos que respondieron que no habían sido capaces de imaginar el edificio, se les pidió que señalasen una o más razones, de entre una lista de posibles motivos. En el gráfico siguiente, figura la selección de los usuarios:

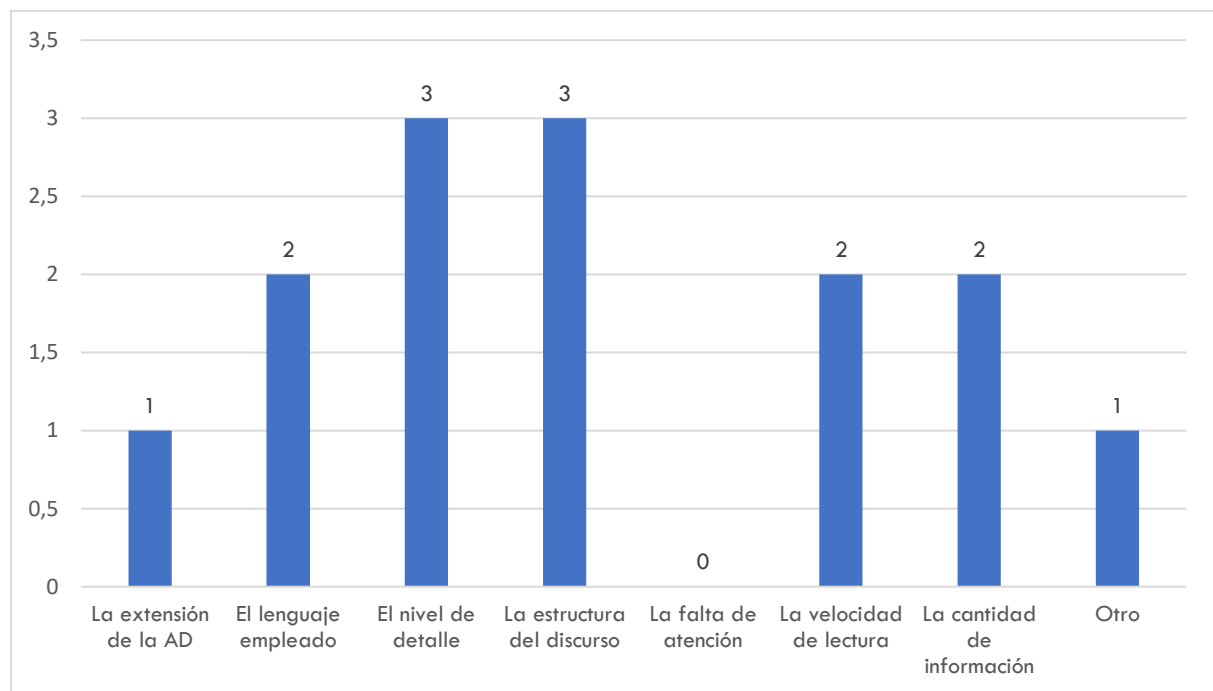


Gráfico 5. Resultados de los motivos que dificultan a los sujetos a crear una imagen mental de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro

De acuerdo con las opciones seleccionadas, el nivel de detalle y la organización del discurso fueron dos de las razones que más dificultaron la creación de la imagen mental, seguidas de la velocidad del audio y la cantidad de información. Asimismo, algunos participantes también señalaron como motivo la longitud del texto audiodescrito. En la opción “Otro” se daba la posibilidad de añadir alguna otra razón y uno de los sujetos señaló

como tal el empleo de «terminología demasiado especializada y de uso poco común» (*termini spesso troppo specialistici e non di uso comune*).

Las preguntas que siguen son específicas de elementos o partes del edificio eclesiástico y tienen como fin comprobar si los sujetos han sido capaces de captar información clave del discurso. Entran en juego aquí los elementos básicos de las composiciones visuales que estudiamos en el capítulo 3. En concreto, los elementos analizados en las preguntas son la forma, la dimensión, el color y la luz. El primer elemento, la forma, tiene un gran peso en la descripción verbal del interior de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro, por lo que decidimos incluir tres preguntas en las que se hiciese hincapié en dicho componente. Así, a los usuarios se les pregunta, en primer lugar, que señalen cuál es uno de los rasgos característicos de la planta de la iglesia, que es de *crux commissa*. En el texto audiodescrito, se describe que tiene la forma de la letra T. De los participantes, cinco de ellos (71%) recordaron este rasgo de la planta y solo dos señalaron que lo recordaban.

Siguiendo con la forma, se les preguntó también por el estilo de los arcos que decoran las naves de la iglesia, a lo que cuatro sujetos (57%) respondieron que se trataba de arcos de medio punto, que era la respuesta correcta, y tres (43%) señalaron que no se acordaban. Encontramos igualmente una pregunta sobre la forma de la planta del baptisterio. La opción correcta y más elegida, por cinco sujetos (57%), fue la de “octogonal”. De los participantes restantes, uno no se acordaba y otro dijo que presentaba una planta con forma rectangular.

El siguiente elemento que se analizó fue el color, que aparece cuando se habla de los colores que predominaban originariamente en el edificio. La opción correcta es la de “blanco, azul y oro”, elegida por cuatro usuarios (57%). Uno de los participantes contestó “blanco, rojo y oro” y los dos restantes no conocían la respuesta. En lo que respecta al componente visual de la dimensión, se preguntó a los sujetos sobre la longitud de la nave central en comparación con las laterales, así como por la profundidad de uno de los elementos destacables del conjunto, la “finta ábside”. En la primera pregunta, seis personas (86%) coincidían en que la nave central era más grande que las laterales, lo cual es correcto, y solo un participante señaló la opción de que era más pequeña. Cuando los participantes tuvieron que indicar la profundidad de la “finta ábside”, dos de ellos (29%) contestaron que esta medía un metro y medio, otros dos (29%) señalaron que la profundidad era de aproximadamente un metro y los cuatro restantes (42%) no se acordaban. Según la

descripción, el ábside tiene exactamente 97 centímetros de profundidad, por lo que solo dos personas respondieron correctamente a la pregunta. En lo referente al elemento luz, se pedía a los sujetos que indicasen por dónde entra la luz natural que recibe el interior del edificio. Las tres personas (43%) que ofrecieron una respuesta específica acertaron al decir que la luz entraba a través de un rosetón. Sin embargo, la mayoría de usuarios (cuatro, 57%) no se acordaba.

De las tres preguntas restantes de esta parte del cuestionario, dos de ellas están relacionadas con dos partes de la iglesia, en particular, el Sacelo de San Satiro y el campanario, y la última tiene que ver con la ubicación de elementos en el espacio. Sobre el Sacelo, se daban las siguientes opciones de respuesta: 1) tiene planta rectangular, 2) alberga en su interior estatuas de mármol, 3) presenta cornisas decoradas con motivos vegetales y 4) No lo recuerdo. Como se puede observar, no incidimos aquí en ningún elemento o rasgo concreto, sino que el interés residía en saber si el receptor había sido capaz de retener información descriptiva sobre una de las partes más importantes del conjunto eclesiástico. El resultado es bastante negativo, pues seis de los participantes (86%) seleccionaron la opción de “No lo recuerdo” y solo uno dio una respuesta concreta, la de “cornisas decoradas con motivos vegetales”, que es la correcta. En el caso del campanario, se les dio a los sujetos una descripción del mismo y tenían que indicar si era correcta o no. Cuatro (57%) respondieron, de forma acertada, que era correcto, uno (14%) que no y dos (29%) dijeron que no se acordaban.

Finalmente, nos parecía importante incluir alguna pregunta sobre localización espacial para analizar si los participantes eran capaces de ubicar partes o elementos del interior del edificio. Para la pregunta, los usuarios tenían que elegir, de entre tres opciones distintas, la respuesta correcta. La mayoría (cinco personas, 72%) no conocían la respuesta, un participante (14%) señaló la opción de “la ‘finta abside’ se localiza en el fondo, en la parte meridional del transepto”, que es la correcta, y otro la de “a la sacristía se accede a través del transepto derecho”, que es incorrecto.

En la tabla siguiente, observamos el número de aciertos de los participantes para las preguntas sobre elementos o componentes visuales específicos de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro:

| RECUERDO ESPECÍFICO | |
|---|--------------|
| <i>AD Santa Maria presso San Satiro</i> | |
| Cruz comisa | 5/7 aciertos |
| Nave central | 6/7 aciertos |
| Sacelo de San Satiro | 1/7 aciertos |
| Campanario | 4/7 aciertos |
| Ubicación | 1/7 aciertos |
| Color | 4/7 aciertos |
| Luz | 3/7 aciertos |
| Forma (arcos) | 4/7 aciertos |
| Forma (planta del baptisterio) | 5/7 aciertos |
| Dimensión ("finta ábside") | 2/7 aciertos |

Tabla 8. Aciertos de los participantes en las preguntas sobre recuerdo específico de la audiodescripción de Santa María presso San Satiro

6.1.3. Cuestionario 3: Santo Stefano

El último cuestionario consta de doce preguntas sobre un fragmento de una de las audiodescripciones del subcorpus de Venecia: la iglesia de Santo Stefano. El fragmento se corresponde con la AD del interior del conjunto y tiene una duración de 4:31 minutos. Las preguntas del cuestionario se reparten en dos partes: Parte I. Opinión general (cinco preguntas) y Parte II. Recuerdo y comprensión (seis preguntas). Una vez más, los resultados se organizan según las partes en las que se divide esta sección del formulario.

6.1.3.1. Parte I. Opinión general

La finalidad de esta primera parte es la misma que en el caso del cuestionario de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro: conocer la opinión de los usuarios acerca de la calidad global de la AD, su extensión, el uso del lenguaje y la velocidad de lectura. Se incluye también una última pregunta relacionada con la cantidad de información ofrecida sobre un elemento concreto del interior.

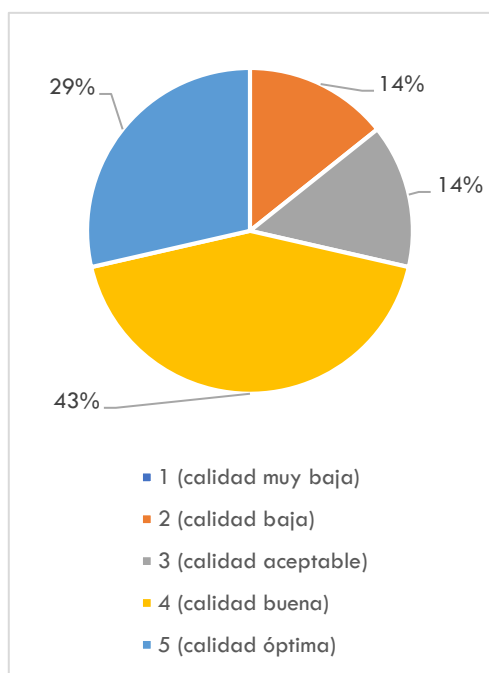


Gráfico 6. Resultados sobre la opinión de los sujetos acerca de la calidad global de la audiodescripción de la iglesia de Santo Stefano

La valoración por parte de los participantes de la calidad de la AD fue bastante positiva: tres de ellos (43%) indicaron que la calidad era buena; dos personas (29%) consideraron de una calidad óptima el fragmento escuchado; un usuario (14%) la valoró como aceptable; y el sujeto restante (14%) fue el único que se mostró insatisfecho con la descripción verbal y consideró que era de una calidad baja.

En lo concerniente a la longitud del texto audiodescrito, nos encontramos con cuatro usuarios (57%) que dicen que la extensión del fragmento es adecuada, dos (27%) que opinan que la descripción es breve y uno (14%) que la considera muy larga.

Por su parte, tres participantes (43%) indican que el lenguaje les parece sencillo y otros tres (43%), que es adecuado, mientras que la persona restante (14%) lo encuentra muy complejo. En lo que se refiere a la velocidad de lectura, la mayoría (cinco usuarios, 57%) la describen como adecuada. Tan solo dos de los sujetos dijeron que les parecía lenta o muy lenta.

Por último, la pregunta sobre la cantidad de información tiene que ver con las cuatro obras del pintor Tintoretto que se mencionan en la AD. En el texto audiodescrito, no se ofrece ninguna clase de descripción sobre los cuadros del artista, por lo que preguntamos a los usuarios si hubiesen querido encontrar alguna explicación de los mismos y, en tal caso, en qué nivel de detalle. La mayor parte de las respuestas que dieron los sujetos son afirmativas, ya que a cinco usuarios (57%) les gustaría haber escuchado una breve descripción de las obras y otros dos (29%), una explicación detallada. Tan solo uno de los participantes contestó de forma negativa.

6.1.3.2. Parte II. Recuerdo y comprensión

Esta segunda parte del cuestionario se corresponde también con la parte final del estudio. Incluye seis preguntas sobre el recuerdo y la comprensión del fragmento de AD seleccionado.

Las primeras dos preguntas coinciden con las que se hicieron en la segunda parte del cuestionario anterior. Los usuarios deben señalar si han sido capaces o no de crear una imagen mental del edificio y, en caso de no haber sido posible, seleccionar los posibles

motivos de entre una lista de opciones. En general, la mayoría de participantes (cinco usuarios, 71%) no tuvo problema para recrear mentalmente el interior de la iglesia. Tan solo dos sujetos indican no haber sido capaces de crear esa imagen mental. Entre las razones de la lista, las dos personas coinciden en que una de ellas fue la forma en la que estaba organizado el discurso.

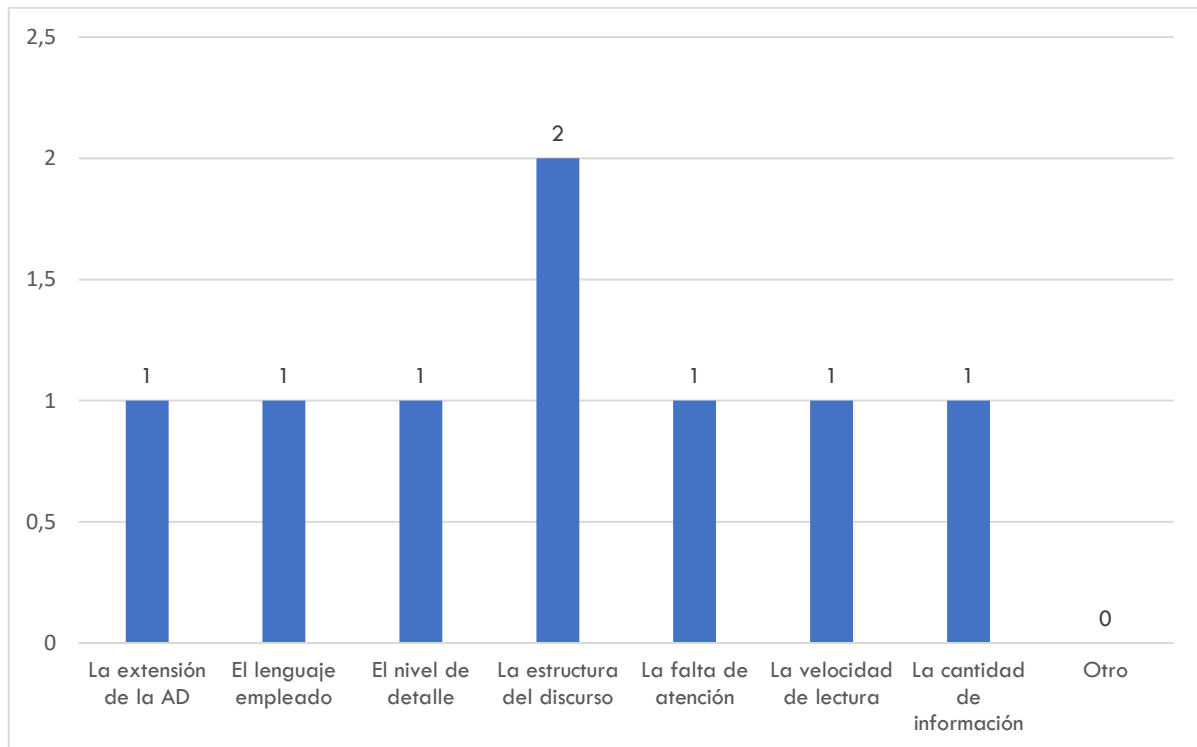


Gráfico 7. Resultados de los motivos que dificultan a los sujetos a crear una imagen mental de la iglesia de Santo Stefano

A las dos preguntas anteriores siguen cuatro sobre la descripción de partes o elementos específicos de la descripción. En la primera de estas cuestiones, se pide a los sujetos que indiquen el número exacto de naves que conforman el conjunto arquitectónico, que son tres en total (una central y dos laterales). De las siete personas que participan en el estudio, cinco (71%) respondieron que la iglesia presentaba tres naves y dos (29%) contestaron que no recordaban esa información.

Las últimas tres preguntas están relacionadas con los elementos visuales de forma (dos preguntas) y color (una pregunta). En concreto, los participantes deben señalar las formas de la planta, por un lado, y los arcos del presbiterio, por otro, así como los colores de las columnas de la iglesia. Ante la pregunta sobre la forma de la planta del edificio, cuatro (57%) respondieron correctamente que presentaba una forma trapezoidal, uno (14%), que era cuadrada y las dos personas (29%) restantes no se acordaban. En cuanto a los arcos del presbiterio, solo tres (43%) sujetos recordaron que tenían una forma ojival,

mientras que el resto (57%) no lo recordaba. Finalmente, cuatro de los participantes (57%) acertaron al decir que las columnas presentaban colores blancos y rojos, una persona (14%) señaló que eran policromadas y los dos sujetos (29%) restantes no lo sabían.

La siguiente tabla recoge el número de aciertos para las preguntas sobre elementos o componentes visuales específicos de la iglesia de Santo Stefano:

| RECUERDO ESPECÍFICO <i>AD Santo Stefano</i> | |
|---|--------------|
| Naves | 5/7 aciertos |
| Forma (planta de la iglesia) | 4/7 aciertos |
| Forma (arcos del presbiterio) | 3/7 aciertos |
| Color (columnas) | 4/7 aciertos |

Tabla 9. Aciertos de los participantes en las preguntas sobre recuerdo específico de la audiodescripción de Santo Stefano

6.1.4. Análisis comparativo de los cuestionarios 2 y 3

Antes de proceder con la discusión de los resultados, en este apartado comparamos la información obtenida a partir de las respuestas de los sujetos del estudio a los dos cuestionarios sobre fragmentos específicos de las iglesias de Santa Maria presso San Satiro y Santo Stefano. Tal y como hemos podido observar, ambos cuestionarios presentan la misma estructura y comparten ciertas preguntas, especialmente en relación con la opinión general de la AD. En particular, las preguntas, con sus correspondientes respuestas, que se repiten en los cuestionarios son las siguientes:

Parte I. Opinión general

- *Valore la calidad de la audiodescripción en una escala del 1 al 5, donde 1 se corresponde con una calidad muy baja, y 5, con una calidad óptima.*
 - a) *1 (calidad muy baja)*
 - b) *2 (calidad baja)*
 - c) *3 (calidad aceptable)*

- d) 4 (calidad alta)
- e) 5 (calidad óptima)
- *He encontrado la audiodescripción*
 - a) *Muy larga*
 - b) *Larga*
 - c) *De una extensión adecuada*
 - d) *Breve*
 - e) *Muy breve*
- *El lenguaje me ha parecido*
 - a) *Muy simple*
 - b) *Simple*
 - c) *Adecuado*
 - d) *Complejo*
 - e) *Muy complejo*
- *¿Cómo describiría la velocidad de lectura?*
 - a) *Muy lenta*
 - b) *Lenta*
 - c) *Adecuada*
 - d) *Rápida*
 - e) *Muy rápida*

Parte II. Recuerdo y comprensión

- *¿Le ha sido fácil crear una imagen mental del interior de la iglesia?*
 - a) *Sí*
 - b) *No*
- *Si ha dicho que no, ¿a qué considera que se debe? Puede seleccionar más de una opción*
 - a) *La extensión*
 - b) *El lenguaje*

- c) *El nivel de detalle*
- d) *La estructura del discurso*
- e) *La falta de atención*
- f) *La velocidad*
- g) *La cantidad de información*
- h) *Otro*

En cuanto a la primera pregunta de la Parte I sobre la calidad global del fragmento audiodescrito, los participantes se mostraron en general más satisfechos con la descripción del interior de la iglesia veneciana de Santo Stefano. De los siete sujetos, seis (86%) valoraron de forma positiva la AD y solo una persona (14%) considera que la calidad es baja. No obstante, la diferencia es mínima con respecto a la valoración por parte de los usuarios de la descripción de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro, ya que cinco personas (72%) valoraron la AD positivamente y dos de ellas (28%) consideraron que la calidad era baja o muy baja. En el gráfico siguiente se aprecian mejor las diferencias:

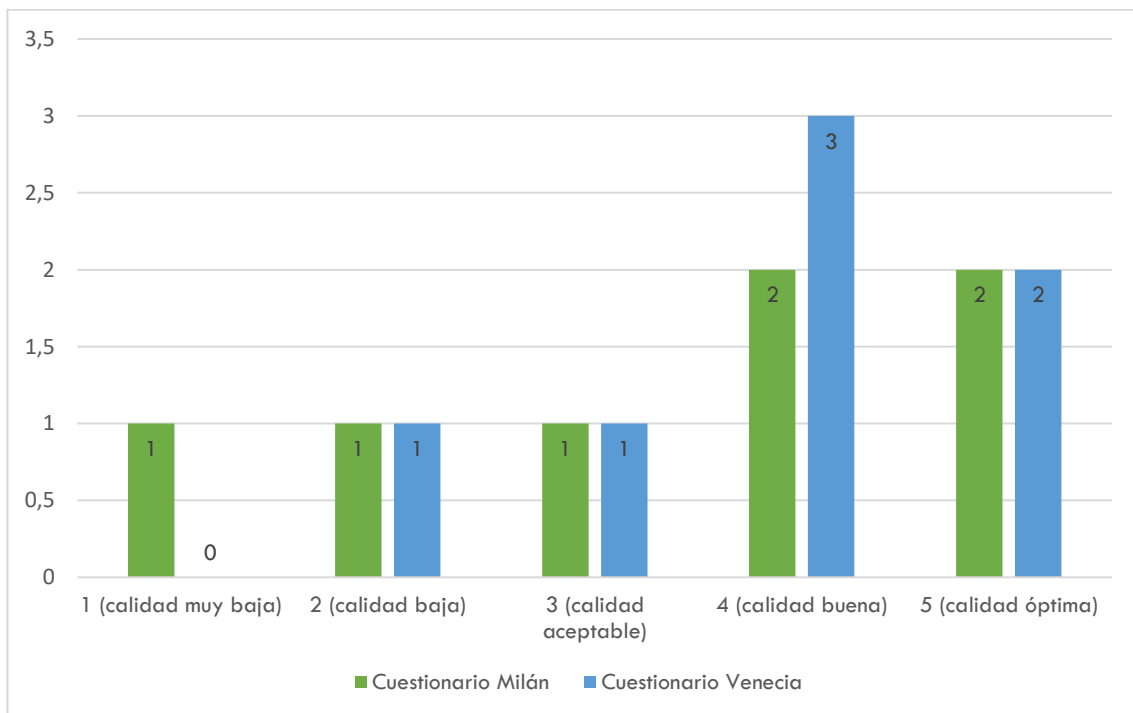


Gráfico 8. Comparación de resultados por cuestionarios sobre la pregunta relativa a la calidad de la audiodescripción

Observamos que solo hay dos valores de la escala que no están igualados, el 1 (calidad muy baja) y el 4 (calidad buena).

La siguiente pregunta que comparten ambos cuestionarios es aquella en la que los participantes deben opinar sobre la extensión de los fragmentos audiodescritos. Como ya hemos apuntado en varias ocasiones, hay marcadas diferencias de extensión entre los textos del subcorpus de Milán y los del subcorpus de Venecia, por lo que, aunque para el estudio de recepción seleccionamos fragmentos concretos de las audiodescripciones, la AD del interior de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro (10:58 minutos) tiene una duración claramente superior a la de Santo Stefano (4:31 minutos). Sin embargo, al comparar las respuestas de los sujetos cuando se les pregunta por la longitud de las descripciones, no hay diferencias remarcables entre cuestionarios. En general, la extensión les parece, en ambos casos, adecuada. Llama la atención, no obstante, que una de las personas participantes opine que la AD de la iglesia de Venecia le resulte muy larga, sobre todo teniendo en cuenta que el usuario escuchó previamente el fragmento de la iglesia de Milán, que, como hemos señalado, dura el doble de tiempo. En el siguiente gráfico, se recogen las distintas respuestas de los participantes a la pregunta sobre la extensión de la AD según el cuestionario:

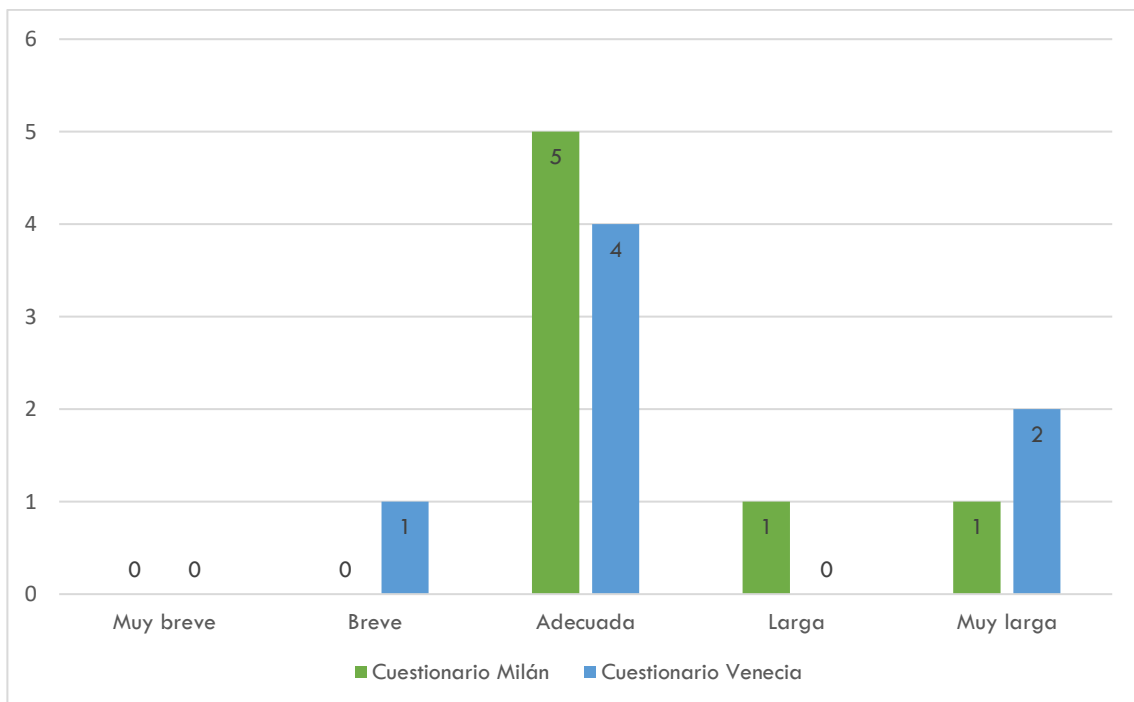


Gráfico 9. Comparación de resultados por cuestionarios sobre la pregunta relativa a la extensión de la audiodescripción

En lo referente al lenguaje empleado en las audiodescripciones, sí podemos encontrar algunas diferencias al comparar las respuestas de ambos cuestionarios. Así, aunque cuatro y tres usuarios consideran adecuado el lenguaje de las descripciones de Santa Maria presso San Satiro y Santo Stefano, respectivamente, en el caso de la iglesia de

Venecia, tres usuarios respondieron que les resultaba sencillo y tan solo uno, muy complejo. En cambio, ninguno de los participantes opina que el lenguaje del que se hace uso en el fragmento de la iglesia de Milán sea sencillo y tres sujetos lo consideran o bien complejo (dos) o muy complejo (uno).

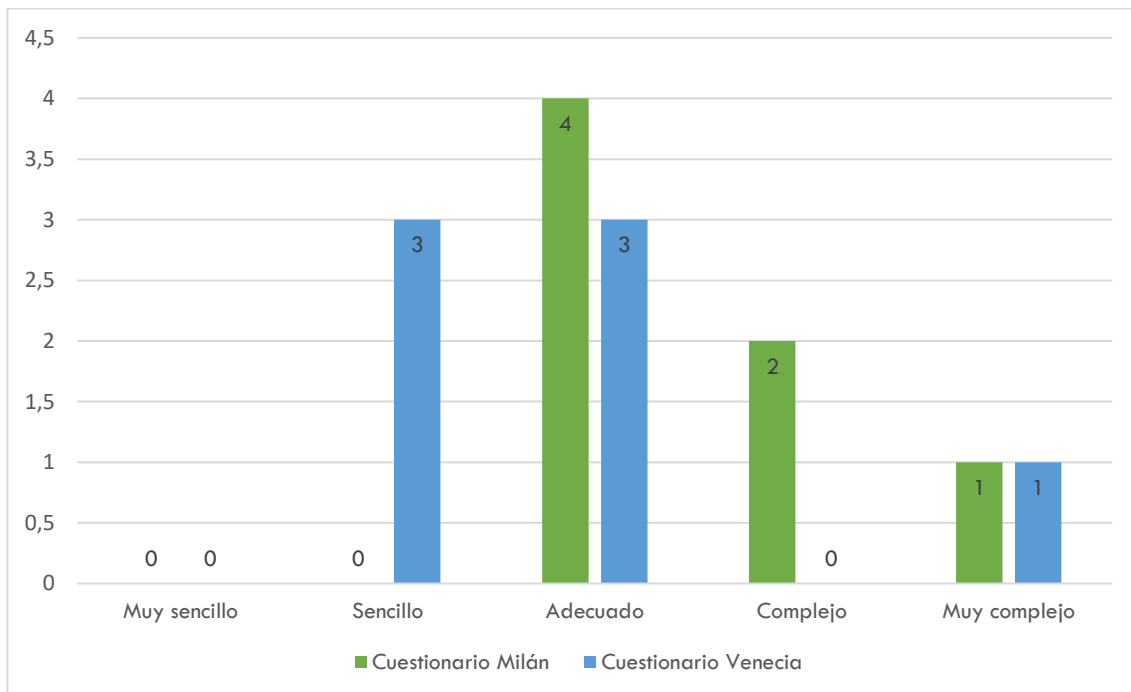


Gráfico 10. Comparación de resultados por cuestionarios sobre la pregunta relativa al lenguaje de la audiodescripción

No tenemos muy claro a qué puede deberse esta diferencia, ya que cuando llevamos a cabo el análisis léxico que se hizo para el estudio de corpus, no se dieron grandes diferencias en el lenguaje empleado entre los dos subcorpus. Una de las razones que han podido influir en la respuesta es que el fragmento de la iglesia de Santa Maria presso San Satiro es más extenso y, por tanto, incluye más cantidad de información.

En la última pregunta de la Parte I, el número de respuestas que se le da a cada valor es el mismo en ambos cuestionarios: cinco usuarios opinan que la velocidad de lectura de las dos audiodescripciones es adecuada, mientras que los dos restantes la encontraron lenta o muy lenta.

| OPINIÓN GENERAL DE LA AD | | |
|--------------------------|---|-----------------------------|
| | <i>AD Santa Maria presso San Satiro</i> | <i>AD Santo Stefano</i> |
| Calidad global | Muy baja: 1 Baja: 1 | Muy baja: 1 Aceptable: 1 |

| | | |
|-----------------------|---|---|
| | Aceptable: 1 Buena: 2 Óptima: 2 | Buena: 3 Óptima: 2 |
| Extensión | Muy larga: 1 Larga: 1 Adecuada: 5 | Muy larga: 1 Adecuada: 4 Breve: 2 |
| Lenguaje | Adecuado: 4 Complejo: 2 Muy complejo: 1 | Sencillo: 3 Adecuado: 3 Muy complejo: 1 |
| Velocidad de locución | Muy lenta: 1 Lenta: 1 Adecuada: 5 | Muy lenta: 1 Lenta: 1 Adecuada: 5 |

Tabla 10. Comparativa de respuestas de la parte I de los cuestionarios de Milán y Venecia

En cuanto a la Parte II de los cuestionarios, preguntamos si los participantes fueron capaces de crear una imagen mental de las iglesias tras escuchar la AD. Para el primer fragmento, el de la iglesia de Milán, hubo cuatro respuestas afirmativas y tres negativas, y para el segundo, el de la iglesia de Venecia, cinco usuarios contestaron de forma afirmativa y dos, de forma negativa.

| CREACIÓN DE IMAGEN MENTAL | |
|---|-------------------------|
| <i>AD Santa Maria presso San Satiro</i> | <i>AD Santo Stefano</i> |
| Sí: 4 | Sí: 5 |
| No: 3 | No: 2 |

Tabla 11. Comparativa de respuestas sobre la creación de la imagen mental de la iglesia de los cuestionarios de Milán y Venecia

Aquellos que dijeron que no habían podido recrear mentalmente el interior de los edificios seleccionaron distintos motivos de la lista, siendo las respuestas muy similares en ambos cuestionarios. Las dos opciones que más respuestas reúnen son la de la estructura del discurso y el nivel de detalle, con cinco y cuatro selecciones en total respectivamente en los dos cuestionarios.

Finalmente, el resto de preguntas de la Parte II son específicas de cada fragmento de AD, por lo que varían según el cuestionario. El número de aciertos es más elevado en el caso de la iglesia de Santo Stefano, con un porcentaje de acierto del 57%, frente al 50% del cuestionario de la iglesia de Santa Maria. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el cuestionario de Santo Stefano consta de solo cuatro preguntas sobre elementos específicos

de la iglesia, mientras que el de Santa Maria tiene diez. Una característica común en las respuestas a las preguntas de ambos cuestionarios es que los usuarios seleccionaron la opción de “No recuerdo” en numerosas ocasiones. Asimismo, no hubo ninguna pregunta en la que todos los participantes eligiesen la opción correcta.

6.1.5. *Discusión de los resultados*

A partir de los datos recabados, hemos obtenido información sobre el perfil de los usuarios, sus hábitos y experiencias con respecto a las visitas a espacios eclesiásticos y el uso de productos y servicios audiodescritos, así como sobre las preferencias de los sujetos en visitas a iglesias y sus expectativas sobre la AD. Asimismo, los cuestionarios de Milán y Venecia permiten conocer la opinión de los participantes sobre los fragmentos de las audiodescripciones del corpus que escogimos para el estudio. En este último apartado, haremos algunas observaciones sobre los resultados expuestos previamente.

Teniendo en cuenta que nuestro objeto de estudio es la AD eclesiástica, nos interesaba conocer con qué frecuencia visitan edificios eclesiásticos los sujetos que participaron en el estudio. Nos sorprendió saber que no se trataba de una de sus actividades preferidas, lo cual puede deberse a que no están demasiado satisfechos con la accesibilidad de dichos espacios, tal y como se deja entrever en una pregunta posterior. De hecho, todos los usuarios respondieron de forma afirmativa cuando se les preguntó si visitarían el patrimonio eclesiástico si este presentase un mayor grado de accesibilidad. Por otra parte, llama la atención que algunos de los sujetos no supiesen responder a la pregunta sobre si esperaban poder crear una imagen mental del edificio eclesiástico. Aunque cinco personas contestaron de forma afirmativa, las dos restantes no supieron responder, lo cual podría deberse a la formulación de la pregunta y la necesidad de añadir alguna explicación sobre la misma.

En el análisis discursivo y léxico-semántico de las audiodescripciones de las iglesias de Milán y de Venecia que realizamos en el capítulo 4, observamos un predominio de léxico relacionado con la arquitectura y, específicamente, la arquitectura eclesiástica. Se trata de terminología de un ámbito de especialidad, por lo que, si no se dispone de conocimientos previos sobre el tema, puede resultar complejo y dificultar la comprensión del discurso. Pese a la abundancia de términos de dicho ámbito, en general, los participantes quedaron satisfechos con el lenguaje empleado, sobre todo con respecto a la iglesia de Santo Stefano. El hecho de que tres de los usuarios opinasen que el lenguaje de la AD de Santa Maria

presso San Satiro era complejo o muy complejo puede deberse a que esta descripción es más extensa y prolífica en detalles que la de la iglesia de Venecia.

En cuanto a las respuestas sobre elementos específicos de los conjuntos eclesiásticos, se dieron unos porcentajes de acierto del 57% y 50% para las iglesias de Santa Maria y Santo Stefano, respectivamente, lo cual indica niveles de comprensión y recuerdo bastante bajos. Tras estudiar las respuestas, descartamos que la diferencia de extensión de los fragmentos haya influido significativamente en estos resultados. Los porcentajes tan bajos de acierto podrían deberse, por tanto, a factores no monitorizados durante el estudio como el cansancio o la falta de atención. Por otro lado, no existe un patrón común en el tipo de preguntas acertadas, es decir, no hay elementos que, en un principio, hayan sido más fáciles de percibir y recordar.

Las tres preguntas con menos aciertos son las del Sacelo de San Satiro, la de la profundidad de la “finta ábside” y la de la ubicación de un elemento o parte de la iglesia de Santa Maria. El hecho de que solo una persona señalase la opción correcta cuando se le pregunta por el Sacelo puede deberse a que la explicación y descripción de este elemento es muy extensa y ocupa gran parte de la AD del fragmento. En lo que respecta a la pregunta sobre el componente visual de *tamaño*, en el texto audiodescrito la profundidad de la “finta ábside” se ofrece con datos numéricos, mientras que nosotros preferimos redondear la cifra en las opciones de respuesta, tal y como se recomienda en directrices de AD como la guía estadounidense *Audio Description Guidelines and Best Practices* (Snyder, 2010). Es posible que a los usuarios les resultase difícil captar la cifra concreta y/o que se confundiesen por cómo estaban redactadas las respuestas.

Por último, la percepción de los componentes visuales de color y forma fue, en términos generales, aceptable. En el caso del cuestionario de Milán, la mayoría de participantes identificaron correctamente los colores originales del edificio (4/7) y las formas de los arcos de las naves (4/7) y de la planta del baptisterio (5/7). Por su parte, en el cuestionario de Venecia, cuatro de siete participantes acertaron la forma de la planta de la iglesia y el color de sus columnas.

Capítulo 7. Conclusiones

El presente capítulo recoge las conclusiones de este proyecto de investigación, que tiene como objetivo principal sentar las bases para el estudio de una nueva modalidad de AD: la AD eclesiástica. El primer capítulo de esta tesis doctoral nos ha permitido obtener un conocimiento más profundo de la práctica audiodescriptora en los ámbitos académico y profesional. Por una parte, comenzamos nuestra andadura abordando aspectos generales de la AD, como su definición, su origen y desarrollo en distintos ámbitos y países, así como su inclusión dentro de las disciplinas de los Estudios de Traducción y los Estudios de Traducción Audiovisual. A continuación, realizamos un recorrido por las investigaciones en AD desde sus inicios y nos centramos en aquellos estudios que giraban en torno a los cuatro puntos clave de nuestro trabajo –el análisis del texto origen, la elaboración del texto meta, los estudios de corpus y los estudios de caso y recepción– con el fin de tener un punto de referencia para abordar los siguientes capítulos del proyecto.

Los últimos apartados del primer capítulo nos han servido para ahondar en los estándares de AD existentes y, de esta forma, comprobar nuestra primera hipótesis: podemos tomar como referencia las directrices de AD generales y específicas de ámbitos como el cine, el teatro o el museo, para abordar la descripción verbal de otros productos o entornos, entre ellos, los espacios arquitectónicos eclesiásticos. Los objetivos relacionados con dicha hipótesis eran dos: por un lado, documentar el panorama legislativo y normativo de la AD a nivel europeo e internacional; y, por otro, estudiar las directrices existentes sobre AD en los diferentes ámbitos en los que se realiza, haciendo hincapié en aquellas que fueran extrapolables a la descripción del tipo textual estudiado, es decir, la iglesia. En relación con la legislación en materia de AD, estudiamos las diferentes leyes y regulaciones de accesibilidad generales europeas y de cuatro países: Reino Unido, Estados Unidos, España e Italia. En lo que respecta al marco normativo, analizamos las recomendaciones recogidas en guías de diferentes países y las organizamos en función del ámbito de aplicación: directrices generales, para los medios de comunicación, para las artes escénicas y para las artes visuales. Obtuvimos, de esta manera, una relación de directrices que pueden servir de referencia al audiodescriptor de edificios eclesiásticos.

Nuestra segunda hipótesis está relacionada con el análisis semiótico de la iglesia como texto origen de la AD eclesiástica: «En AD filmica, los investigadores se han servido de teorías procedentes de los Estudios de Cine o la Narratología para la interpretación de

productos filmicos. Los conceptos teóricos procedentes del arte y la arquitectura podrían servir de base para el análisis semiótico de la iglesia como texto origen de esta nueva modalidad de AD». En el segundo capítulo de la tesis doctoral abordamos la consecución de los dos objetivos fijados para demostrar la hipótesis anterior. En primer lugar, definimos las características del contexto en el que se produce la comunicación en la iglesia (Objetivo 3), partiendo para ello de los conceptos de la teoría sociocognitiva del contexto de Van Dijk (2008). Asimismo, describimos, en particular, el contexto de la visita accesible a la iglesia por parte de las personas con DV, y definimos la iglesia como un espacio multifuncional destinado, no solo al culto cristiano, sino también a actividades de ocio y de interés cultural, patrimonial e histórico.

Para el cuarto objetivo, en el que nos propusimos estudiar el edificio eclesiástico desde una perspectiva semiótica y traductológica, analizamos los modos semióticos que conviven en la iglesia y que se integran para transmitir un significado determinado. De entre esos modos, destaca la imagen, que ya ha sido previamente estudiada en el contexto de la AD filmica (Chica Núñez, 2016) y la AD artística o museística (Cabezas Gay, 2017; Soler Gallego, 2013), de cara a su traducción intersemiótica a palabras. Para ello, los investigadores se han servido de teorías de la neurología, el diseño gráfico, el arte y la percepción visual. Estos trabajos han resultado fundamentales a la hora de preparar el análisis semiótico llevado a cabo en nuestro proyecto. Como señalamos en el capítulo 2, el análisis de la iglesia comienza con el estudio de los componentes de la comunicación visual, es decir, los elementos visuales inherentes a cualquier forma de expresión artística. La relación de elementos primarios es variable en función del autor, por lo que decidimos elaborar una lista a partir de los componentes identificados por tres autores, Arnheim (1974), Dondis (2006) y Fichner-Rathus (2011): punto, línea, contorno, dirección, color, tono, valor, textura, escala, dimensión, movimiento, tiempo, forma y espacio. La interacción de esos elementos, dotados de unos rasgos y funciones particulares, y su manipulación a través de diferentes técnicas o estrategias da como resultado obras compositivas complejas con una forma y un contenido definidos.

La iglesia tiene como forma de expresión artística predominante la arquitectura, por lo que el siguiente paso en el estudio del edificio eclesiástico fue identificar y describir los elementos arquitectónicos, que, según Roth y Clark (2018), son los siguientes: espacio, función, estructura y deleite. En relación con el primer elemento, hemos reflexionado sobre la influencia de la configuración del espacio en la forma de comportarnos y cómo esta

característica debe tenerse en cuenta al determinar el orden de la descripción de los elementos de un edificio. Por otro lado, observamos que la percepción visual y principios como los de proximidad y de la relación figura-fondo tienen un impacto significativo en nuestro deleite o disfrute visual de la obra arquitectónica.

Una vez estudiados los elementos visuales y arquitectónicos, nos centramos en el tipo de edificio que sirve de texto origen de la AD eclesiástica: la iglesia. En esta tercera parte del análisis semiótico, abordamos los rasgos y componentes de la arquitectura eclesiástica. Para facilitar el estudio de las partes y elementos del conjunto eclesiástico, establecimos un recorrido visual que se corresponde con el orden en el que el visitante percibe la obra arquitectónica. Este recorrido se desarrolla de afuera adentro, comenzando por la fachada y siguiendo con el interior del edificio. Nos encontramos, por consiguiente, con la división de la iglesia en dos partes, exterior e interior, que a su vez presentan una serie de elementos y características que variarán en función de factores como el estilo arquitectónico o la riqueza artística del conjunto. Pese a que ha resultado imposible ofrecer una relación completa de los espacios y elementos que figuran en el edificio eclesiástico, ya que cada iglesia presenta un diseño particular, sí que hemos podido identificar elementos comunes o frecuentes que, de hallarse en el edificio eclesiástico que se pretende audiodescribir, deberían aparecer en la descripción verbal. Además, no solo hemos centrado el análisis en rasgos denotativos, sino también connotativos, dando cuenta de la simbología e iconografía presente en la fachada, la portada, los altares, la cúpula y demás elementos de la iglesia. Consideramos que el análisis semiótico realizado en este trabajo constituye un punto de referencia para el audiodescriptor y una base para análisis similares que puedan llevarse a cabo en el futuro.

7.1. Conclusiones del estudio de corpus

En la tercera y penúltima hipótesis, planteamos lo siguiente: «En la línea de estudios empíricos como el de Soler Gallego (2013) o Cabezas Gay (2017), la metodología de análisis de corpus de audiodescripciones de iglesias arrojaría información sobre las características de los textos audiodescritos dentro de la modalidad de AD eclesiástica». Siguiendo con nuestro objetivo general de estudiar la AD eclesiástica, nos pusimos como objetivo compilar un corpus de audiodescripciones en italiano de diferentes iglesias con el fin de identificar patrones discursivos, léxico-semánticos y sintácticos y comprobar si se habían aplicado las directrices de AD estudiadas en el segundo capítulo.

Como expusimos en el capítulo 4, nuestro material de estudio se compone de veinte textos audiodescritos en italiano de iglesias ubicadas en dos ciudades del norte de Italia: Milán y Venecia. En particular, el corpus compilado se compone de quince audiodescripciones de iglesias milanesas y cinco venecianas. En la primera parte del proceso de análisis de corpus, se describen las características de dichos textos. Se trata de audiodescripciones pertenecientes a dos proyectos relacionados, *Le chiese di Milano... in tutti i sensi* y *Le chiese di Venezia... in tutti i sensi*, iniciados en 2015 y 2018, respectivamente. Como comentamos en el capítulo correspondiente al estudio de corpus, las audiodescripciones se encuentran en vídeos alojados en YouTube que incluyen dos modalidades más de traducción accesible: subtítulo para personas con discapacidad auditiva e Interpretación en Lengua de Signos Italiana.

La primera etapa del análisis de corpus consistió en estudiar la estructura discursiva de los textos audiodescritos. De acuerdo con los resultados obtenidos, los subcorpus de Milán y Venecia presentan tres partes comunes, que se corresponden con la premisa o introducción y las descripciones del interior y el exterior del edificio eclesiástico. Las dos últimas secciones tienen un carácter descriptivo, mientras que la introducción incluye información de tipo contextual: cronología, fundador, dedicatoria fundacional, estilo arquitectónico, historia del edificio, bienes muebles y otros datos de interés. A la introducción precede, en la mayoría de casos, una descripción del panel multisensorial localizado en el interior de la iglesia, desde el cual se accede a los vídeos que integran las audiodescripciones. Además de las partes anteriores, casi todos los textos del subcorpus de Milán incluyen apartados adicionales con información sobre acontecimientos históricos, curiosidades, elementos de interés e incluso recorridos museísticos. En el caso del subcorpus de Venecia, solo una de las audiodescripciones, la de la iglesia de Santo Stefano, concluye con una sección de profundización en la que se describe el campanario del edificio.

En el segundo tipo de análisis llevado a cabo en el estudio de corpus, examinamos los rasgos lingüístico-semánticos de los textos. A partir de la herramienta de análisis textual en línea, Sketch Engine, obtuvimos información general sobre el corpus y sus subcorpus y empleamos algunas de las funciones ofrecidas por la herramienta (Lista de palabras, Word Sketch y Concordancia) para obtener una relación de palabras frecuentes según la categoría gramatical y estudiar las relaciones gramaticales y los contextos en los que aparecen dichos lemas. Como se preveía, los sustantivos más frecuentes guardan relación con la temática

de los textos. Así, predominan términos de la arquitectura, como “facciata”, “pianta” o “cupola”, y, particularmente, de la arquitectura eclesiástica: “cappella”, “navata”, “transetto”, “chiesa”, “altare”. En lo que respecta a los adjetivos, son frecuentes aquellos que aluden a la dimensión, la localización espacial y la forma y, en menor medida, los que se refieren al orden arquitectónico o la función. Mediante Word Sketch, se puede observar que esos adjetivos acompañan, por lo general, a términos de la arquitectura eclesiástica. Por último, entre los verbos más habituales, se encuentran lemas con función instructiva, es decir, que se emplean para indicar al visitante cómo debe recorrer el espacio audiodescrito.

Una parte fundamental del análisis de corpus era estudiar la formalización lingüística en la AD de los elementos visuales identificados en el capítulo 3, relativo al estudio semiótico del texto origen. De esta forma, en la segunda parte del análisis léxico-semántico, estudiamos qué adjetivos o unidades fraseológicas se empleaban para hacer referencia a los elementos primarios de las composiciones visuales. La mayoría de componentes tenían su expresión verbal en los textos, aunque sobresale la variedad de adjetivos y expresiones utilizados para aludir a la forma y las dimensiones.

Finalmente, se comprobó si en las audiodescripciones del corpus se aplicaban las recomendaciones recogidas en las diferentes guías de AD estudiadas en el segundo capítulo de la tesis. En general, observamos que se cumple la regla de describir de lo general a lo particular, que el lenguaje se adapta a la temática de los textos y que se emplean analogías con objetos familiares (a capanna, a ombrello) en las descripciones. Aunque se hace uso de terminología propia de la arquitectura, algunos términos, como “nartece” o “ciborio”, aparecen explicados en las audiodescripciones. Por otro lado, a nivel sintáctico, consideramos que las frecuentes omisiones del verbo en las oraciones y las inversiones sujeto-predicado podrían dificultar la comprensión por parte del receptor. En cuanto a la duración de los textos audiodescritos, se hace evidente la diferencia de extensión entre las audiodescripciones del subcorpus de Milán (entre 15 y 28 minutos) y de las iglesias de Venecia (entre 7 y 10 minutos). Pese a que en las guías de AD no figura la longitud aproximada que deben presentar las descripciones, se debe tener en cuenta que una AD muy corta podría dificultar la creación de la imagen mental de la iglesia por parte del receptor, mientras que una muy larga podría provocar cansancio o pérdida de atención.

7.2. Conclusiones del estudio de recepción

El análisis de corpus del capítulo 4 se complementa con un estudio de recepción con personas italianas con DV. En este apartado, presentamos las conclusiones del experimento llevado a cabo y comprobamos la última hipótesis del proyecto de investigación: «En el ámbito de la AD, los Estudios de Recepción permiten valorar la calidad de las audiodescripciones con respecto a su destinatario principal, es decir, el colectivo de personas con DV. Las audiodescripciones compiladas para este proyecto presentan características, relacionadas con parámetros como el lenguaje, la velocidad de locución o la extensión, que dificultarían a priori su recepción por parte de las personas con DV». El objetivo asociado a la hipótesis anterior es el de evaluar la adecuación y comprensión de las audiodescripciones mediante el estudio de recepción.

Para el estudio se seleccionaron dos fragmentos de AD, uno de una iglesia de Milán y otro de Venecia, correspondientes al interior de los edificios eclesiásticos. Para la recogida de resultados, se empleó como herramienta el cuestionario, que se distribuyó a los siete participantes del estudio a través de la herramienta de formulario en línea Google Forms. Se crearon tres cuestionarios, uno previo y dos posteriores a la escucha de las audiodescripciones. El primer cuestionario incluye preguntas dirigidas a conocer el perfil sociodemográfico de los participantes, sus hábitos, expectativas y experiencias previas, mientras que los otros dos se enfocan en la recepción y comprensión de los fragmentos seleccionados e incluyen preguntas generales y específicas sobre las audiodescripciones.

El cuestionario previo a la escucha contaba con tres secciones diferentes: Parte I. Datos sociodemográficos, Parte II. Hábitos y experiencias previas y Parte III. Preferencias y expectativas. Las respuestas de la primera sección ayudan a conocer el perfil de los participantes en cuanto a sexo, nivel de estudios y grado de DV: cinco sujetos son hombres y dos, mujeres; seis de los usuarios se encuentran entre los 27 y 59 años de edad, y el restante tiene 60 años o más; tres personas cuentan con una formación básica de estudios, dos de ellos, una formación media, y otros dos han cursado estudios universitarios o similares; cinco participantes presentan ceguera total y el resto, DV grave. En relación con la segunda sección, referente a los hábitos y experiencias previas, observamos que, en general, la frecuencia con la que los usuarios visitaban iglesias y otros espacios eclesiásticos era bastante reducida y que, en caso de realizar dichas visitas, todos lo hacían siempre acompañados. Por otro lado, los sujetos del estudio hacen uso, con bastante asiduidad, de productos y servicios audiodescritos, pero, en su mayoría, no se encuentran

familiarizados con los códigos QR y la tecnología NFC. Tal y como expusimos en la discusión de los resultados, parece haber una relación directa entre la frecuencia de visita a lugares eclesiásticos y las experiencias previas de los usuarios con el nivel de accesibilidad de dichos lugares, ya que, en general, no estaban muy satisfechos con sus visitas anteriores a esos espacios. Finalmente, en la última sección del cuestionario, nos centramos en las preferencias y expectativas de los usuarios con DV con respecto a los recursos accesibles en iglesias y a la AD. Por una parte, en lo referente a las preferencias, seis de los sujetos del estudio prefieren la visita audioguiada audiodescrita a la visita autónoma con AD. Por otra parte, las preguntas sobre expectativas nos permiten comprobar si estas se cumplen una vez escuchados los fragmentos de AD escogidos para los cuestionarios. En este último conjunto de preguntas, la respuesta resultó bastante unánime: todos los participantes esperaban audiodescripciones con un lenguaje sencillo y que atrajera su atención; cinco sujetos señalaron que esperaban poder crear una imagen mental del edificio eclesiástico; y para cinco personas las audiodescripciones tendrían una duración de entre 5 y 10 minutos, mientras que para las dos restantes, entre 10 y 20.

El segundo cuestionario del estudio, relativo al fragmento de AD del interior de la iglesia milanesa de Santa Maria presso San Satiro, incluía preguntas específicas sobre la descripción verbal seleccionada. Como explicamos en los capítulos referentes al estudio de recepción, dichas preguntas se agruparon en dos secciones: Parte I. Opinión general y Parte II. Recuerdo y comprensión. En la primera parte, se pide a los usuarios que den su opinión sobre el fragmento de AD en una escala del 1 al 5. Aunque las respuestas son bastante dispares, los participantes se mostraron, en general, satisfechos con la descripción verbal. A la mayoría les pareció adecuada la extensión de la AD y casi todos los sujetos encontraron el lenguaje empleado y la velocidad de locución adecuados. Con respecto a la segunda sección, sobre el recuerdo y la comprensión, más de la mitad de los participantes consiguió imaginar el conjunto eclesiástico y, los que no pudieron, lo atribuyeron a diferentes motivos, entre ellos, el nivel de detalle y la estructuración del discurso. Las últimas preguntas del segundo cuestionario tenían que ver con detalles específicos del interior de la iglesia. Decidimos enfocarnos en determinados elementos visuales (forma, color, dimensiones) y rasgos relevantes del conjunto. El índice de acierto es del 50% y, en numerosas ocasiones, los usuarios no supieron contestar a lo que se preguntaba.

Por último, el tercer cuestionario contenía preguntas sobre el segundo fragmento de AD escogido, que se corresponde con el texto audiodescrito del interior de la iglesia

veneciana de Santo Stefano. Al igual que el cuestionario anterior, las preguntas se dividían en las secciones de Parte I. Opinión general y Parte II. Recuerdo y comprensión. Las respuestas son bastante similares a las del cuestionario de Milán, aunque los usuarios parecen estar más satisfechos con esta AD. Al valorar la calidad de la descripción, tan solo uno hizo una valoración negativa de la misma. En lo referente a la extensión, la mayoría opinó que era adecuada y dos sujetos, muy breve. El lenguaje les resultó, en general, sencillo o adecuado, y la velocidad de la locución, adecuada. Cuando se les preguntó, en la segunda sección del cuestionario, si lograron crear la imagen mental del edificio, cinco de ellos respondieron que sí. En cuanto al porcentaje de acierto, este es algo más elevado que el del cuestionario anterior: 57%.

En términos generales, según las respuestas de los participantes, el nivel de recuerdo y comprensión es bajo en ambos cuestionarios. Al comparar los resultados de los cuestionarios, observamos que las diferencias son mínimas, aunque los participantes parecen más satisfechos con la AD de la iglesia de Santo Stefano. Esto puede deberse a que la descripción verbal presenta una extensión menor y que, por tanto, resulta más sencillo retener la información. Tal y como expusimos en los capítulos anteriores, el cuestionario debería haberse complementado con entrevistas con los sujetos para haber, así, ahondado en determinados puntos y preguntas. Además, nos encontramos con limitaciones, como el reducido número de participantes y la modalidad online del estudio, que han influido negativamente en la recogida de datos. No obstante, opinamos que los resultados son un indicador de la satisfacción de los destinatarios con DV con respecto a las audiodescripciones y, pese a las deficiencias mencionadas, es posible señalar aspectos de los textos audiodescritos, como la extensión o el lenguaje, que han dificultado la comprensión y recepción de la descripción verbal.

7.3. Líneas de investigación futuras

Esta tesis doctoral nos ha permitido explorar una modalidad de AD que, hasta el momento, no había sido estudiada en el ámbito académico. Hemos iniciado una línea de investigación en AD eclesial que nos ha llevado a ser capaces de “leer” la iglesia, de desentrañar las claves visuales de la obra eclesial arquitectónica. Si bien el audiodescriptor debe analizar cada edificio eclesial de manera individual en el momento de realizar la AD, el análisis semiótico del texto origen llevado a cabo en este proyecto constituye un punto fuerte de referencia para futuros análisis relacionados y una

guía para los profesionales del sector. Asimismo, los estudios del texto origen de la AD eclesiástica pueden complementarse con otras metodologías, como los estudios de corpus o los de recepción, para seguir avanzando en la investigación de esta modalidad de AD. Como es lógico, lo que hemos presentado en esta tesis, en particular en el capítulo 3, es solo una propuesta de análisis semiótico. En nuestro caso, partimos de teóricos del arte (Arnheim, 1975; Dondis, 2006) y del diseño gráfico (Fichner-Rathus, 2011) para abordar dicha tarea, pero podrían considerarse otros ámbitos de conocimiento, como la percepción visual o la cognición, e incluso llevar a cabo paralelamente estudios de eye-tracking para analizar los movimientos oculares de los receptores y, determinar, de esa forma, qué información resulta más llamativa y en qué orden deberían describirse los distintos elementos seleccionados. Al igual que ocurre con la AD filmica o museística, las investigaciones en AD eclesiástica necesitan abordarse desde un enfoque multidisciplinar y desde diferentes planteamientos metodológicos.

Por otro lado, si bien el estudio de corpus realizado en el capítulo 4 ha hecho posible identificar determinados patrones discursivos y léxico-semánticos de las audiodescripciones eclesiásticas en lengua italiana, el número de textos es reducido y el análisis se limita a dos proyectos concretos, por lo que las características de los textos no son generalizables. De cara a futuras investigaciones que sigan esta metodología de análisis, se podrían obtener más datos de tipo semántico a partir de la creación de un esquema de etiquetado basado en los componentes visuales y elementos arquitectónicos identificados en el estudio semiótico de la iglesia. De esta forma, se podría trabajar con un número de textos más alto y extraer resultados más rigurosos sobre la práctica audiodescriptora en este ámbito de aplicación. Asimismo, podríamos partir de estudios como los de Lukken y Searle (1993) y Guirguis et al. (2016, 2018), expuestos en el tercer capítulo de esta tesis doctoral, para crear modelos de etiquetado de corpus de audiodescripciones de conjuntos arquitectónicos de distinto tipo.

En lo que respecta a las directrices de AD aplicables a la descripción verbal de iglesias, hemos comprobado que muchas de las recomendaciones generales (ADC, 2009) y de guías enfocadas en la AD artística o museística (RNIB y Vocal Eyes, 2003; Salzhauer et al., 2003) son extrapolables a la modalidad estudiada en este trabajo, gracias a las similitudes semióticas y funcionales que comparten la iglesia y el museo. No obstante, las estrategias empleadas por el audiodescriptor deben estar respaldadas por la aprobación del destinatario principal de la AD, es decir, las personas con DV, por lo que las

audiodescripciones deben someterse a evaluación mediante estudios de recepción con dichos usuarios para valorar la adecuación de las técnicas aplicadas. Igualmente, sería necesario trabajar en la creación de un conjunto de directrices en las que se consideren las particularidades de la tipología textual que sirve como material de origen de la AD eclesial. En este trabajo no hemos abordado dicha tarea, ya que se trata de una primera aproximación a esta modalidad de AD y no disponemos de datos suficientes para realizar una propuesta rigurosa de directrices o recomendaciones. Es preciso, por ello, llevar a evaluación más corpus de audiodescripciones de iglesias, también en otras lenguas, y dar cuenta de las opiniones de los sujetos con DV al respecto.

En relación con lo anterior, tal y como ya hemos expuesto en el capítulo 5, realizamos un estudio de recepción con personas italianas con DV en el que se evaluaban dos fragmentos de las audiodescripciones del corpus. Los resultados de este estudio no son concluyentes, debido, principalmente, a las limitaciones en el diseño del mismo. Somos conscientes de las deficiencias del estudio y de cómo estas han influido negativamente en la recogida de resultados. No obstante, este experimento nos ha ayudado a identificar mejoras que podrían implementarse de cara a futuros trabajos. Así, por ejemplo, aunque la vía telemática resulte más sencilla y rápida, es necesario tener algún tipo de contacto más directo con los participantes para monitorizar la realización del estudio y, si fuese posible, crear algún grupo de discusión o entrevistarlos. Además, sería preciso evaluar textos audiodescritos completos en lugar de fragmentos y hacer que los participantes escuchen la AD en el espacio eclesial para simular la experiencia de la visita audioguiada audiodescrita a la iglesia.

Por último, otra posibilidad de investigación podría orientarse hacia las visitas a edificios eclesiales en las que no solo se emplee la AD u otro tipo de soporte accesible sonoro, sino también recursos que hagan posible la experiencia multisensorial del conjunto arquitectónico. Podría evaluarse la satisfacción de las personas con DV con respecto al uso de texturas u olores que contribuyan a la percepción y el disfrute de determinados elementos u objetos de la iglesia. Se podría estudiar el empleo de recursos que faciliten la comprensión de la obra eclesial a través de otros sentidos, como el tacto o el olfato.

Bibliografía

- Aiello, G. (2019). Visual Semiotics: Key Concepts and New Directions. En L. Pauwels y D. Mannay (Eds.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*, (pp. 367-380). Londres: SAGE.
- Alaminos Chica, A. (2006). Tema 3. La dinámica de la interacción. En A. Alaminos Chica y J. L. Castejón Costa (2006), *Elaboración, análisis e interpretación de encuestas, cuestionarios y escalas de opinión* (pp. 69-94). Alicante: Editorial Marfil.
- Alonso, F. (2017). Algo más que suprimir barreras: conceptos y argumentos para una accesibilidad universal. *TRANS. Revista de traductología*, (11), 15-30. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2007.v0i11.3095>
- Álvarez de Morales Mercado, C. (2011). Audio Description, Rhetoric and Multimodality. *Journal of Language Teaching and Research*, 2(5), 949-956. <http://dx.doi.org/10.4304/jltr.2.5.949-956>
- Arma, S. (2011). *The Language of Filmic Audio Description: A Corpus-Based Analysis of Adjectives* [Tesis doctoral, Università degli Studi di Napoli Federico II]. FedOA. <http://www.fedoa.unina.it/8740/>
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version*. Berkeley y Los Ángeles/California: University of California Press.
- Asociación Española de Normalización y Certificación [AENOR] (2005). *Norma UNE 152030:2005. Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR.
- Audio Description Coalition [ADC] (2009). *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers* (3ª ed.). <https://audiodescriptionsolutions.com/the-standards/>
- Audio Description: Lifelong Access for the Blind [ADLAB] (2013). Report on Testing. <http://www.adlabproject.eu/Docs/WP3%20Report%20on%20Testing>
- Aulet, S. y Vidal, D. (2018). Tourism and religion: sacred spaces as transmitters of heritage values. *Church, Communication and Culture*, 3(3), 237-259. <https://doi.org/10.1080/23753234.2018.1542280>
- Bardini, F. (2017). Audio Description Style and the Film Experience of Blind Spectators: Design of a Reception Study. *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione/*

- International Journal of Translation*, (19), 49-73. <http://dx.doi.org/10.13137/2421-6763/17351>
- Barnés Castaño, C. y Jiménez Hurtado, C. (2020). El detalle en audiodescripción museística: una aproximación experimental. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, (12), 180-213. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.06>
- Benecke, B. (2004). Audio-Description. *Meta*, 49(1), 78–80. <https://doi.org/10.7202/009022ar>
- Benecke, B. y Dosch, E. (2004). *Wenn aus Bildern Worte werden*. Munich: Bayerischer Rundfunk.
- Bird, K. y Mathis, A. (Eds.) (2003). *Design for Accessibility: A Cultural Administrator's Handbook*. Washington: National Assembly of State Arts Agencies (NASAA).
- Bittner, H. (2012). Audio description guidelines: a comparison. *New Perspectives in Translation*, 20, 41-61. https://www.uni-hildesheim.de/media/_migrated/content_uploads/AD_Guidelines_Comparison_-_Read.pdf
- Block, B. (2007). *The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*. Burlington: Focal Press.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bourne, J. y Jiménez Hurtado, C. (2007). From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audio description of *The Hours* in English and Spanish. En J. Díaz Cintas, P. Orero y A. Remael (Eds.), *Media for all. Subtitling for the Deaf, Audiodescription, and Sign Language* (pp. 189-200). Ámsterdam: Rodopi.
- Bourne, J. y Lachat, C. (2010). Impacto de la norma AENOR: valoración del usuario. En C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez Domínguez y C. Seibel (Eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescripción* (pp. 315-333). Granada: Ediciones Tragacanto.
- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Nueva York: Routledge.
- Braun, S. (2007). Audio Description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training. *Linguistica Antverpiensia, New Series*–

- Themes in Translation Studies*, (6), 357-369.
<http://dx.doi.org/10.52034/lanstts.v6i.197>
- Braun, S. (2008). Audiodescription Research: State of the Art and Beyond. *Translation studies in the new millennium*, 6, 14-30.
<http://epubs.surrey.ac.uk/303022/1/fulltext.pdf>
- Braun, S. (2011). Creating Coherence in Audio Description. *Meta: Journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 56(3), 645-662. <http://dx.doi.org/10.7202/1008338ar>
- Broadcasting Authority of Ireland [BAI] (2010). *BAI Guidelines-Audio Description*.
- Cabeza-Cáceres, C. (2010). Opera audio description at Barcelona's Liceu Theatre. En J. Díaz Cintas, J. Neves y A. Matamala (Eds.), *New Insights into Audiovisual Translation and Media Accessibility* (pp. 227-237). Nueva York: Rodopi.
- Cabeza-Cáceres, C. (2013). *Audiodescripció i recepció. Efecte de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació en la comprensió fílmica* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. TDX. <http://hdl.handle.net/10803/113556>
- Cabeza-Cáceres, C. y Matamala, A. (2008). La audiodescripción de ópera: una nueva propuesta del Liceo. En Á. Pérez-Ugena y R. Vizcaíno Laorga (Eds.), *Hacia el desarrollo de tecnologías comunicativas para la igualdad de oportunidades. Retos y perspectivas para sordos signantes* (pp. 195-208). Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación.
- Cabezas Gay, N. (2017). *Audiodescripció con apoyo táctil en contextos museísticos: Evaluación de una nueva modalidad de traducción accesible* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Digibug. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/48339>
- Cabezas Gay, N. y Jiménez Hurtado, C. (2016). Patrimonio cultural accesible: la audiodescripción de los objetos tridimensionales. En C. Álvarez de Morales Mercado y C. Jiménez Hurtado (Eds.), *Patrimonio cultural para todos. Investigación aplicada en traducción accesible* (pp. 143-169). Granada: Ediciones Tragacanto.
- Cánoves Valiente, G. y Blanco Romero, A. (2011). Turismo religioso en España: ¿La gallina de los huevos de oro? Una vieja tradición, versus un turismo emergente. *Cuadernos de turismo*, (27), 115-131.
<https://revistas.um.es/turismo/article/view/139791>

- Carmona Muela, J. C. (2008). *Iconografía cristiana: guía básica para estudiantes* (Vol. 155). Madrid: Ediciones AKAL.
- Cattaneo, Z. y Vecchi, T. (2011). *Blind Vision: The Neuroscience of Visual Impairment*. MIT press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262015035.001.0001>
- Chandler, D. (2017). *Semiotics: The Basics* (3ª Ed.). Londres/Nueva York: Routledge.
- Chaume Varela, F. (2013). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *TRANS. Revista de traductología*, (17), 13-34. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3225>
- Chaume Varela, F. (2019). Audiovisual translation. En R. A. Valdeón y Á. Vidal (Eds.), *The Routledge Handbook of Spanish Translation Studies* (pp. 311-351). Londres: Routledge.
- Chesterman, A. (1998). Causes, translations, effects. *Target. International Journal of Translation Studies*, 10(2), 201-230. <https://doi.org/10.1075/target.10.2.02che>
- Chesterman, A. (2007). Bridge Concepts in Translation Sociology. En M. Wolf y A. Fukari (Eds.), *Constructing a Sociology of Translation* (pp. 171–183). Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Chica Núñez, A. J. (2016). *La traducción de la imagen dinámica en contextos multimodales*. Granada: Ediciones Tragacanto.
- Ching, F. D. K. (2015). *Arquitectura: forma, espacio y orden* (4ª ed.) (S. Castán, trad.). Barcelona: Gustavo Gili. Obra original publicada en 1979.
- Chmiel, A. y Mazur, I. (2012). AD reception research: Some methodological considerations. En E. Perego (Ed.), *Emerging topics in translation: Audio description* (pp. 57-80). Trieste: EUT Edizione Università di Trieste.
- Chmiel, A. y Mazur, I. (2016). Researching preferences of audio description users — Limitations and solutions. *Across Languages and Cultures*, 17(2), 271-288. <http://dx.doi.org/10.1556/084.2016.17.2.7>
- Contratto di Servizio 2018-2022. https://www.rai.it/dl/doc/1521036887269_Contratto%202018%20testo%20finale.pdf
- Croft, W. y Cruse, D. A. (2004). *Cognitive linguistics*. Cambridge University Press.

- De Coster, K. y Mühleis, V. (2007). Intersensorial translation: visual art made up by words. En J. Díaz Cintas, P. Orero y A. Remael (Eds.), *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audiodescription, and Sign Language* (pp. 189-200). Ámsterdam: Rodopi.
- Described and Captioned Media Program [DCMP] (s.f.). Description Key. <http://www.descriptionkey.org/how_to_describe.html>
- Descrivendo (s.f.). *HOME - Descrivendo* [en línea]. <<https://www.descrivendo.it/>>.
- Descrivendo (s.f.). Linee Guida – Versione Sintetica.
- Di Giovanni, E. (2013). Visual and narrative priorities of the blind and nonblind: eye-tracking and audio description. *Perspectives: Studies in Translatology*, 22(1), 136–153. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.769610>
- Di Giovanni, E. (2018a). Audio description and reception-centred research. En E. Di Giovanni y Y. Gambier (Eds.), *Reception Studies in Audiovisual Translation* (pp. 225-252). Ámsterdam: John Benjamins.
- Di Giovanni, E. (2018b). Audio description for live performances and audience participation. *JosTrans: The Journal of Specialised Translation*, 29, 189-211. http://jostrans.org/issue29/art_digiovanni.php
- Díaz Cintas, J. (2007). Por una preparación de calidad en accesibilidad audiovisual. *TRANS. Revista de traductología*, (11), 45-59. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2007.v0i11.3097>
- Díaz Cintas, J. (2009). *Introduction – Audiovisual translation: An overview of its potential*. En J. Díaz Cintas (Ed.), *New Trends in Audiovisual Translation* (pp. 1-18). Bristol, Buffalo y Toronto: Multilingual Matters.
- Díaz Cintas, J. (2010). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtítulo y la audiodescripción. En L. González y P. Hernández (Coords.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo* (pp. 157-180). Toledo: El Español, Lengua de Traducción (ESLEtRA).
- Díaz Cintas, J. y Anderman, G. (2009). *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Disability Rights Commission [DRC] (2006). *Code of Practice for Rights of Access to Goods, Facilities, Services and Premises*.

- Disposiciones generales de la Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad. *Boletín Oficial del Estado*, 96, de 21 de abril de 2008, 20648 a 20659. <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2008-6963>
- Dondis, D. A. (2006). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual* (J. G. Beramendi, trad.). Barcelona: Gustavo Gili. Obra original publicada en 1973.
- Eardley, A. F., Fryer, L., Hutchinson, R., Cock, M., Ride, P. y Neves, J. (2017). Enriched audio description: Working towards an inclusive museum experience. En S. Halder y L. C. Assaf (Eds.), *Inclusion, Disability and Culture. An Ethnographic Perspective Traversing Abilities and Challenges* (pp. 195-207). Cham: Springer.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Edo, M. (2018). Hermenéutica de la audiodescripción museística ante las vanguardias históricas: reticencias hacia el antifiguratismo y potenciación de la polisemia. *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(2), 415-430. <https://doi.org/10.5209/ARIS.57676>
- EIDD (2004). *The EIDD Stockholm Declaration 2004*. Estocolmo: European Institute for Design and Disability. <http://dfaeurope.eu/what-is-dfa/dfa-documents/the-eidd-stockholm-declaration-2004/>
- Fantinuoli, C. y Zanettin, F. (2015). Creating and using multilingual corpora in translation studies. En C. Fantinuoli y F. Zanettin (Eds.), *New directions in corpus-based translation studies* (Translation and Multilingual Natural Language Processing 1) (pp. 1-10). Berlín: Language Science Press.
- Fernández, D. (2 de enero de 2012). Templos terrenales de la cultura. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/elmundo/2012/01/01/galicia/1325422015.html>
- Fichner-Rathus, L. (2011). *Foundations of Art & Design: An Enhanced Media Edition*. Boston: Cengage Learning.
- Fichner-Rathus, L. (2014). *Foundations of Art & Design: An Enhanced Media Edition* (2ª Ed.). Stamford: Cengage Learning.
- Frazier, G. (1975). *The Autobiography of Miss Jane Pittman: An all-audio Adaptation of the Teleplay for the Blind and Visually Handicapped* [Tesina de máster, San Francisco State University].

- Fresno Cañada, N., Castellà, J. y Soler Vilageliu, O. (2014). Less is More. Effects of the Amount of Information and Its Presentation in the Recall and Reception of Audio Described Characters. *International Journal of Sciences: Basic and Applied Research (ISJBAR)*, 14(2), 169-196. https://www.researchgate.net/publication/272829133_Less_is_More_Effects_of_the_Amount_of_Information_and_Its_Presentation_in_the_Recall_and_Reception_of_Audio_Described_Characters
- Fryer, L. (2016). *An Introduction to Audio Description: A Practical Guide*. Nueva York: Routledge.
- Fryer, L. y Freeman, J. (2012). Presence in those with and without sight: Audio description and its potential for virtual reality applications. *Journal of Cybertherapy & Rehabilitation*, 5(1), 15-23. <https://psycnet.apa.org/record/2012-11491-003>
- Fryer, L. y Freeman, J. (2013). Cinematic language and the description of film: keeping AD users in the frame. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21(3), 412-426. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2012.693108>
- Fryer, L. y Walczak, A. (2020). Immersion, presence and engagement in audio described material. En S. Braun y K. Starr, *Innovation in Audio Description Research* (pp. 13-32). Londres/Nueva York: Routledge.
- Galván, E. (2 de abril de 2013). Definición de las Artes Escénicas. *Canarias Cultura*. <https://canariascultura.com/2013/04/02/definicion-de-las-artes-escenicas>
- Gambier, Y. (1-5 de mayo de 2006). *Multimodality and Audiovisual Translation* [Sesión de conferencia]. EU-High-Level Scientific Conference Series. MuTra 2006 – Audiovisual Translation Scenarios: Conference Proceedings. Copenhagen, Dinamarca. <https://www.benjamins.com/online/tsb/link/16692>
- Gambier, Y. (2018). Translation studies, audiovisual translation and reception. En E. Di Giovanni e Y. Gambier (Eds.), *Reception Studies and Audiovisual Translation* (pp. 43-66). Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- Georgakopoulou P. (2008). Audio Description Guidelines for Greek- A Working Document. En S. Rai, J. Greening y L. Petre (2010), *A Comparative Study of Audio Description Guidelines Prevalent in Different Countries*. Londres: RNIB.

- Greco, G. M. (2016). On Accessibility as a Human Right, with an Application to Media Accessibility. En A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Researching Audio Description: New Approaches* (pp. 11-33). Londres: Palgrave Macmillan.
- Greco, G. M. (2018). The nature of accessibility studies. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 205-232. <https://doi.org/10.47476/jat.v1i1.51>
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiotics and Language: An Analytical Dictionary*. Indiana University Press.
- Guirguis, M. N., Dewidar, K. M., Kamel, S. M. e Iscandar, M. F. (mayo 2016). *A semiotic investigation of the architecture of the Coptic Church a case study of the Church of Saint Mercurius (Abu Sayfayn) in Old Cairo* [Sesión de conferencia]. Second International conference on Sustainability and the future. Egipto. https://www.researchgate.net/publication/307204746_A_Semiotic_Investigation_of_the_Architecture_of_The_Coptic_Church_A_Case_Study_of_the_Church_of_Saint_Mercurius_Abu_Sayfayn_in_Old_Cairo
- Guirguis, M. N., Dewidar, K. M., Kamel, S. M. e Iscandar, M. F. (2018). Semiotic analysis of contemporary Coptic Orthodox church architecture; A case study of Virgin Mary and Saint John the Baptist church in Bab El Louk, Cairo, Egypt. *Ain Shams Engineering Journal*, 9(4), 3093-3101. <https://doi.org/10.1016/j.asej.2018.03.006>
- Hernández-Bartolomé, A. y Mendiluce-Cabrera, G. (2004). Audesc: Translating images into Words for Spanish Visually Impaired People. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 49(2), 264-277. <https://doi.org/10.7202/009350ar>
- Hernández-Bartolomé, A. y Mendiluce-Cabrera, G. (2009). How can images be translated? Audio description, a challenging audiovisual and social gap-filler. *Hermeneus: Revista de la Facultad de Traducción e Interpretación de Soria*, (11), 161-186. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9335>
- Hirvonen, M. y Tiittula, L. (2010). *A method for analysing multimodal research material: audio description in focus* [Contribución en simposio]. MikaEL, Electronic proceedings of the Kätu symposium on translation and interpreting studies 4. https://www.sktl.fi/@Bin/40698/Hirvonen%26Tiittula_MikaEL2010.pdf
- Holmes, J. S. (1988). The name and nature of translation studies. En *Translated! Papers on literary translation and translation studies* (pp. 67-80). Ámsterdam: Rodopi.

- Holsanova, J. (2016). A Cognitive Approach to AD. En A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Researching AD: New Approaches* (pp. 49-74). Londres: Palgrave Macmillan.
- Hutchinson, R. S. y Eardley, A. F. (2019). Museum audio description: the problem of textual fidelity. *Perspectives*, 27(1), 42-57. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1473451>
- Ibáñez Moreno, A. y Vermeulen, A. (2015). Using VISP (VIdeos for SPeaking), a Mobile App Based on Audio Description, to Promote English Language Learning among Spanish Students: a case study. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 178, 132-138. <http://dx.doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.03.169>
- Independent Television Commission [ITC] (2000). *ITC Guidance on Standards for Audio Description*. ITC.
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. *On Translation*, 3, 30-39. <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>
- Jiménez Hurtado, C. (2007). De imágenes a palabras: la audiodescripción como una nueva modalidad de traducción y de representación del conocimiento. En G. Wotjak (Ed.), *Quo vadis Translatologie?* (pp. 143-159). Frank & Timme GmbH.
- Jiménez Hurtado, C. (2010). Un corpus de cine. Fundamentos teóricos de la audiodescripción. En C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez Domínguez y C. Seibel (Eds.), *Un corpus de cine: fundamentos teóricos y aplicados de la audiodescripción* (pp. 13-110). Granada: Ediciones Tragacanto.
- Jiménez Hurtado, C. y Soler Gallego, S. (2013). Multimodality, translation and accessibility: a corpus-based study of audio description. *Perspectives*, 21(4), 577-594. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2013.831921>
- Jiménez Hurtado, C. y Soler Gallego, S. (2015). Museum accessibility through translation: A corpus study of pictorial audio description. En J. Díaz Cintas y J. Neves (Eds.), *Audiovisual Translation: Taking Stock* (pp. 279-298). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Jiménez Hurtado, C., Seibel, C. y Soler Gallego, S. (2012). Museos para todos. La traducción e interpretación para entornos multimodales como herramienta de accesibilidad universal. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, (4), 349-383. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.15>

- Juodinytė-Kuznetsova, K. (2011). Architectural space and Greimassian semiotics. *Societal Studies*, 3(4), 1269-1280.
https://intranet.mruni.eu/upload/iblock/317/6_Kuznetsova.pdf
- Kennedy, G. (2014). *An Introduction to Corpus Linguistics*. Nueva York: Routledge.
- Kleege, G. (2016). Audio Description Described: Current Standards, Future Innovations, Larger Implications. *Representations*, 135(1), 89-101.
<http://dx.doi.org/10.1525/rep.2016.135.1.89>
- Kleege, G. y Wallin, S. (2015). Audio Description as a Pedagogical Tool. *Disability Studies Quarterly*, 35(2). <http://dx.doi.org/10.18061/dsq.v35i2.4622>
- Kovačič, I. (1995). Reception of subtitles: The non-existent ideal viewer. *Translatio (Nouvelles de la FIT/FIT Newsletter)*, 14 (3-4), 376-383.
- Kruger, J. L. (2010). Audio narration: Re-narrativising film. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 231-249. <http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2010.485686>
- Kumar, P., Sanju, H. K. y Nikhil, J. (2016). Temporal Resolution and Active Auditory Discrimination Skill in Vocal Musicians. *International Archives of Otorhinolaryngology*, 20(4), 310-314. <https://doi.org/10.1055/s-0035-1570312>
- Langacker, R. W. (2008). *Cognitive grammar. A basic introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Laviosa, S. (2002). *Corpus-based Translation Studies: Theory, Findings, Applications*. Ámsterdam/Nueva York: Rodopi.
- Lettura Agevolata (2015). *Le chiese di Milano... in tutti i sensi*. <http://www.letturagevolata.it/letturagevolata/progetti/chiesemilano>
- Lettura Agevolata (2018). *Le chiese di Venezia... in tutti i sensi*. <http://www.letturagevolata.it/letturagevolata/progetti/chiesevenezia>
- Livingstone, S. (1998). Relationships between media and audiences: prospects for audience reception studies. En T. Liebes y J. Curran (Eds.), *Media, ritual and identity: essays in honor of Elihu Katz* (pp. 237-255). Londres: Routledge.
- Lukken, G. y Searle, M. (1993). *Semiotics and Church Architecture: Applying the Semiotics of AJ Greimas and the Paris School to the Analysis of Church Buildings*. Kampen: Kok Pharos Publishing House.

- Luque Colmenero, M. O. (2019). *La metáfora como herramienta de acceso al conocimiento en las guías audiodescritivas de museos de arte contemporáneo para personas con discapacidad visual* [Tesis doctoral, Universidad de Granada]. Digibug. <http://hdl.handle.net/10481/55493>
- Luque Colmenero, M. O. (diciembre de 2016). *The embodiment of metaphor: an analysis of the metaphors used to convey the human body in audio descriptive guides of museums for people with visual functional diversity*. *Revista E-AESLA: Actas del XXXIII Congreso Internacional de AESLA*. Alicante, España.
- Luque Colmenero, M. O. y Cabezas Gay, N. (2017). Proyecto TACTO: Ciencia para todas las personas a través de la traducción. *Boletín De La Real Sociedad Española De Historia Natural, Sección Aula, Museos Y Colecciones*, 4, 147-152. <http://www.rsehn.es/index.php?d=publicaciones&num=64&w=394&ft=1>
- Luque Colmenero, M. O. y Soler Gallego, S. (2018). Paintings to my ears: A method of studying subjectivity in audio description for art museums. *Linguistica Antverpiensia, New Series–Themes in Translation Studies*, 17, 140-156. <https://doi.org/10.52034/lanstts.v17i0.472>
- Majchrzak, D., Eberhard, J., Kalas, B. y Wagner, K. H. (2017). Do Visually Impaired People Develop Superior Smell Ability? *Perception*, 46(10), 1171-1182. <https://doi.org/10.1177/0301006617717942>
- Martínez Martínez, S. (2012). La audiodescrición (AD) como herramienta didáctica: Adquisición de la competencia léxica. En S. Cruces Colado, M. del Pozo Triviño, A. Luna Alonso y A. Álvarez Lugrís (Eds.), *Traducir en la frontera* (pp. 87-102). Granada: Atrio.
- Maszerowska, A. (2012). Casting the light on cinema—how luminance and contrast patterns create meaning. *MonTI. Monografías De Traducción E Interpretación*, (4), 65-85. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.3>
- Maszerowska, A., Matamala, A. y Orero, P. (2013). *Report on text analysis and development*. Report no. 2, ADLAB (Audio Description: Lifelong Access to the Blind) project. <http://www.adlabproject.eu/Docs/WP%20%20Report%20DEF>
- Matamala, A. y Orero, P. (2013). Standardising audio description. *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, 1(1), 149-155. <http://ojs.pensamultimedia.it/index.php/sipes/article/download/328/317>

- Mazur, I. (2017). Audio Description Crisis Points: The Idea of Common European Audio Description Guidelines Revisited. En J. Díaz Cintas y K. Nikolić (Eds.), *Fast-Forwarding with Audiovisual Translation* (pp. 127-140). Bristol: Multilingual Matters.
- Mazur, I. y Chmiel, A. (2012). Towards common European audio description guidelines: Results of the Pear Tree Project. *Perspectives*, 20(1), 5-23. <http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2011.632687>
- Mazur, I. y Chmiel, A. (2016). Should Audio Description Reflect the Way Sighted Viewers Look at Films? Combining Eye-Tracking and Reception Study Data. En A. Matamala, y P. Orero (Eds.), *Researching Audio Description: New Approaches* (pp. 97-121). Londres: Palgrave Macmillan.
- Mazur, I. y Vercauteren, G. (2019). Media accessibility training. *Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies*, 18, 1–22. <http://dx.doi.org/10.52034/lanstts.v18i0.564>
- McNamara, D. R. (2012). *Cómo leer iglesias: una guía sobre arquitectura eclesiástica*. Madrid: Ediciones Akal.
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Nueva York: Oxford University Press.
- Mikul, C. (2010). *Audio description background paper*. Media Access Australia.
- Millar, S. (1994). *Understanding and Representing Space: Theory and Evidence from Studies with Blind and Sighted Children*. Oxford: Clarendon Press.
- Monaco, J. (2009). *How to read a film: Movies, media, and beyond*. Oxford: Oxford University Press.
- Moore, C. y Allen, G. (1976). *Dimensiones de la Arquitectura. Espacio, forma y escala*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Morisset, L. y Gonant, F. (2008). *La charte de l'audiodescription*. Paris: Ministère des Affaires Sociales et de la Santé.
- Morley, D. G. (1980). *The Nationwide Audience*. Londres: British Film Institute.
- Navarrete Moreno, F. (1997). Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes. *Integración*, 23, 70-75. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2689854&orden=0&info=link>

- Neves, J. (2011). *Imagens que se Ouvem. Guia de Audiodescrição*. Lisboa/Leiria: Instituto Nacional de Reabilitação e Instituto Politécnico de Leiria.
- Neves, J. (2012). Multi-sensory approaches to (audio) describing the visual arts. *MonTI. Monografias de Traducción e Interpretación*, (4), 277-293. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.12>
- Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translating*. Leiden: E.J. Brill.
- Nord, C. (2006). Loyalty and Fidelity in Specialized Translation. *CONFLUÊNCIAS – Revista de Tradução Científica e Técnica*, 4, 29-41.
- O'Halloran, K. (2011). Multimodal Discourse Analysis. En K. Hyland y B. Paltridge (Eds.), *Continuum Companion to Discourse Analysis* (pp. 120-137). Londres: Continuum.
- O'Halloran, K. L. y Smith, B. A. (2012). Multimodal text analysis. En C. A. Chapelle (Ed.), *Encyclopaedia of Applied Linguistics*. Nueva Jersey: Wiley-Blackwell.
- Olohan, M. (2004). *Introducing Corpora in Translation Studies*. Nueva York: Routledge.
- Olsen, D. H. (2003). Heritage, Tourism, and the Commodification of Religion. *Tourism Recreation Research*, 28(3), 99-104. <http://dx.doi.org/10.1080/02508281.2003.11081422>
- Orero, P. (2005). La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual. *Quaderns: Revista de traducció*, (12), 173-185. <https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25491>
- Orero, P. (2012). Film reading for writing audio descriptions: A word is worth a thousand images? En E. Perego (Ed.), *Emerging topics in translation: Audio description* (pp. 13-28). Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- Orero, P. y Vilaró, A. (2012). Eye tracking Analysis of Minor Details in Films for Audio Description. *MonTI. Monografias De Traducción E Interpretación*, (4), 295-319. <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI>
- Orero, P., Pereira, A. M. y Utray, F. (2007). Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España. *Trans. Revista de Traductología*, (11), 31-43. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2007.v0i11.3096>
- Peli, E., Fine, E. M. y Labianca, A. T. (1996). Evaluating visual information provided by audio description. *Journal of Visual Impairment and Blindness*, 90(5), 378-385. <http://dx.doi.org/10.1177/0145482X9609000504>

- Penn, G. (2000). Semiotic analysis of still images. En M. W. Bauer y G. D. Gaskell (Eds.), *Qualitative Researching with Text, Image and Sound* (pp. 227-245). SAGE Publications.
- Perego, E. (2019). Into the language of museum audio descriptions: a corpus-based study. *Perspectives*, 27(3), 333-349.
<https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1544648>
- Pérez-Payá, M. (2007). La audiodescripción: traduciendo el lenguaje de las cámaras. En C. Jiménez Hurtado (Ed.), *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual* (pp. 273-287). Granada: Comares.
- Pettitt, B., Sharpe, K. y Cooper, S. (1996). AUDETEL: Enhancing television for visually impaired people. *British Journal of Visual Impairment*, 14(2), 48-52.
<https://doi.org/10.1177/026461969601400202>
- Pfanstiehl, M. y Pfanstiehl, C. (1985). The play's The thing: audio description in the theatre. *British Journal of Visual Impairment*, 3(3), 91-92.
- Pujol, J. y Orero, P. (2007). Audio description precursors: Ekphrasis, film narrators and radio journalists. *Translation Watch Quarterly*, 3(2), 49-60.
- Rabbitt, P. M. A. y Carmichael, A. (1993). *Assessment of the effect of audio description on elderly people's comprehension and memory for television programmes*. AUDETEL Project Final Report, 2.
- Rai, S., Greening, J. y Petré, L. (2010). *A comparative study of audio description guidelines prevalent in different countries*. Londres: Media and Culture Department, Royal National Institute of Blind People (RNIB).
- Ramos Caro, M. (2013). *El impacto emocional de la audiodescripción* (Tesis doctoral, Universidad de Murcia). Digitum. <http://hdl.handle.net/10201/36475>
- Ramos Caro, M. (2015). The emotional experience of films: does Audio Description make a difference? *The Translator*, 21(1), 68-94.
<https://doi.org/10.1080/13556509.2014.994853>
- Ramos Caro, M. y Rojo López, A. M. (2014). "Feeling" audio description: Exploring the impact of AD on emotional response. *Translation Spaces*, 3(1), 133-150.
<https://doi.org/10.1075/ts.3.06ram>

- Rasmussen, S. E. (1964). *Experiencing Architecture*. Nueva York: MIT press.
- Read, H. (1965). *The Origins of Form in Art*. Nueva York: Horizon Press.
- Remael, A. y Vercauteren, G. (2011). *Basisprincipes voor audiobeschrijving voor televisie en film* [Basics of audio description for television and film]. Amberes: Departement Vertalers y Tolken, Artesis Hogeschool.
- Remael, A., Reviere, N. y Vercauteren, G. (2015). *Pictures painted in words: ADLAB Audio Description guidelines*. Trieste: EUT Edizioni Università di Trieste.
- Reviere, N. (2016). Audio description services in Europe: an update. *JoSTrans: The Journal of Specialised Translation*, (26), 232-247. <https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/806432/137173.pdf>
- Reviere, N. (2018). Studying the language of Dutch audio description: An example of a corpus-based analysis. *Translation and Translanguaging in Multilingual Contexts*, 4(1), 177-202. <http://dx.doi.org/10.1075/ttmc.00009.rev>
- Rojó López, A. M. (2013). *Diseños y métodos de investigación en traducción*. Madrid: Editorial Síntesis. En A. Alaminos Chica y J.L. Castejón Costa (Eds.), *Elaboración, análisis e interpretación de encuestas, cuestionarios y escalas de opinión* (pp. 69-94). Alicante: Editorial Marfil.
- Roth, L. M. y Clark, A. C. R. (2018). *Understanding Architecture: Its Elements, History, and Meaning*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Royal National Institute for the Blind [RNIB] y VocalEyes (2003). *The Talking Images Guide: Museums, Galleries and Heritage Site: Improving Access for Blind and Partially Sighted People*. RNIB. http://audiodescription.co.uk/uploads/general/Talking_Images_Guide_-_PDF_File_5.pdf
- Sabatello, M. (2013). A short history of the international disability rights movement. En M. Sabatello y M. Schulze (Eds.), *Human Rights and Disability Advocacy* (pp. 13-24). University of Pennsylvania Press.
- Salway, A. (2007). A corpus-based analysis of the language of audio description. En P. Orero, A. Remael y J. Díaz Cintas (Eds.), *Media for all. Accessibility in Audiovisual Translation* (pp. 151-174). Ámsterdam: Rodopi.

- Salzhauer, A. E., Hooper, V., Kardoulias, T., Keyes, S. S. y Rosenberg, F. (2003). *ABS's Guidelines for Verbal Description*. American Foundation for the Blind.
- Sánchez, L. (2008). El fenómeno de la comunicación. En J. Durán y L. Sánchez (Eds.), *Industrias de la comunicación audiovisual* (pp. 21-41). Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Seibel, C., Carlucci, L. y Martínez Martínez, S. (2020). Multimodalidad y traducción intersemiótica accesible en entornos museísticos. *Lingue e Linguaggi*, 35, 223-244. <https://doi.org/10.1285/I22390359V35P223>
- Setton, R. (2011). Corpus-Based Interpreting Studies (CIS): Overview and Prospects. En A. Kruger, K. Wallmach y J. Munday (Eds.), *Corpus-Based Translation Studies. Research and Applications* (pp. 33-75). Nueva York: Continuum.
- Sfregola, C., Raffaelli, L. y Battistelli, C. (2014). *Linee Guida per l'audiodescrizione*. Blindsight Project Onlus per Disabili Sensoriali.
- Sharpley, R. (2009). Tourism, religion and spirituality. En T. Jamal, y M. Robinson (Eds.), *The SAGE Handbook of Tourism Studies* (pp. 237-253). Sage Publications.
- Snyder, J. (2005). Audio description: The visual made verbal. *International Congress Series*, 1282, 935–939. <https://doi.org/10.1016/j.ics.2005.05.215>
- Snyder, J. (2010). *Audio Description Guidelines and Best Practices*. American Council of the Blind.
- Snyder, J. (2013). *Audio Description: Seeing With the Mind's Eye— A Comprehensive Training Manual and Guide to the History and Applications Of Audio Description* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. TDX. <http://hdl.handle.net/10803/126520>
- Soler Gallego, S. (2012). *Traducción y accesibilidad en el museo del siglo XXI*. Granada: Ediciones Tragacanto.
- Soler Gallego, S. (2013). *La traducción accesible en el espacio multimodal museográfico* [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba]. Helvia. <http://hdl.handle.net/10396/11512>
- Soler Gallego, S. (2015). Painting with words: A corpus study of audio description of art. En L. Carlucci y C. Álvarez de Morales Mercado (Eds.), *Insights into Multimodal Translation and Accessibility* (pp. 15-35). Granada: Ediciones Tragacanto.

- Soler Gallego, S. (2016). A corpus-based move analysis of the genre of art museum audio descriptive guides. En F. Alonso Almeida, L. Cruz García y V. González Ruíz (Eds.), *Corpus-based Studies on Language Varieties. Linguistic Insights* (pp. 145-166). Berna: Peter Lang.
- Soler Gallego, S. (2018). Audio descriptive guides in art museums: A corpus-based semantic analysis. *Translation and Interpreting Studies. The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association*, 13(2), 230-249. <http://dx.doi.org/10.1075/tis.00013.sol>
- Soler Gallego, S. (2019). Defining subjectivity in visual art audio description. *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 64(3), 708-733. <https://doi.org/10.7202/1070536ar>
- Soler Gallego, S. y Chica Núñez, A. (2010). Traducir lo imposible. La narrativa modular en el guion audiodescrptivo. En C. Jiménez Hurtado, A. Rodríguez Domínguez y C. Seibel (Eds.), *Un corpus de cine. Teoría y práctica de la audiodescrpción* (pp. 223-247). Granada: Ediciones Tragacanto.
- Soler Gallego, S. y Chica Núñez, A. J. (2014). Museos para todos: evaluación de una guía audiodescrptiva para personas con discapacidad visual en el museo de ciencias. *Revista Española de Discapacidad*, 2(2), 145-167. <http://hdl.handle.net/11181/4430>
- Soler Gallego, S. y Jiménez Hurtado, C. (2013). Traducción accesible en el espacio museográfico multimodal: Las guías audiodescrptivas. *JosTrans: The Journal of Specialised Translation*, 20, 181-200.
- Soler Gallego, S. y Luque Colmenero, M. O. (2019). Multisensorialidad en la Alhambra: Visitas para personas ciegas y con baja visión a la exposición temporal de arte Bab Al-Saria. *Eikón Imago*, 8(1), 413-442. <http://dx.doi.org/10.5209/eiko.73452>
- Sorokowska, A., Sorokowski, P., Karwowski, M., Larsson, M. y Hummel, T. (2019). Olfactory perception and blindness: a systematic review and meta-analysis. *Psychological research*, 83(8), 1595-1611. <https://doi.org/10.1007/s00426-018-1035-2>
- Szarkowska, A. (2013). Auteur Description: From the Director's Creative Vision to Audio Description. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 107(5), 383-387. <https://doi.org/10.1177/0145482X1310700507>

- Szarkowska, A., Jankowska, A., Krejtz, K. y Kowalski, J. (2016). Open Art: Designing accessible content in a multimedia guide app for visitors with and without sensory impairments. En A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Researching Audio Description: New Approaches* (pp. 301-320). Londres: Palgrave Macmillan.
- Szymanska, B. y Strzyminski, T. (2010). *Audiodeskrypcja. Obraz słowem malowany. Standardy tworzenia audiodeskrypcji do produkcji audiowizualnych* [Audio description. Images painted with words. Standards for creating audio description to audiovisual productions]. Białystok: Fundacja Audiodeskrypcja.
- Talaván Zanón, N., Pareja Lora, A., Ávila Cabrera, J. J., Ibáñez Moreno, A. y Jordano, M. (2014). El proyecto RECORDS: uso de la audiodescripción con fines didácticos en las clases de inglés como segunda lengua [Actas online]. En *VII Jornadas de Redes de Investigación en Innovación Docente de la UNED: Libro de Actas* (pp. 113-115). UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Taylor, C. (2014). Textual cohesion. En A. Maszerowska, A. Matamala y P. Orero (Eds.), *Audio Description: New Perspectives Illustrated* (pp. 41-60). Ámsterdam: John Benjamins.
- Tondi, N. (2016). *Il mercato dell'Audiodescrizione italiano. Un'analisi dell'offerta e della potenziale domanda di prodotti audiovisivi accessibili a spettatori con disabilità visiva* [Tesis doctoral, Universidad de Bolonia]. AMSDottorato. <http://amsdottorato.unibo.it/id/eprint/7728>
- Tuominen, T. (2018). Multi-method research. Reception in context. En E. Di Giovanni e Y. Gambier (Eds.), *Reception Studies and Audiovisual Translation* (pp. 69-89). Ámsterdam/Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.
- Udo, J. P. y Fels, D. I. (2010). Universal design on stage: live audio description for theatrical performances. *Perspectives: Studies in Translatology*, 18(3), 189-203. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.485683>
- Udo, J. P. y Fels, D. I. (2011). From the describer's mouth: Reflections on creating unconventional audio description for live theatre. En A. Serban, A. Matamala y J. M. Lavaur (Eds.), *Audiovisual Translation in Close-Up* (pp. 257-278). Peter Lang.
- Udo, J. P., Acevedo, B. y Fels, D. I. (2010). Horatio audio-describes Shakespeare's *Hamlet*: Blind and low-vision theatre-goers evaluate an unconventional audio description

- strategy. *British Journal of Visual Impairment*, 28(2), 139-156.
<https://doi.org/10.1177/0264619609359753>
- Valentini, C. (2006). A Multimedia Database for the Training of Audiovisual Translators. *The Journal of Specialised Translation*, 6, 68-84.
- Valero Gisbert, M. J. (2021). *La Audiodescripción de la imagen a la palabra. Traducción intersemiótica de un texto multimodal*. Bolonia: CLUEB Casa editrice.
- Van Dijk, T. A. (2008). *Discourse and context: A sociocognitive approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Leeuwen, T. (2001). Semiotics and Iconography. En T. Van Leeuwen y C. Jewitt (Eds.), *Handbook of Visual Analysis* (pp. 92-118). Londres: SAGE Publications.
- Vercauteren, G. (2012). Narratological Approach to Content Selection in Audio Description. Towards a Strategy for the Description of Narratological Time. *MonTI. Monografías De Traducción E Interpretación*, (4), 207-231.
<https://doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.9>
- Vercauteren, G. (2016). *A Narratological Approach to Content Selection in Audio Description* [Tesis doctoral, Universidad de Amberes]. IRUA - Institutional Repository van de Universiteit Antwerpen.
<https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/4a8d3c/11347.pdf>
- Vermeulen, A. e Ibáñez Moreno, A. (2013). Audio description as a tool to improve lexical and phraseological competence in foreign language learning. En D. Tsagari y G. Floros (Eds.), *Translation in Language Teaching and Assessment* (pp. 45-61). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Walczak, A. y Fryer, L. (2017). Creative Description: The Impact of Audio Description Style on Presence in Visually Impaired Audiences. *British Journal of Visual Impairment*, 35(1), 6–17. <http://dx.doi.org/10.1177/0264619616661603>
- Wan, C. Y., Wood, A. G., Reutens, D. C. y Wilson, S. J. (2010). Early but not late-blindness leads to enhanced auditory perception. *Neuropsychologia*, 48(1), 344-348.
<http://dx.doi.org/10.1016/j.neuropsychologia.2009.08.016>
- Watson, S. (2007). *Church tourism: representation and cultural practice* [Tesis doctoral, Universidad de York]. White Rose eTheses Online.
<https://etheses.whiterose.ac.uk/11077/>

Willis, I. (2017). *Reception*. Londres: Routledge.

Woodward, S. C. (2004). Faith and tourism: planning tourism in relation to places of worship. *Tourism and Hospitality Planning y Development*, 1(2), 173-186. <http://dx.doi.org/10.1080/1479053042000251089>

World Health Organization [WHO] (13 de octubre de 2022). Blindness and vision impairment. <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/blindness-and-visual-impairment>

Zeki, S. y Lamb, M. (1994). The neurology of kinetic art. *Brain*, 117(3), 607-636. <https://doi.org/10.1093/brain/117.3.607>

Anexos

Anexo 1. Corpus de audiodescripciones

Anexo 1.1. Ficha técnica de las audiodescripciones

Audiodescripciones de iglesias de Milán

| | |
|--------------------------------|---|
| AD nº | 1 |
| Edificio arquitectónico | Basilica di San Vittore al Corpo |
| Nombre del archivo | 1.ChieseMilano_Basilica di San Vittore al Corpo |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 20:16 |

| | |
|--------------------------------|--|
| AD nº | 2 |
| Edificio arquitectónico | Chiesa di Santa Maria delle Grazie |
| Nombre del archivo | 2.ChieseMilano_Santa Maria Grazie |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 17:46 |

| | |
|--------------------------------|--|
| AD nº | 3 |
| Edificio arquitectónico | Basilica di Sant'Ambrogio. |
| Nombre del archivo | 3.ChieseMilano_BasilicaSant'Ambrogio |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |

| | |
|------------------------|--------------------|
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 27:57 |

AD nº 4

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore |
| Nombre del archivo | 4.ChieseMilano_SanMaurizioMonasteroMaggiore |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 20:30 |

AD nº 5

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Basilica di San Lorenzo |
| Nombre del archivo | 5.ChieseMilano_Basilica San Lorenzo |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 20:34 |

AD nº 6

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Basilica di Sant'Eustorgio |
| Nombre del archivo | 6.ChieseMilano_Basilica Sant'Eustorgio |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 25:50 |

AD nº 7

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Basilica di San Simpliciano |
| Nombre del archivo | 7.ChieseMilano_BasilicaSanSimpliciano |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 16:25 |

AD nº 8

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Chiesa di Sant'Alessandro in Zebedia |
| Nombre del archivo | 8.ChieseMilano_SantAlessandroInZebedia |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 15:15 |

AD nº 9

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Chiesa di Santa Maria presso San Satiro |
| Nombre del archivo | 9.ChieseMilano SantaMariaPressoSanSatiro |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 17:34 |

AD nº 10

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Basilica di San Marco |
| Nombre del archivo | 10.ChieseMilano_BasilicaSanMarco |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |

| | |
|------------------------|--------------------|
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 16:32 |

AD nº 11

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Chiesa di Santa Maria dei Miracoli |
| Nombre del archivo | 11.ChieseMilano_SantaMariaDeiMiracoli |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 18:57 |

AD nº 12

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Basilica di San Nazaro in Brolo |
| Nombre del archivo | 12.ChieseMilano_BasilicaSanNazaroInBrolo |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 17:31 |

AD nº 13

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Chiesa di San Fedele |
| Nombre del archivo | 13.ChieseMilano_San Fedele |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 17:39 |

AD nº 14

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Chiesa di Sant'Antonio Abate |
| Nombre del archivo | 14.ChieseMilano_SantAntonio Abate |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 18:37 |

AD nº 15

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Chiesa di Santa Maria della Passione |
| Nombre del archivo | 15.ChieseMilano_SantaMariaDellaPassione |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | Alessandra Ruffino |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 28:22 |

Audiodescripciones de iglesias de Venecia

AD nº 1

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Chiesa di San Moisè |
| Nombre del archivo | 1.ChieseVenezia_SanMoisè |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | - |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 07:32 |

AD nº 2

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Chiesa di San Rocco |
| Nombre del archivo | 2.ChieseVenezia_SanRocco |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | - |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 08:49 |

AD nº 3

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Chiesa di Santo Stefano |
| Nombre del archivo | 3.ChieseVenezia_SantoStefano |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | - |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 09:25 |

AD nº 4

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Santuario di Santa Lucia |
| Nombre del archivo | 4.ChieseVenezia_SantaLucia |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |
| Audiodescriptor | - |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 09:27 |

AD nº 5

| | |
|--------------------------------|--|
| Edificio arquitectónico | Chiesa di Santa Maria del Giglio |
| Nombre del archivo | 5.ChieseVenezia_SantaMariadelGiglio |
| Empresa | Tactile Vision Onlus y Lettura Agevolata Onlus |

| | |
|------------------------|-------|
| Audiodescriptor | - |
| Apoyo táctil | Sí |
| Acceso al audio | Sí |
| Duración | 09:27 |

1.ChieseMilano_Basilica di San Vittore al Corpo

Il pannello visivo tattile che hai davanti, assieme a questa guida audio-video, comprensiva di Lingua dei Segni Italiana, permettono di esplorare la Basilica di San Vittore al Corpo.

Sulla sinistra del pannello è presente un breve testo in italiano, inglese e in braille, con le informazioni essenziali sull'edificio.

La parte centrale è occupata dalla pianta della chiesa, con l'indicazione numerica degli elementi architettonici, riportati nella legenda in alto a destra.

In basso a destra vi è il prospetto della facciata.

Questa guida audio-video aiuta nella lettura del pannello e ne approfondisce i contenuti.

Dopo una breve introduzione alla storia dell'edificio, verranno descritte la struttura, alcune opere significative e la facciata. In chiusura, un sintetico approfondimento storico.

PREMESSA

La costruzione di una prima basilica viene fatta risalire alla prima metà del IV secolo. Essa accolse le reliquie di San Vittore e, da quel momento, prese l'attuale nome. Una diversa spiegazione ritiene la denominazione "al Corpo", derivante dal fatto che la chiesa sorgesse in un "Campo" o "Corpo Santo", cioè in un'antica area cimiteriale cristiana.

Nell'XI secolo, la basilica viene affidata ai Benedettini di San Vincenzo in Prato, che la ricostruiscono annettendole il convento.

Nel 1507, subentrarono i Benedettini Olivetani, che fecero ricostruire il monastero e la chiesa in stile rinascimentale, mutandone l'orientamento.

Durante l'occupazione napoleonica, il monastero venne riconvertito in ospedale militare.

All'esercito francese succedettero prima quello austriaco, poi quello italiano.

L'edificio fu pesantemente bombardato nel 1943. Dopo il restauro, iniziato nel 1947, è sede del Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia "Leonardo da Vinci".

INTERNO

Per orientarci seguiamo i numeri sulla pianta.

La chiesa ha un asse maggiore di 70 metri e risulta divisa, secondo il consueto schema basilicale, in tre navate. La navata centrale (numero 1), con la vasta volta con copertura a botte, a cassettoni, è sorretta da pilastri a pianta rettangolare, cui s'addossano lesene corinzie.

Le due navatelle laterali hanno volte a vela. Esse ospitano rispettivamente sei cappelle.

Un breve transetto (numero 2) si conclude alle estremità con due absidi. Segue un profondo presbiterio, dove all'altare marmoreo fa da sfondo l'ampio coro ligneo, disposto a semicerchio lungo l'abside (numero 3).

All'area presbiteriale, sulla sinistra, si innesta il corpo della sacrestia (numero 4), un'ampia stanza rettangolare con volta a botte su paraste ioniche. Netta è la separazione strutturale della zona del transetto e dell'abside da quella delle tre navate antistanti, per la presenza della cupola, sorretta da quattro grossi pilastri all'incrocio della navata con il transetto.

Tutto l'interno della chiesa è rivestito da una ricchissima decorazione a stucco e affreschi, risalenti alla fine del Cinquecento.

Iniziamo il percorso di visita e, superato l'ingresso, accediamo alla navata centrale, con volta a botte a cassettoni, ciascuno dei quali risulta internamente affrescato da Ercole Procaccini, con raffigurazioni di santi.

Percorriamo ora la navatella sinistra. Superato il battistero, possiamo ammirare la Cappella della traslazione dei corpi di San Vittore e San Satiro. I due santi sono raffigurati mentre vengono esumati dalla comune sepoltura, ad opera di San Carlo, e disposti solennemente sotto l'altare della nuova basilica.

La quarta cappella, dedicata a Sant'Antonio Abate, è dipinta da uno dei più intensi pittori del primo Seicento lombardo: Daniele Crespi.

Ritorniamo alla navata centrale e accediamo alla crociera, dove su grossi pilastri si erge la cupola, con i suoi mirabili stucchi e dorature. Essa ha copertura conica, tipicamente lombarda, e sorge sopra un tamburo cilindrico traforato da finestre. Culmina in una lanterna sorretta da colonnine corinzie. Ad essa lavorarono Guglielmo Caccia, detto il "Moncalvo", e Daniele Crespi.

Del Crespi, *I Quattro evangelisti* nei pennacchi. La decorazione del tamburo, con le *Otto Sibille*, è invece solitamente attribuita al Moncalvo. Così come gli ottanta lacunari con altrettanti *Angeli musicanti*, della calotta terminale.

Il transetto ospita le tele di due tra i maggiori pittori del tardo manierismo lombardo, Ambrogio Figino e Camillo Procaccini (figlio di Ercole), che dipinsero rispettivamente tre episodi della vita di San Benedetto (abside di sinistra) e di San Gregorio Magno (abside di destra).

Proseguiamo il percorso ed entriamo nell'area presbiteriale. Nella volta che copre il presbiterio sono conservate opere di Ambrogio Figino, precisamente l'affresco con *l'Incoronazione di Maria* e le quattro tele ai lati con *Angeli musicanti*.

Enea Salmeggia è autore invece dei due quadroni ai lati dell'altar maggiore, *San Vittore a cavallo* e *La Vergine offre lo stemma olivetano al beato Bernardo Tolomei*.

Bernardo Tolomei fu il fondatore – tra il 1313 e il 1319 – dell'ordine degli Olivetani.

L'altare settecentesco è in marmo e minerali preziosi, delimitato da incorniciature di bronzo dorato. Sotto l'altare è stata ricavata la cripta a tre navate, con volte a crociera, rette da colonne in granito, dove sono conservati i corpi di San Vittore e San Satiro.

Raggiungiamo l'abside che ospita il coro ligneo, realizzato in noce da Ambrogio Santagostino verso la fine del Cinquecento, decorato con trentasette pannelli che raccontano la storia di San Benedetto. Gli stalli sono attribuibili a più mani.

Dall'area presbiteriale, passando per un atrio a forma allungata, accediamo alla sacrestia.

A San Vittore è dedicato l'altare dell'abate, collocato in un'apposita nicchia sulla parete di fondo della sala. Di Camillo Procaccini le decorazioni della cappella dedicata al santo.

Ritorniamo in chiesa e, proseguendo in senso orario, raggiungiamo la navatella destra, in cui si riprende la dedicazione a santi legati alla spiritualità dei monaci.

La prima cappella, dedicata all'Assunta, dall'abside ricurva e dalle molte soluzioni inattese, rispecchia il gusto barocco, sia come alternanza cromatica sia come successione di spazi.

A Santa Francesca Romana, la fondatrice del ramo femminile dell'ordine olivetano, è intitolata la quarta cappella. Ercole Procaccini lavorò alla Cappella di San Giuseppe.

FACCIATA

La facciata doveva essere preceduta da un pronao, costituito da dodici grandi colonne, ma è rimasta incompiuta. Essa si eleva su un'alta scalinata settecentesca. È della tipologia "a salienti", i cui spioventi, posti a differenti altezze, corrispondono all'altezza delle navate.

È divisa in due ordini: quello inferiore è articolato da dodici lesene con capitelli corinzi, reggenti la cornice.

Il portale maggiore riempie il campo centrale, mentre due portali minori occupano la terza campitura laterale. Una lapide rettangolare, tra i due capitelli centrali, ricorda la solenne apertura al culto, per opera di San Carlo, nel 1576. Nell'ordine superiore, in corrispondenza della navata centrale, quattro grandi paraste, con capitelli a testa di cherubino, reggono il frontespizio triangolare.

Dietro le due paraste centrali si apre il grande finestrone semilunato.

CENNI STORICI

Le origini

Le notizie riguardo all'edificio originario sono incerte e lacunose. Due sono le principali ipotesi elaborate intorno alla fondazione di questa basilica. Secondo la leggenda, la chiesa sorge sul luogo dove è avvenuto il martirio del soldato mauritano Vittore, durante la persecuzione di Massimiano del 303 d.C. La seconda ipotesi identifica la prima costruzione con la *Basilica porziana*, una delle due chiese edificate nel I secolo d.C. dal nobile Filippo, intitolate rispettivamente ai figli Porzio e Fausta. Gli studi condotti dalla Sovrintendenza, negli anni Cinquanta, hanno avvalorato, per contro, alcune fonti che riportavano l'esistenza di un edificio religioso a pianta centrale dedicato a San Gregorio, all'interno del quale sarebbe stato custodito il sarcofago dell'imperatore Teodosio.

Gli scavi hanno in effetti individuato sia le fondazioni del mausoleo imperiale (divenuto, durante le invasioni barbariche, Cappella di San Gregorio), sia quelle del recinto costruito a sua difesa. Il mausoleo è tuttora visitabile nelle sue fondazioni, rese accessibili in uno

spazio al di sotto della scalinata d'accesso alla chiesa. Aveva una forma ottagonale, con lati di 7,5 metri ciascuno. Non è possibile fornire una datazione archeologica precisa. La prima illustre sepoltura che avrebbe dovuto ospitare è quella di Massimiano (morto nel 310 d.C.). Per quanto il primo imperatore ad esservi effettivamente sepolto fu Valentiniano II (morto nel 392 d.C.).

I resti del recinto si sviluppavano al di sotto del monastero e sono oggi visibili in uno dei cortili del Museo della Scienza e della Tecnica.

Di forma ottagonale schiacciata, ad ogni suo vertice, si ergeva una torre dalla pianta semi-circolare.

L'antica basilica, sorta da quel nucleo preesistente dopo l'Editto di Costantino (313 d.C.), accolse le ossa del santo, da qui la dedicazione "San Vittore al Corpo". Le sacre reliquie vennero poi spostate in un sacello: la cappella di San Vittore in Ciel d'Oro nella basilica di Sant'Ambrogio, unitamente ai corpi di San Satiro e Sant'Ambrogio stesso. Infine, nel XII secolo, ritornarono in San Vittore, per merito dei Benedettini di San Vincenzo in Prato ai quali, dall'XI secolo era stata affidata la basilica. Da allora non furono più spostate, se non per trovare sede definitiva, insieme alle spoglie di San Satiro, sotto l'altare della ricostruita basilica olivetana, nella seconda metà del Cinquecento.

La basilica di San Vittore viene anche denominata "vetus" per la sua antichità, o ancora "extramurana" per la sua ubicazione fuori dalla cinta muraria della città. La denominazione "al corpo" potrebbe far riferimento al mausoleo imperiale, o più genericamente al luogo in cui venne edificata la basilica: una precedente area cimiteriale cristiana, sorta al di sopra di una precedente necropoli.

La basilica cinquecentesca

La basilica olivetana ha cancellato di fatto l'edificio precedente. Gli unici resti del periodo benedettino sono il lavabo in marmo bianco, risalente al tardo Quattrocento e il *Cristo deposto* in terracotta, opera di Vincenzo Onofri, conservato nella cappella di San Gregorio. I lavori per il rifacimento della chiesa cominciarono nel 1560. Essi rispondevano alla volontà degli Olivetani di avere un piazzale antistante il monastero che fungesse anche da sagrato della chiesa. Pertanto la nuova basilica ha un diverso orientamento. I lavori furono portati a termine nell'arco di un cinquantennio. La facciata rimase incompiuta. Verso la metà del XVII secolo, la chiesa aveva ormai assunto l'aspetto attuale. I secoli successivi non hanno apportato modifiche rilevanti, ad eccezione della sostituzione del pulpito e del settecentesco altare maggiore.

2.ChieseMilano_Santa Maria Grazie

Chiesa di Santa Maria delle Grazie

Il pannello visivo tattile che hai davanti, assieme a questa guida audio-video, comprensiva di Lingua dei Segni Italiana, permettono di esplorare la chiesa di Santa Maria delle Grazie.

Sulla sinistra del pannello è presente un breve testo in italiano, inglese e in braille, con le informazioni essenziali sull'edificio.

La parte centrale è occupata dalla pianta della chiesa, con l'indicazione numerica degli elementi architettonici, riportati nella legenda in alto a destra.

In basso a destra vi è il prospetto della facciata. Questa guida audio-video aiuta nella lettura del pannello e ne approfondisce i contenuti.

Dopo una breve introduzione alla storia dell'edificio, verranno descritte la struttura, alcune opere significative e la facciata.

PREMESSA

Santa Maria delle Grazie è stata fondata insieme al convento dai Domenicani alla fine del Quattrocento. Il progetto costruttivo della chiesa si sviluppò partendo dalle murature di una cappella dedicata a un'immagine miracolosa della Madonna.

L'edificio che possiamo ammirare oggi è il frutto della sintesi tra due diversi interventi architettonici. Alla chiesa di Guiniforte Solari, in stile ancora romanico-gotico, si sovrappose l'intervento del Bramante che, con la costruzione della tribuna e della cupola, introdusse a Milano lo stile rinascimentale. La tribuna fu voluta dal Duca di Milano, Ludovico il Moro, come mausoleo per la propria famiglia. Del Bramante anche il chiostro piccolo e la sacrestia vecchia. Nel refettorio possiamo ammirare *L'ultima cena*, di Leonardo Da Vinci.

INTERNO

Per orientarci seguiamo i numeri segnati sulla pianta.

La chiesa è a pianta rettangolare, divisa in tre navate da arcate a sesto acuto che poggiano su colonne di granito cilindriche con capitello gotico. La navata centrale (numero 1) è larga il doppio di quelle laterali. Le navate sono articolate in sette campate rettangolari. Le volte sono a crociera condonata. Lungo le navate laterali si aprono sette cappelle. Al termine delle navate si innesta la tribuna del Bramante (numero 2), che costituisce la zona presbiteriale. Ha pianta quadrata, delimitata da quattro poderosi arconi a tutto sesto. Essa culmina con una grande cupola emisferica a sedici spicchi. La tribuna è arricchita ai lati da due absidi semicircolari; sul lato superiore si sviluppa un piccolo coro (numero 3) con volta ottagonale "a ombrello" e abside semicircolare. Nell'ultima campata della navata sinistra, vi è l'ingresso per la cappella della Madonna delle Grazie (numero 4), che si allunga lateralmente in uno spazio rettangolare.

La decorazione pittorica delle navate risente dello spirito rinascimentale nella sua ricerca di armonioso dialogo con le forme. Essa si sviluppa su un fondo chiaro con motivi geometrici e motivi a fiammelle e raggi d'oro. Le pitture sui pilastri che dividono le cappelle delle navate laterali, risalenti allo stesso periodo, raffigurano santi domenicani.

Di gusto prettamente rinascimentale sono invece i riquadri con rosette che si svolgono nei sottarchi e i tondi con santi nelle prime sei coppie di lunette delle campate della navata centrale.

Iniziamo il percorso di visita e, superato l'ingresso, raggiungiamo la navata sinistra, le cui cappelle sono state riedificate quasi interamente dopo il bombardamento del 1943.

La prima cappella è quella dedicata a Santa Caterina. Gli affreschi contenuti nelle lunette, gravemente danneggiati durante la seconda guerra mondiale, sono la testimonianza della più antica fra le decorazioni delle cappelle. Rappresentano Episodi di vita di Santa Caterina da Siena e di Santa Caterina d'Egitto. La cappella successiva è dedicata a San Pio V. Segue la cappella San Domenico. Al suo interno sono stati riportati alcuni frammenti dell'affresco raffigurante la *Gloria dei santi domenicani*, provenienti dal coro della chiesa e staccati dopo i restauri del 1936.

Proseguiamo lungo la navata sinistra e, superate le cappelle del Senatorie Conti di San Pietro Martire e di San Giuseppe, giungiamo all'ultima campata della navata, che funge da atrio della Cappella della Madonna delle Grazie, alla quale accediamo girando a sinistra. Sulla porta d'ingresso si trova una lunetta affrescata nel 1631 da Giovan Battista Crespi, detto "il Cerano", che rappresenta la *Madonna che libera Milano dalla peste*. La cappella è la più grande e antica della chiesa. Dalle sue murature iniziò la costruzione della chiesa stessa. Nella volta sopra l'altare vi è un affresco raffigurante *l'Eterno circondato da angeli*, di incerta attribuzione. Dietro l'altare, si può ammirare la tela attribuita a Benedetto Bembo con la Madonna delle Grazie, della seconda metà del Quattrocento. La Vergine è rappresentata nell'atto di accogliere, sotto un ampio manto, la famiglia di Gaspare Vimercati. Nel 1460 il conte Gaspare Vimercati, comandante delle milizie del duca Francesco Sforza, decise di donare ai Domenicani il terreno necessario per costruire il convento. Lo stesso Vimercati incaricò l'architetto Guiniforte Solari di progettare la chiesa.

Usciti dalla cappella, raggiungiamo la tribuna del Bramante, dove la fusione dei volumi, ottenuta mediante la decorazione, raggiunge la piena realizzazione. Sullo sfondo chiaro si delineano i geometrici motivi ornamentali, realizzati "a graffito" o al leggero rilievo. La cupola emisferica è decorata nella metà inferiore con sequenze verticali di motivi circolari. Il tamburo, che in origine doveva essere la corona della tomba di Ludovico il Moro, ha l'originale aspetto di un loggiato. I pennacchi che raccordano la cupola agli arconi sono decorati raffinatamente con figure di piccoli Angeli che reggono medaglioni con i Quattro Dottori della Chiesa. Gli archivolti degli arconi a tutto sesto, che sorreggono il tamburo, sono decorati, in particolare, con il motivo delle ruote radiali. Gli arconi laterali si aprono su due absidi simmetriche, con volte decorate a cassettoni. Quelli centrali si aprono l'uno sulla navata maggiore, l'altro sul coro.

Superiamo l'altare maggiore, posto al centro della tribuna su un piano rialzato e delimitato da un'ampia balaustra, e raggiungiamo il piccolo coro. Esso è coperto da volta "a ombrello", decorata con motivo "a medaglioni". La conca dell'abside semicircolare è decorata a finti cassettoni.

Proseguendo in senso orario arriviamo alla navata laterale destra. La percorriamo andando verso l'ingresso. La prima cappella è quella di San Giovanni Battista. Gli affreschi tardo

cinquecenteschi sono di Ottavio Semino. Particolarmente elaborata è la volta “a ombrello”, in cui sono raffigurati i Profeti negli spicchi e Dio padre al centro. Dell’inizio del Cinquecento è la Pala d’altare di Marco d’Oggiono, allievo di Leonardo.

Seguono la cappella di San Vincenzo Ferrer, affrescata nel Seicento dai fratelli Della Rovere, detti “i Fiammenghini”, la cappella Sauli e la cappella della Santa Corona. Quest’ultima, prima dedicata all’Annunciazione, prese l’attuale nome per la reliquia della spina della corona di Cristo, qui conservata. È interamente decorata con affreschi, ora su tela, di Gaudenzio Ferrari del 1542.

Alle pareti ammiriamo in particolare l’*Ecce Homo*, la *Flagellazione* e la *Crocifissione*.

Sull’altare vi era la pala con *L’Incoronazione di spine*, del Tiziano, ora esposta al Louvre, nella sala della Gioconda, dopo che fu asportata dai commissari Napoleonici all’inizio dell’Ottocento. Attualmente vi è la *Deposizione dalla Croce* del Caravaggio (1616).

Proseguiamo il nostro percorso e, superate cappella Mariani e cappella di San Martino De Porres, raggiungiamo l’ultima cappella, cappella della Torre. Essa ospita sull’altare un affresco staccato, di fine Quattrocento, proveniente dalla cappella della Madonna delle Grazie, raffigurante la Madonna adorante il bambino tra santi e committenti.

FACCIATA

La facciata è a capanna, bassa e larga, a due spioventi, con mattoni a vista e inserzioni di pietra chiara. Sei contrafforti la articolano in cinque campiture. Alla sommità è delineata da un cornicione in cotto ad archetti intrecciati e da cinque oculi ciechi tranne quello centrale. Nella campitura centrale vi è il portale maggiore preceduto da un protiro in pietra bianca e granito, costituito da una volta cassettonata “a botte”, sostenuta da una coppia di colonne. La lunetta ospita un affresco settecentesco. Nelle campiture laterali si aprono quattro finestre a sesto acuto con cornice in cotto, inserite in riquadri di pietra bianca. Nelle due campiture ai lati di quella centrale troviamo i portali minori, in asse con la finestra.

Sulla sinistra della facciata si apre l’ingresso per il refettorio, che ospita il Cenacolo di Leonardo da Vinci. Leonardo da Vinci dipinse *L’Ultima Cena* tra il 1495 e il 1498, su una parete del refettorio del convento, adiacente a Santa Maria delle Grazie. È considerato il capolavoro del artista, oltre che nel Rinascimento italiano in generale. L’opera misura 460 per 880 centimetri. Purtroppo, a causa della singolare tecnica sperimentale utilizzata da Leonardo, a base di tempera grassa su intonaco, incompatibile con l’umidità dell’ambiente, ha subito un grave deterioramento nei secoli. Un lungo intervento di restauro, durato dal 1978 al 1999, ne ha migliorato lo stato conservativo.

3.ChieseMilano_BasilicaSant'Ambrogio

PREMESSA

La basilica è una delle più antiche chiese di Milano. Fu fatta costruire dal vescovo Ambrogio tra il 379 e il 386 e fu dedicata ai martiri cristiani uccisi in seguito alle persecuzioni romane. Infatti, prese il nome di Basilica Martyrum.

Con la morte del vescovo e la disposizione del suo corpo in tale chiesa, le fu attribuito il nome di Basilica di Sant'Ambrogio. Nel corso degli anni, l'edificio sacro subì vari interventi ed ha preso il suo aspetto definitivo tra il 1088 e il 1099, quando, sulla spinta del vescovo Anselmo, venne radicalmente ricostruita secondo schemi dell'architettura romanica, con materiale da costruzione di provenienza locale, costituito principalmente da mattoni di diversi colori, pietra e intonaco bianco. Venne mantenuto l'impianto dell'antica chiesa ambrosiana a tre navate, senza transetto, e tre absidi corrispondenti, oltre al quadriportico. Il tiburio fu aggiunto verso la fine del XII secolo.

La chiesa venne pesantemente colpita dai bombardamenti anglo-americani del 1943, che danneggiarono soprattutto il portico, la cupola e il mosaico alle spalle dell'altare. Negli anni successivi ebbero inizio i restauri, che negli anni cinquanta riportarono la basilica al suo antico splendore.

La Basilica di Sant'Ambrogio appare oggi come un caso isolato di stile romanico-lombardo, poiché altri esempi uguali sono ormai andati distrutti o radicalmente trasformati. Lo spazio non è più concepito in modo unitario e mistico, ma umano e razionale, di qui la divisione in spazi geometrici ben definiti. Tutte le proporzioni e i rapporti architettonici sono basati sulla figura geometrica del quadrato. L'organizzazione complessiva della costruzione è chiaramente definita a partire dalla scansione dei volumi e delle loro esigenze strutturali. I matronei non ebbero mai la funzione di accogliere le donne e servono a bilanciare le spinte delle grandi volte a crociera della navata centrale.

Gli eleganti capitelli delle navate, in maggioranza ornati con motivi vegetali stilizzati in forme geometriche, sottolineano tutti gli snodi strutturali. Infine, il complesso delle membrature architettoniche, costituito da cornici, archetti pensili, sottili semicolonne e ghiere, sottolinea la coerenza di tutto l'edificio.

La forte direzionalità della struttura basilicale è oggi sottolineata dalla luce, che proviene solo dalle grandi aperture della facciata e dalle finestre dell'abside, perché bloccata dai matronei nel suo passaggio laterale.

INTERNO

Per orientarci, seguiamo i numeri segnati sulla pianta.

La chiesa è a tre navate absidate, priva di transetto. La navata centrale (numero 5) è larga il doppio di quelle laterali. I grandi pilastri, appartenenti alla navata centrale, si alterano ai pilastri di dimensioni ridotte delle navate laterali. Le quattro campate centrali raddoppiano nelle navate laterali, che sorreggono i matronei e accolgono le cappelle. Le prime tre campate della navata centrale hanno grandi volte a crociera con costoloni a vista in mattoni. L'ultima campata corrisponde all'area del presbiterio, illuminata dalla grande cupola ottagonale, che ospita al centro il grande altare dorato, sormontato da un ciborio (numero 6).

Dalla navata sinistra si raggiunge il Porticato della Canonica, costruito nel 1492 da Donato di Angelo di Pascuccio, detto “Il Bramante” (1444-1514). Il porticato fu ricostruito dopo i bombardamenti della seconda guerra mondiale.

Superato l'ingresso, accediamo alla navata centrale, della quale si possono ammirare i capitelli a motivi vegetali e zoomorfi, risalenti al XII secolo, opera di scarpellini lombardi.

Iniziamo ora il nostro percorso e, procedendo in senso orario, entriamo nella navata sinistra, le cui cappelle, risalenti alla metà del Settecento, sono state stravolte dai bombardamenti della seconda guerra mondiale. Nei restauri successivi sono state separate dal resto della chiesa da un arco sovrastato, in molti casi, da una piccola finestra. La prima cappella a sinistra è il battistero con l'affresco del *Cristo Risorto* di Ambrogio da Fossano, detto “il Bergognone” (1453-1523).

La seconda cappella della navata sinistra è dedicata a Sant'Ambrogio. Ha una volta affrescata con angeli in gloria da Carlo Francesco Nuvolone (1609-1662), esponente della scuola lombarda del XVII secolo. In prossimità del pilastro che separa questa cappella dalla successiva vi è, in navata centrale, una colonna romana isolata, in granito, che sorregge un serpente bronzeo, opera di bottega bizantina, risalente al X secolo.

Proseguendo nella navata sinistra, entriamo nella cappella dedicata alla Madonna dell'aiuto. Costruita nel Cinquecento e dedicata a San Giovanni, venne completamente rinnovata nella sua decorazione intorno al 1660. La cappella prende oggi il nome della così detta “Madonna dell'Aiuto”, da una venerata immagine, raffigurante la Madonna tra i Santi Gerolamo e Rocco, attribuita alla scuola di Bernardino Scapi, detto “Bernardino Luini” (1485 circa -1532), pittore di scuola rinascimentale lombarda.

La quarta cappella è dedicata a San Giovanni Evangelista, mentre la quinta a San Pietro. Di fronte a queste ultime due cappelle, nella terza campata della navata centrale, possiamo ammirare il bellissimo ambone marmoreo, ricostruito dopo il crollo del 1196. Esso è caratterizzato da un loggiato che posa su colonnine. Le arcatelle sono decorate nel giro, da rilievi antropomorfi, zoomorfi, fitomorfi e geometrici. La balastra è formata da pannelli di marmo liscio uniti da lesene, tranne che per il fronte rivolto verso il coro, dove è raffigurata *l'Ultima Cena*.

Notevoli sono le due sculture in rame sbalzato applicate in corrispondenza del leggio, raffiguranti un'aquila e una figura con aureola assisa in trono dell'VIII-IX secolo. L'ambone poggia su un monumentale sarcofago romano del IV secolo, detto “di Stilicone”, una delle più importanti testimonianze di scultura romana a Milano. Esso è decorato con rilievi che raffigurano, oltre alle immagini dei defunti, storie del Vecchio e del Nuovo Testamento.

Continuando il nostro percorso lungo la navata sinistra, superata la quinta cappella, possiamo uscire dalla basilica e accedere al Portico della Canonica, progettato ed edificato dal “Bramante”.

Raggiungiamo la quarta campata della navata centrale e ci concentriamo sul fulcro dell'intero edificio: l'altare e il ciborio sovrastante (numero 6). L'altare è ricoperto da un prezioso pannello decorativo, detto Altare d'Oro di Sant'Ambrogio, capolavoro dell'oreficeria di epoca carolingia, realizzato tra l'824 e l'859. La struttura lignea del

pannello è rivestita interamente da lastre d'oro e d'argento dorato, pietre preziose e smalti. Le raffigurazioni mostrano un parallelo tra la vita di Cristo e quella di Sant'Ambrogio.

Collocato sotto un ciborio, elemento architettonico a forma di baldacchino, doveva rappresentare un segnale vistoso della presenza delle reliquie dei santi Gervasio, Protasio e dello stesso Ambrogio, collocate al di sotto dell'altare stesso e visibili tuttora da una finestrella sul lato posteriore. Il ciborio poggia su quattro colonne romane di porfido rosso, reimpiego di materiali di epoca romana, con capitelli marmorei, al di sopra dei quali poggia un'aquila ad ali spiegate e pesce tra gli artigli. Gli archivolti sono decorati con cornici ad intreccio. La cupola è nascosta dalle quattro facce cuspidate, decorate con bassorilievi a stucco. Gli sfondi delle decorazioni erano colorati in modo vivace. Una cornice a palmette e tralci circonda tutte le scene. Attualmente il ciborio si presenta allineato con l'asse principale della basilica.

L'attuale cripta, ipogea rispetto all'altare maggiore, si apre verso la navata centrale con una serie di arcate. Venne costruita nella seconda metà del X secolo, durante i lavori di risistemazione dell'area absidale, per meglio accogliere le spoglie dei santi Ambrogio, Gervasio e Protasio.

Tracce di una cripta nella basilica sono riconducibili già all'epoca di Sant'Ambrogio, in quanto si sa che fu lo stesso santo milanese, nel 386, a prelevare i corpi di San Gervasio e San Protasio dalla loro originaria sepoltura e a tumularli solennemente sotto l'altare della nuova basilica, in un sarcofago di marmi pregiati che gli aveva disposto già per la propria sepoltura.

Quando Sant'Ambrogio morì nel 397, egli stesso venne sepolto di fianco ai due martiri, in una tomba separata. L'aspetto attuale della cripta è dovuto agli interventi settecenteschi e poi ottocenteschi, che seguirono al ritrovamento dell'antico sarcofago. I corpi dei tre santi furono ricollocati in un'urna d'argento, eseguita alla fine del XIX secolo, posta all'interno di un vano ricavato sotto il ciborio.

Entriamo ora nell'area del presbiterio. La zona absidale attuale è frutto della sovrapposizione degli interventi romanici, sulla struttura realizzata nel IX secolo. L'abside è preceduta da una campata coperta da una volta a botte, impostata su due semicolonne che sostengono l'arco trionfale. Sopra la nuda parete curvilinea dell'abside, il semicatino è impreziosito da un grande mosaico. Si tratta di un'opera complessa ed enigmatica per la stratificazione di interventi che evidenzia. Al centro, sul trono, è la figura di Cristo Pantocratore, affiancato dai martiri Gervasio e Protasio, sopra cui stanno in volo gli arcangeli Michele e Gabriele. Alla base del trono sono tre medaglioni con i busti dei santi Marcellina, Satiro e Candida. Nelle porzioni laterali vi sono due articolate architetture, entro cui si svolgono due momenti della vita di Sant'Ambrogio.

Ritorniamo nello spazio antistante l'altare e continuiamo il nostro percorso andando verso la navata destra.

Di fronte a noi troviamo la cappella di Sant'Ambrogio morente preceduta da un'anticappella realizzata nel 1738. Girando a sinistra troviamo la cappella di San Vittore in ciel d'Oro. La piccola cappella venne costruita nel IV secolo dal vescovo Materno, per riporvi le spoglie del martire Vittore. Qui, secondo la tradizione, Sant'Ambrogio, attorno al 375,

avrebbe posto la salma del fratello Satiro. È una delle opere d'arte paleocristiana più conosciute e sicuramente di più alto valore artistico a Milano.

La pianta è trapezoidale, con un'ampia abside coperta da una cupola costruita con una struttura leggera di tubi di terracotta. La rilevanza e la fama artistica di questo ambiente derivano dalla splendida decorazione a mosaico, a tessere dorate, della cupola, con al centro il busto di San Vittore, in corrispondenza della sua tomba, circondato da una corona di spighe (estate) e frutti (autunno): simboli pagani del succedersi delle stagioni e quindi dell'eternità. Notevoli anche i mosaici dei muri laterali della cupola, raffiguranti per intero sei santi: Protasio e Gervasio, i vescovi milanesi Ambrogio e Materno e i martiri Nabore e Felice. Ambrogio è rappresentato in abiti civili. Questo è uno dei più antichi ritratti conosciuti del vescovo milanese ed è considerato il più realistico.

Dall'anti-cappella settecentesca, si può entrare nel museo della basilica.

Torniamo sui nostri passi e percorriamo la navata destra.

La quinta cappella, dedicata ai Santi Bartolomeo e Satiro, ospita gli affreschi raffiguranti *il Martirio di San Vittore* e *il Naufragio di San Satiro*, di Giambattista Tiepolo (1696-1770).

L'ultima cappella è quella della Deposizione, di cui ammiriamo l'affresco *la Deposizione dalla croce, santi e angeli*, di Gaudenzio Ferrari (1475 circa-1546).

QUADRIPARTITO E FACCIATA

L'accesso alla Basilica avviene attraverso un quadriportico (numero 1), il cui perimetro interno si congiunge con le arcate della loggia inferiore della facciata. Ai lati della facciata i due campanili: campanile dei canonici a sinistra (numero 3) e il campanile dei monaci, a destra (numero 4).

Percorriamo il quadriportico, ovvero il cortile porticato su quattro lati, antistante la chiesa, che aveva la funzione di raccogliere i catecumeni. Poi però, dai primi anni dell'XI secolo, perse la sua funzione originale e assunse il nuovo ruolo di spazio scoperto, dove potersi radunare per discutere e ragionare o organizzare assemblee religiose e civili.

Dalla loggia superiore della facciata, il vescovo dava la sua benedizione ai cittadini, mentre le cariche pubbliche potevano interloquire con la folla. Esso appare all'esterno come un severo volume chiuso, scandito da arcate cieche.

All'interno, la struttura a portico è elegantemente articolata. Pilastrini, fiancheggiati da semicolonne, sostengono le arcate. Tutte le membrature del portico sono ben evidenziate anche dal sapiente uso dei diversi materiali che ne modulano le superfici con i differenti colori. Le arcate hanno doppia ghiera, le cornici sono sorrette da archetti pensili, analoghi a quelli della facciata.

Sottili lesene dividono con regolarità le superfici superiori. I numerosi capitelli, decorati a rilievo, sono in parte di reimpiego, in parte di fattura romanica e in parte rifacimenti del XVII secolo.

Motivi a intreccio si combinano a rappresentazioni di animali o elementi vegetali, con un accentuato senso del volume. Sulle pareti, il portico ha una cospicua raccolta lapidaria. Il

quarto lato del portico è propriamente il narcece della basilica (numero 2), sopra cui si eleva la grande loggia ad arcate digradanti che costituisce la facciata. Il narcece, struttura tipica delle basiliche dei primi secoli del Cristianesimo, è uno spazio posto fra le navate e la facciata della chiesa e ha la funzione di un corto atrio, largo quanto la chiesa stessa.

La facciata “a capanna” è larga e schiacciata, tipica dei casali di campagna. È caratterizzata da due logge sovrapposte. Quella inferiore ha tre arcate uguali e si ricongiunge con il perimetro interno del portico, pur avendo questo, arcate leggermente più alte, mentre quella superiore ha cinque arcate che scalano in altezza, assecondando il profilo degli spioventi.

Archetti pensili, cioè file di piccoli archi a tutto sesto, “ricamano” la cornice e gli spioventi. Ai lati della facciata ci sono due campanili. Il campanile dei monaci, a destra, è probabilmente del IX secolo. Si presenta con un fusto liscio, aperto solo dalle arcate della cella campanaria, ma dovette avere in origine una struttura più articolata, dato che all’interno sono visibili antiche bifore murate.

Il campanile dei Canonici, a sinistra, venne eretto intorno al 1128, ma rimase incompiuto e fu ultimato con la cella campanaria solo nel 1889.

CURIOSITÀ

Nel 1864, dopo un’attenta ricognizione delle zone sottostanti l’altare, per verificare lo stato delle reliquie di Gervasio, Protasio e Ambrogio, si trovarono due loculi vuoti: uno grande, dedicato ai due santi e uno più piccolo, dedicato alle spoglie di Sant’Ambrogio, con un’urna di porfido. Quando nel 1871 l’urna venne aperta, risultava quasi completamente piena d’acqua, stranamente limpidissima. Sul fondo stavano adagiati tre scheletri, che furono attribuiti ad Ambrogio, Gervasio e Protasio.

Il 14 maggio 1874 le reliquie dei santi furono deposte in una nuova urna in argento e cristallo.

Nella piazza, sul lato sinistro rispetto alla basilica, esternamente alla recinzione, è presente una colonna, comunemente detta Colonna del diavolo. Si tratta di una colonna di epoca romana che presenta due fori. Secondo una leggenda, essa è testimone di una lotta tra Sant’Ambrogio e il demonio. Il maligno, cercando di trafiggere il santo con le corna, finì per conficcarle nella colonna. Dopo aver tentato a lungo di divincolarsi, il demonio riuscì a liberarsi e, spaventato, fuggì. La tradizione popolare vuole che i fori odorino di zolfo e che appoggiando l’orecchio alla pietra si possano sentire i suoni dell’inferno. In realtà questa colonna veniva usata per l’incoronazione degli imperatori germanici. Essi giuravano sul messale, ricevevano la corona ferrea e poi abbracciavano la colonna.

4.ChieseMilano_SanMaurizioMonasteroMaggiore

Il pannello visivo tattile che hai davanti, assieme a questa guida audio-video, comprensiva di Lingua dei Segni Italiana, permettono di esplorare la chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore.

Sulla sinistra del pannello è presente un breve testo in italiano, inglese e in braille, con le informazioni essenziali sull'edificio.

La parte centrale è occupata dalla pianta della chiesa, con l'indicazione numerica degli elementi architettonici, riportati nella legenda in alto a destra.

In basso a destra vi è il prospetto della facciata. Questa guida audio-video aiuta nella lettura del pannello e ne approfondisce i contenuti.

Dopo una breve introduzione alla storia dell'edificio, verranno descritte la struttura, alcune opere significative e la facciata. In chiusura un sintetico approfondimento storico.

PREMESSA

L'edificio attuale viene edificato nel 1503, sulle rovine di un'antica chiesa annessa al monastero delle benedettine, demolito nel 1798. È a pianta rettangolare con un'unica navata. Un tramezzo la divide in due sale di uguali dimensioni: una destinata a chiesa pubblica, l'altra a chiesa claustrale. Una ricca decorazione pittorica copre quattromila metri quadrati di superficie. Si tratta della testimonianza più organica della pittura cinquecentesca a Milano.

La facciata, rivestita con pietra grigia di Ornavasso contrasta con la ricchezza degli interni. Soprannominata la "Cappella Sistina di Milano", la chiesa ha subito dal 1997 notevoli interventi di restauro che l'hanno riportata all'originario splendore decorativo.

INTERNO

Per orientarci seguiamo i numeri segnati sulla pianta.

La chiesa è a pianta rettangolare, con un'unica navata coperta da volta "a botte innervata", poggiate su lunette, all'interno delle quali si aprono oculi circolari. La volta e le lunette sono decorate a fitti arabeschi oro su fondo blu. L'aula dei fedeli (numero 1) è separata dall'aula delle monache (numero 2) da una parete divisoria (numero 3); i due ambienti hanno uguali dimensioni.

La zona presbiteriale dell'aula dei fedeli è sopraelevata di tre gradini e ospita al centro l'altare (numero 4). Nell'aula delle monache, la zona presbiteriale è collocata al di sotto del pontile (numero 5). Essa ospita il grande coro (numero 6). In entrambe le aule, la navata è fiancheggiata da piccole cappelle coperte da volte "a botte". Esse sono sormontate dal matroneo, costituito da una loggia "a serliana" che fa filtrare la luce proveniente dalle finestre monofore a tutto sesto, poste lungo le pareti longitudinali. Lesene con capitelli scandiscono la suddivisione delle campate: quattro per l'aula dei fedeli, sei per l'aula delle monache, mentre la trabeazione segna la suddivisione, su tre ordini di altezza, di tutto l'edificio.

Iniziamo il percorso di visita dall'aula dei fedeli. Dall'ingresso, proseguendo in senso orario, percorriamo la navata sul lato sinistro e seguiamo l'ordine delle cappelle. La prima è quella della Resurrezione. Seguono quelle di Santo Stefano e di San Giovanni Battista. Siamo giunti all'area presbiteriale, a sinistra della quale vi è la cappella della Deposizione,

in cui troviamo il passaggio di collegamento all'aula delle monache. Affrescata dopo la metà del Cinquecento da Aurelio e Giovan Pietro Luini, figli di Bernardino, sulla parete di fondo è raffigurata la *Deposizione dalla croce*, scena che continua anche sulle pareti laterali.

Raggiungiamo, all'estremità destra del presbiterio, la cappella Ecce Homo, anch'essa affrescata dai fratelli Luini. Molto espressivi i volti degli uomini che deridono il Cristo.

Ora torniamo al centro del presbiterio per ammirare la parete divisoria, che ospita il più importante ciclo di affreschi della chiesa, attribuito a Bernardino Luini. L'opera, per la sua elevatissima qualità, è ritenuta completamente autografa tranne che per la decorazione del riquadro centrale dell'ordine superiore, attribuita alla scuola del maestro. Il sereno classicismo che pervade gli affreschi, la monumentalità delle figure, la dolcezza dei passaggi chiaroscurali e dell'espressività dei volti, hanno portato molti critici ad ipotizzare una conoscenza diretta dell'arte di Raffaello, acquisita attraverso un viaggio a Roma dell'artista, mentre altri ne sottolineano l'ascendenza leonardesca.

Al di sopra dell'altare, vi è l'apertura attraverso la quale le suore assistevano alla messa che, per volontà di Carlo Borromeo, venne ridotta di dimensioni. In quest'occasione, per coprire il muro, fu commissionata nel 1577 ad Antonio Campi la pala che raffigura l'*Adorazione dei Magi*.

Lasciando il presbiterio e proseguendo in senso orario, accediamo alla cappella di Santa Caterina, la prima cappella dell'aula dei fedeli ad essere decorata, nel 1530. Essa costituisce l'ultima impresa di Bernardino Luini all'interno della chiesa, che realizzò un grande *Cristo alla colonna* con l'inserzione di Santa Caterina che protegge il committente e san Lorenzo.

Sulle pareti laterali sono le *Storie di Santa Caterina*, che furono molto apprezzate al tempo per la resa della bellezza femminile secondo i canoni classici.

Segue la cappella della Deposizione, e infine la cappella San Paolo. La loggiata "a serliane" di entrambe è decorata con motivi floreali e volti di Sante monache e Martiri, opera attribuibile a Giovanni Antonio Boltraffio.

Torniamo ora alla zona presbiteriale e accediamo all'aula delle monache, passando dalla porticina sulla parte laterale della cappella della Deposizione, che si raccorda con la parete divisoria. Seguiamo ora lo svolgersi della decorazione con il fronte rivolto alla parete divisoria e al pontile. L'aula destinata alle monache di clausura fu la prima ad essere affrescata, a partire dal secondo decennio del Cinquecento. L'affresco più antico è probabilmente quello che riveste la volta del pontile, addossato alla parete divisoria della chiesa. La volta è decorata con un fondo blu notte, punteggiato da stelle dorate, sul quale sono raffigurati i quattro evangelisti, angeli musicanti e, al centro, un medaglione con il *Padre Eterno benedicente*. L'opera, di gusto ancora tardo quattrocentesco, è attribuita alla bottega di Vincenzo Foppa e si distingue per la dolcezza delle figure rappresentate, oltre che per la vivacità dei colori. Sul fronte dell'arcone del pontile, possiamo apprezzare un'*Annunciazione*, con l'Arcangelo annunziante sulla sinistra e Maria al leggio all'estrema destra, di ispirazione leonardesca, attribuibile a Giovanni Antonio Boltraffio. Sempre il Boltraffio, sulle pareti divisorie delle serliane della loggiata, ha rappresentato le figure di Sante come se si affacciassero effettivamente dai tondi dipinti. La loro forte intensità

somatica ha fatto ipotizzare possa trattarsi di ritratti delle facoltose monache del convento. I primi due ordini della parete divisoria e delle due cappelle terminali del presbiterio claustrale vennero affrescate ancora da Bernardino Luini, che nelle lunette realizzò un ciclo dedicato alla *Passione di Cristo*, che termina con il *Cristo Risorto*, nella lunetta della cappella presbiteriale alla nostra destra.

Nel primo ordine, nella parte centrale, dove sono la grata e le due piccole aperture destinate al passaggio della comunione e all'adorazione dell'Eucarestia, Luini dipinse delicate figure di *Sante*, vivaci *Angioletti* e i *Santi Rocco e Sebastiano*.

Alla seconda metà del Cinquecento appartengono gli affreschi dell'aula, realizzati dai figli di Bernardino, che completano la parete divisoria, decorando l'ordine superiore. Particolarmente interessante lo stile di Aurelio, di ispirazione fiamminga, che qui si distingue con l'*Adorazione dei Magi*, terza scena a sinistra. Egli dipinge con grande attenzione ai particolari, rendendo le scene particolarmente vivaci e movimentate, come si può vedere nelle *Storie dell'arca di Noè* e di *Adamo ed Eva*, dipinte nelle due cappelle di fondo.

Il coro ligneo che occupa l'intera sala è databile attorno alla prima metà del Cinquecento ed è stato attribuito al Dolcebuono, soprattutto per la sobrietà del suo disegno.

Il grande organo, interamente a trasmissione meccanica, fu portato a termine nel 1557 ed è opera di Giovan Giacomo Antegnati, artigiano bresciano.

FACCIATA

La facciata è realizzata interamente in marmo di Ornavasso, poggia su un ampio basamento e riprende la suddivisione dell'interno su tre ordini, sottolineata dalle modanature orizzontali. Sei lesene rettangolari con capitelli dividono il primo ordine in cinque campi. Quello centrale ospita il portale di ingresso, coronato da una bassa lunetta. Il secondo ordine, più basso, presenta la medesima campitura e ospita tre finestre monofore con arco a tutto sesto, nei tre campi centrali. L'ultimo ordine ha solo più tre campi ed ospita un grande oculo centrale.

La facciata fu completata tra il 1578 e il 1581 con il frontone spezzato "a brisé". In continuità con la seconda e la quinta lesena, due pennacchi con piccole croci si armonizzano con la croce centrale del frontone stesso.

CENNI STORICI

La chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore fu, un tempo, sede del più importante monastero femminile della città, appartenente all'ordine benedettino. Le origini del monastero sono incerte. Per alcuni studiosi risalgono al VI secolo. Altri ne attribuiscono la fondazione a Desiderio, ultimo re dei Longobardi, in un periodo che va dal 756 al 774.

L'area prescelta per la sua fondazione era adiacente alle mura di Massimiano in un'area che in epoca romana aveva avuto particolare importanza, dato che si trovava vicino al Palazzo Imperiale e al Circo. A quest'ultimo appartiene la torre quadrangolare, poi

trasformata in campanile, mentre delle mura faceva parte la torre poligonale detta “di Ansperto”, che si trova nel cortile del monastero, oggi sede del Museo Archeologico.

Il monastero, dedicato fin dall’inizio alla Vergine, cambiò intitolazione dopo il 965, quando l’imperatore Ottone I, durante una sosta a Milano, fece dono alle Benedettine di una reliquia con il sangue di San Maurizio.

Nel 1447 fu introdotta la clausura. Nel 1503, come è inciso su una pietra ritrovata nell’abside, venne posta la prima pietra della chiesa attuale. L’edificio venne concepito come prolungamento di quello già esistente. La progettazione è generalmente attribuita all’architetto e scultore Gian Giacomo Quadri, detto “Dolcebuono”.

La chiesa, che comprendeva anche una cripta, oggi inserita nel percorso museale, fu concepita divisa in due parti: un’aula pubblica, dedicata ai fedeli, ed un’aula riservata esclusivamente alle monache. Le religiose non potevano oltrepassare la parete divisoria. Esse assistevano allo svolgersi della funzione, officiata nell’aula dei fedeli, attraverso una grande grata posta nell’arcone sopra l’altare. La grata fu ristretta alla fine del Cinquecento su ordine dell’arcivescovo Carlo Borromeo, per rendere più rigido il regime claustrale.

L’edificio fu completato in pochissimi anni. Nel 1574 fu conclusa la facciata. L’imponente decorazione ad affresco fu iniziata nel secondo decennio del Cinquecento e coinvolse autori della scuola di Leonardo da Vinci, con influssi di scuola forlivese.

L’impresa maggiore fu finanziata dalla potente famiglia dei Bentivoglio, che ne affidò la commissione a Bernardino Scapi, detto “Bernardino Luini”, di scuola rinascimentale lombarda. Suo il ciclo più importante di affreschi della chiesa, che decora la parete divisoria. I figli di Bernardino, Giovan Pietro, Evangelista e Aurelio, ne ereditarono la commissione. Il convento fu soppresso per decreto della Repubblica Cisalpina nel 1798. Nel 1864 diventò proprietà del Comune e fu adibito prima a sede di una caserma, poi di una scuola femminile e infine di un ospedale militare, quando vennero aperte via Bernardino Luini e via Ansperto, che portarono alla demolizione del chiostro maggiore e della doppia sacrestia, che faceva da collegamento tra le due aule della chiesa. Questo determinò la decisione di aprire un passaggio nell’ultima cappella a sinistra, sulla parete divisoria.

A seguito dei bombardamenti della seconda guerra mondiale, fu abbattuto anche il secondo chiostro, e il complesso fu adibito a sede del Civico Museo Archeologico di Milano.

5.ChieseMilano_Basilica San Lorenzo

Chiesa di San Lorenzo

Il pannello visivo tattile che hai davanti, assieme a questa guida audio-video, comprensiva di Lingua dei Segni Italiana, permettono di esplorare la chiesa di San Lorenzo.

Sulla sinistra del pannello è presente un breve testo in italiano, inglese e in braille, con le informazioni essenziali sull’edificio.

La parte centrale è occupata dalla pianta della chiesa, con l'indicazione numerica degli elementi architettonici, riportati nella legenda in alto a destra.

In basso a destra vi è il prospetto della facciata. Questa guida audio-video aiuta nella lettura del pannello e ne approfondisce i contenuti.

Dopo una breve introduzione alla storia dell'edificio, verranno descritte la struttura, alcune opere significative e la facciata.

PREMESSA

La basilica di San Lorenzo fu probabilmente costruita agli inizi del quinto secolo. Si tratta del più importante e antico edificio a pianta centrale dell'occidente cristiano. Nel tempo però ha subito diversi rimaneggiamenti. Il crollo della cupola, del 1573, rese necessario un importante intervento ricostruttivo, che portò alla realizzazione di una cupola ottagonale. Nel primo Seicento iniziarono i lavori per la costruzione delle due canoniche. La facciata fu realizzata nel 1894.

La chiesa principale è a pianta centrale quadrata. Lungo il deambulatorio perimetrale, si aprono radialmente le cappelle e la sacrestia. Davanti al complesso basilicale, rimangono le sedici colonne che davano accesso al quadriportico originario. Dell'apparato decorativo di epoca paleocristiana rimangono i mosaici della cappella di Sant'Aquilino e gli affreschi del matroneo.

INTERNO

Per orientarci seguiamo i numeri segnati sulla pianta.

Superato il pronao, antistante la facciata (numero 1), si accede al corpo principale del complesso basilicale di San Lorenzo (numero 2). Esso è a pianta centrale quadrata, delimitata agli angoli dai pilastri di quattro torri, anch'esse quadrate. Su ciascun lato si apre un'edra semicircolare, impostata su quattro colonne. Attorno corre il deambulatorio, sormontato da un matroneo. L'edra a est, in asse con l'ingresso, contiene l'area presbiteriale, in cui troviamo l'altare (numero 3). Lungo il deambulatorio perimetrale, si aprono radialmente le cappelle e la sacrestia. Partendo dall'ingresso della basilica e percorrendo il deambulatorio in senso anti-orario, incontriamo inizialmente un piccolo ambiente a pianta quadrata: la cappella di San Giovanni Battista (numero 4). Segue, preceduta da un atrio a pianta quadrata con due piccole absidi semicircolari alle estremità, la cappella di Sant'Aquilino (numero 5), l'unica del complesso monumentale di San Lorenzo ad aver conservato la struttura originale. Essa è a pianta ottagonale. All'interno lo spazio alterna esedre semicircolari e rettangolari.

Proseguendo lungo il deambulatorio arriviamo al piccolo ambiente quadrangolare della Cappella della Sacra Famiglia (numero 6), alla quale è collegata da un vestibolo la Sacrestia (numero 7), che ha una pianta a forma ellittica.

Procedendo lungo il deambulatorio troviamo la cappella Cittadini (numero 8), formata da due corpi absidati posti ad angolo. All'apice est, in asse con l'altare e l'ingresso, vi è la

cappella di Sant'Ippolito (numero 9), con pianta a croce greca inserita in una struttura ottagonale.

Segue, all'estremità ovest, la cappella di San Sisto (numero 10), a pianta ottagonale, con all'interno nicchie rettangolari e semicircolari alternate. I due grandi ambienti rettangolari aggettanti ai lati della facciata sono le canoniche (numero 11). La basilica centrale, la cappella di Sant'Ippolito e le quattro torri sarebbero stati i primi edifici ad essere costruiti, di poco successiva è la cappella di Sant'Aquilino.

Iniziamo ora il nostro percorso di visita e, partendo dall'ingresso, raggiungiamo il centro del corpo principale. La basilica centrale conserva interi tratti dei muri perimetrali primitivi, compresi i valichi dei deambulatori attraverso le torri. Le colonne angolari da cui partono le esedre appartengono all'epoca di fondazione per un buon tratto d'altezza. L'ambiente si sviluppa su due livelli. Le quattro esedre sugli assi est-ovest e nord-sud sono coperte da una semicalotta a cinque spicchi, che si apre da un arcone a tutto sesto, poggiante su massicce colonne. I due ordini delle esedre sono articolati da cinque arcatelle che costituiscono, nell'ordine superiore, il loggiato del matroneo.

L'area centrale della chiesa è sovrastata da una grande cupola ovoidale a otto spicchi, contenuta in un tiburio ottagonale sormontato da una lanterna. Alla base degli spicchi si aprono finestroni rettangolari. Al centro della cupola si apre un oculo. L'ambiente si presenta spoglio, nell'essenzialità delle forme architettoniche. In origine, era ricoperto da marmi pregiati, stucchi e mosaici. Nella conca dell'esedra a est, su una pedana sopraelevata di quattro gradini, vi è l'altare maggiore, risalente al XVII secolo. La pala d'altare è un affresco della *Madonna del latte*, dipinto devozionale degli inizi del Cinquecento.

Dietro l'altare si trova il coro ligneo, risalente alla seconda metà del Seicento.

Proseguiamo la visita ritornando nel deambulatorio, all'altezza dell'ingresso, e proseguendo in senso anti orario visitiamo i vari ambienti collegati al corpo centrale della basilica. Il primo che raggiungiamo è la cappella di San Giovanni Battista, a pianta quadrata. Essa conserva un affresco raffigurante la Deposizione di anonimo lombardo della metà del Duecento.

Proseguendo, arriviamo alla cappella di Sant'Aquilino. Essa fu costruita in tempi di poco successivi al corpo basilicale principale, come luogo di sepoltura imperiale. Fu modificata nel Cinquecento con la creazione, a sud, di un ambiente rettangolare con lo sfondamento dell'esedra meridionale.

I muri dell'atrio e della cappella sono paleocristiani e integri per un'altezza di oltre otto metri. Originaria anche la volta "a ombrello" della cappella, mentre la copertura a botte dell'atrio è romanica. L'atrio unisce la cappella al corpo principale della basilica, tramite una porta aperta nell'esedra meridionale. In passato, le pareti erano decorate da mosaici. Oggi ne sopravvivono alcuni frammenti, portati alla luce durante i restauri degli anni trenta. Il portale, che immette nella cappella, è stato costruito utilizzando materiale di reimpiego del I secolo d.C.

Visitiamo ora la cappella. Lo spazio si presenta spoglio. Esso è suddiviso in due ordini, in quello inferiore le esedre semicircolari hanno arco a tutto sesto. Corrispondono loro le aperture a tutto sesto del matroneo nell'ordine superiore. Le pareti del matroneo sono

decorate con affreschi che riproducono marmi e tarsie di porfido. Le volte sono decorate con affreschi che richiamano quelli delle catacombe. In particolare, riquadri con splendidi uccellini, che probabilmente si riferiscono al paradiso. Le decorazioni delle pareti dell'ordine inferiore e i mosaici della cupola furono demoliti nel Seicento. Delle decorazioni che coprivano le quattro esedre semicircolari, restano i mosaici delle semi calotte, delle due esedre ai lati del varco che porta all'ambiente sepolcrale. Intatto quello di destra, che raffigura *Cristo maestro fra gli apostoli*. Nella semi calotta di sinistra, i mosaici sono frammentari, ma è riconoscibile *Cristo che rischiara la terra col suo carro solare*.

La cupola è perfettamente emisferica e ha forma "a ombrello". Le nervature sono costituite da tubi in terracotta.

Entriamo ora nell'ambiente rettangolare che custodisce le reliquie di Sant'Aquilino, voluto da Carlo Borromeo alla fine del Cinquecento. È un capolavoro di oreficeria barocca l'urna con le spoglie del martire, realizzata in argento e cristallo di Rocca da Carlo Garavaglia alla fine del Seicento.

Usciamo dalla cappella e dall'atrio, svoltiamo a destra e raggiungiamo la cappella della Sacra Famiglia. Accanto a questo ambiente vi è il vano creato dalla torre sud-est. Esso conserva semicolonne romane, con capitelli rovesciati che sorreggono decorazioni romaniche, e due affreschi votivi del XII secolo. In una delle figure è possibile riconoscere Elena, madre di Costantino, che con una mano regge la croce. Dalla torre stessa si accede alla cappella Cittadini, nobile famiglia di mercanti milanesi che fece costruire la cappella nel corso del XV secolo ampliando un ambiente dell'XI secolo, costruito a sua volta su resti di murature originarie. In questo luogo sono presenti molti affreschi, non tutti in buono stato di conservazione e di livello qualitativo assai vario. Ammiriamo quello della Madonna con il bambino benedicente di anonimo lombardo della seconda metà del XIII secolo.

Proseguendo lungo il deambulatorio, si arriva all'ingresso della cappella di Sant'Ippolito. La cappella ha una pianta a croce greca all'interno e ottagonale all'esterno, ed è coperta da una cupola emisferica. I quattro bracci sono sovrastati da volte a botte. Essa è intatta fino all'imposta della copertura e conserva ancora quattro colonne romane in marmo africano con capitelli corinzi che reggono gli arconi. Esse sono incassate negli spigoli dello spazio centrale. La cappella è del tutto priva di decorazioni. L'altare, di semplice fattura, ha incise figure di santi.

Continuando il nostro percorso lungo il deambulatorio, arriviamo alla torre nord e infine raggiungiamo l'entrata della cappella di San Sisto, in riferimento al papa martire Sisto II. L'ambiente è stato ampiamente rimaneggiato nel corso del XVII secolo. La volta è stata decorata nel 1640 da Giovan Cristoforo Storer, pittore tedesco, in uno stile barocco che ricorda Rubens. La cappella è un corpo aggiunto in età posteriore e si trova sul lato nord della basilica, in posizione simmetrica alla cappella di Sant'Aquilino, della quale riprende la pianta ottagonale con nicchie alternate. La cupola fu rifatta nel Cinquecento.

FACCIATA

La facciata fu realizzata nel 1894. Essa ha un pronao a tre arcate a tutto sesto molto profonde, scandite da lesene con capitelli ionici, ed è coronata da un grande architrave. Al di sopra del pronao svetta il tiburio ottagonale della cupola, con lanterna. Alti pennacchi segnano i vertici dei lati del tamburo, in cui si aprono finestre rettangolari. Sul lato sinistro una torre mozza in cotto, probabilmente crollata nel 1573. Su quello destro la torre ugualmente in cotto, ampliata durante il medioevo e sormontata da una cella campanaria con trifora. Gli edifici alla destra e alla sinistra del pronao sono le due canoniche, realizzate fra il 1623 e il 1658. L'aspetto attuale è frutto degli interventi di restauro degli anni trenta.

6.ChieseMilano_Basilica Sant'Eustorgio

Chiesa di Sant'Eustorgio

Il pannello visivo-tattile che hai davanti, assieme a questa guida audio-video, comprensiva di Lingua dei Segni Italiana, permettono di esplorare la chiesa di Sant'Eustorgio.

Sulla sinistra del pannello è presente un breve testo in italiano, inglese e in braille, con le informazioni essenziali sull'edificio.

La parte centrale è occupata dalla pianta della chiesa, con l'indicazione numerica degli elementi architettonici, riportati nella legenda in alto a destra.

In basso a destra vi è il prospetto della facciata. Questa guida audio-video aiuta nella lettura del pannello e ne approfondisce i contenuti.

Dopo una breve introduzione alla storia dell'edificio, verranno descritte la struttura, alcune opere significative, la facciata e il percorso museale.

PREMESSA

La basilica originaria fu edificata sopra un'area cimiteriale in epoca tardoantica. Nell'XI secolo fu ricostruita in stile romanico. Nel XIII secolo l'edificio fu affidato ai Domenicani, che ne trasformarono completamente l'impianto. Fra il XIV e il XV secolo, si arricchì di nuovi ambienti: molte famiglie influenti manifestarono il loro patronato sulle cappelle, commissionando opere e monumenti funebri, tra cui la bellissima cappella Portinari.

Tra il XVI e il XVIII secolo, importanti artisti lombardi fecero interventi di ricostruzione e di ridecorazione. Nel 1798 il convento fu soppresso. Con la Restaurazione mantenne l'impiego a fini militari. I restauri, iniziati nel 1950, hanno riportato la basilica al suo aspetto due-trecentesco. Alcuni ambienti fanno oggi parte di un percorso museale.

INTERNO

Per orientarci seguiamo i numeri segnati in pianta.

La basilica è a tre navate, articolate in otto campate. Al centro, la navata maggiore (numero 1). Ai lati, le navate minori. Lungo quella di destra si innestano le cappelle nobiliari.

Le volte sono a crociera con costoloni in cotto, rette da otto coppie di colonne. Quattro di esse hanno identica sezione cilindrica, le altre hanno differenti sezioni, ottenute con l'aggiunta di lesene e semicolonne. Molti capitelli che le ornano, appartenevano al preesistente edificio romanico. Le volte delle navate laterali si impostano quasi allo stesso livello di quelle della navata centrale. Gli arconi delle navate sono a tutto sesto. Sull'ultima campata della navata centrale, si innesta, a destra, l'unico braccio del transetto (numero 2), con volta a crociera con costoloni. Le arcate del transetto sono a sesto acuto. L'altare maggiore (numero 3) si apre sulla navata centrale. La zona presbiteriale è coronata dall'abside semicircolare (numero 4), di epoca romanica. Alla sinistra dell'abside, il campanile (numero 20). Al fondo della navata destra, a partire dall'ingresso, le cappelle Brivio (numero 13), San Domenico (numero 12), della Madonna del Rosario (numero 11) e Viscontea (numero 10).

In esterno, sul lato sinistro della chiesa, si apre uno dei due chiostri dell'ex convento. Nel portico, lungo la navatella sinistra (numero 14), inizia il percorso museale che ci porterà a visitare, oltre agli ambienti espositivi, l'ex sala capitolare (numero 15), la sacrestia (numero 16) e, in ultimo, la cappella Portinari (numero 19).

Iniziamo il percorso di visita e, superato l'ingresso, visitiamo le cappelle nobiliari lungo la navata destra. La prima cappella è la Cappella Brivio (numero 13), costruita alla fine del Quattrocento. Purtroppo è stata pesantemente alterata dopo i restauri del 1836. Insieme al sepolcro di Giovanni Stefano Brivio, vi possiamo ammirare un bellissimo trittico ricomposto, dipinto da Ambrogio da Fossano, detto "il Bergognone", raffigurante, al centro *la Vergine incoronata dagli angeli*, a sinistra *San Enrico Abate* e a destra *San Giacomo*.

Segue la cappella di San Domenico (numero 12). Costruita in stile gotico, essa ospita il monumento funebre di Pietro Torelli, risalente ai primi decenni del XV secolo. Gli affreschi che decorano la cappella risalgono alla metà del Seicento. La terza cappella è dedicata alla Madonna del Rosario (numero 11). Fu eretta nel XV secolo. Nel 1537 vi fu trasferito il culto della Vergine del rosario, e nel 1773 fu radicalmente trasformata. Proseguendo, giungiamo alla cappella Viscontea (numero 10). Venne eretta nel 1297. Essa ospita il sarcofago di Stefano Visconti e della moglie Valentina Doria, collocato all'interno di un monumento, in marmo di Carrara, alto più di otto metri di altezza. Qui possiamo ammirare la decorazione ad affresco risalente al Trecento, in particolare le immagini dei *Quattro Evangelisti*, negli spicchi della volta, e *il San Giorgio che trafigge il drago* in una lunetta.

Proseguiamo lungo la navata destra e, superata la cappella successiva, dedicata a San Vincenzo Ferrer, accediamo alla cappella dedicata a San Tommaso d'Aquino. Tra i mausolei qui ricomposti, il più importante è quello sulla destra, dedicato a Gaspare Visconti, databile ai primi anni del Quattrocento. La tela raffigurante *San Tommaso d'Aquino* è attribuita a Camillo Procaccini.

Superata la settima cappella, dedicata a San Martino, raggiungiamo, voltando a destra, il braccio unico del transetto, che ospita la cappella dei Magi, dove è collocato un antico sarcofago romano scavato in un unico blocco di marmo, con coperchio a spioventi, sul fronte del quale è scolpita una stella a otto punte e la scritta *Sepulcrum Trium Magorum* (tomba dei tre Magi). Esso, secondo la tradizione, aveva contenuto le spoglie dei re Magi

che Eustorgio trasportò da Costantinopoli su un carro trainato da buoi. Dopo un lungo e avventuroso viaggio di ritorno, giunto in questo luogo di Milano, il carro sprofondò nel fango e non fu possibile rimuoverlo. L'incidente fu interpretato da Eustorgio come un segno divino e per questo fece erigere la prima basilica, nella quale custodire le reliquie dei Magi.

Nel XII secolo, l'imperatore Federico I, "il Barbarossa", dopo aver raso al suolo Milano, ordinò al suo consigliere, che era anche arcivescovo di Colonia, di impadronirsi delle reliquie, che finirono così nel duomo della città tedesca, attualmente conservate in un prezioso reliquario.

Nel 1906 il Cardinal Ferrari, vescovo di Milano, ottenne una parziale restituzione delle reliquie conservate oggi qui, in una nicchia sopra l'altare dei Re Magi. Studi recenti hanno messo in dubbio che un culto delle reliquie dei Magi esistesse prima dell'epoca del Barbarossa. Esso ha probabilmente origini trecentesche. L'episodio della traslazione non trova per ora spiegazioni.

La pala dell'"Altare dei Re Magi" è in marmo, scolpita nel 1347 con *Scene della Storia dei Magi*. La pala è divisa in tre pannelli cuspidati. Alla sommità di quello centrale vi è un medaglione con la *Crocefissione*.

Ritorniamo verso la navata centrale e raggiungiamo l'area presbiteriale e ammiriamo il grande crocefisso ligneo duecentesco. Secondo i cronisti, fu issato al centro della chiesa nel 1228. È fra i più antichi dipinti su tavola che si conservano nelle chiese lombarde. Viene oggi attribuito a un ignoto maestro di formazione veneziana. L'altare maggiore è coronato dal bellissimo polittico marmoreo, che il duca Gian Galeazzo Visconti donò alla chiesa alla fine del 1400. Ha un pannello grande al centro, raffigurante *la Crocefissione*, ai cui lati si dispongono quattro pannelli più piccoli con scene della vita di Gesù.

Passando dietro l'altare accediamo alla cripta, realizzata nel 1537. Essa conserva i resti dell'abside romanica e, al centro del vano, quelli dell'abside paleocristiana.

Raggiungiamo infine la piccola cappella degli Angeli, realizzata intorno al 1575 aprendo l'abside. Essa è interamente decorata con stucchi e affreschi di Carlo Urbino raffiguranti Episodi della Bibbia e dei Vangeli.

FACCIATA

La facciata è frutto di un restauro in stile neoromanico, compiuto dall'ingegnere Giovanni Brocca nella seconda metà dell'Ottocento. Essa è in cotto e presenta la tipica forma a capanna. Al di sotto del cornicione superiore, corre una cornice di archetti che contrastano con un fondo in pietra bianca. Nell'ordine inferiore sono appoggiati quattro pilastri quadrangolari in pietra grigia. L'ultimo, a sinistra, è coperto da un'edicola su colonnette. I pilastri scandiscono lo spazio nel quale alloggiano i tre portali. Il portale maggiore è preceduto da un protiro a cuspide in pietra chiara, sorretto da due colonne corinzie, poggianti su leoni. Tutti e tre i portali sono incorniciati da colonnine corinzie, che sorreggono due archi a tutto sesto che accolgono una lunetta decorata. Nell'ordine

superiore, in corrispondenza dei portali, una bifora con arco a tutto sesto, quella centrale affiancata da due monofore.

A destra della facciata prospettano gli ambienti delle cappelle.

PERCORSO MUSEALE

Raggiungiamo, sul lato sinistro della chiesa, il portico (numero 14) per iniziare un percorso museale che ci permetterà di accedere, oltre agli ambienti espositivi, alla necropoli paleocristiana, all'ex sala capitolare (numero 15), alla sacrestia monumentale (numero 16) e, in conclusione, all'ambiente cruciforme che ospita tre cappelle.

Cappella Sacchi è all'estremità sinistra del braccio trasversale. Qui possiamo ammirare gli affreschi seicenteschi di Daniele Crespi. All'estremità opposta, raggiungiamo la cappella dedicata a San Francesco, che conserva l'affresco della *Madonna del latte*, attribuito ad un maestro lombardo della metà del Cinquecento.

Infine, al culmine di questo ambiente, accediamo alla cappella Portinari, fatta costruire nella seconda metà del Quattrocento da Pigello Portinari, amministratore a Milano del Banco Mediceo, per ospitare la propria sepoltura, ma soprattutto la reliquia della testa di San Pietro da Verona, il frate domenicano nominato nel 1251 inquisitore pontificio per Milano e Como. Questi venne a stabilirsi in Sant'Eustorgio, che dal 1234 era sede del Tribunale dell'Inquisizione. Fu assassinato nel 1252 in un agguato. L'evento suscitò grande scalpore. Egli fu canonizzato a meno di un anno dalla morte e le sue spoglie tumulate in basilica. Esse divennero oggetto di grande venerazione, ciò fece di Sant'Eustorgio uno dei più importanti luoghi di culto in Milano.

La cappella è costituita da un vano a pianta quadrata sul quale si innesta una piccola abside, anch'essa quadrata. La cupola dell'ambiente più grande è affrescata con piume colorate, divisa in sedici spicchi ed illuminata da otto oculi. Il tamburo sottostante è decorato con angeli danzanti e musicanti, dipinti su cotto in rilievo. Il tamburo si raccorda alle pareti tramite pennacchi decorati con tondi e angeli. La ricchezza decorativa è tipicamente lombarda. Del bresciano Vincenzo Foppa, lo splendido ciclo di affreschi nelle lunette, raffiguranti *Scene della vita di San Pietro da Verona*. Osserviamo, in particolare, la *Scena dello svelamento della falsa Madonna*, alla quale spuntano, come al bambino che tiene in braccio, le corna. Del Foppa anche l'*Annunciazione con Dio Padre in Gloria* sull'arcone alle spalle dell'*Arca di San Pietro Martire*, il celebre capolavoro di Giovanni di Balduccio, scultore pisano. L'opera fu commissionata nel quarto decennio del XIV secolo dai padri domenicani del convento. Il sarcofago, in marmo di Carrara, è chiuso da un coperchio a tronco di piramide sul quale è collocato un tabernacolo a tre cuspidi. Sulla cuspide centrale vi è la statua del Cristo benedicente. Gli otto bassorilievi dell'arca raffigurano *Scene della vita del santo*. Il sarcofago è retto da otto pilastri in marmo rosso di Verona, ai quali sono addossate otto statue raffiguranti le Virtù Teologiche e Morali.

PER CONCLUDERE, ALCUNI ELEMENTI DI INTERESSE

Il campanile in cotto, terminato nel 1309, era il più alto della città. Al suo interno venne montato un orologio con quadrante esterno. Alla sua sommità vi è una stella a otto punte: “la Stella dei Magi”. Molte delle trasformazioni e delle opere poste nella basilica fra la metà del Cinquecento e tutto il Seicento furono asportate o distrutte dal restauro ottocentesco. Qualche opera per fortuna si salvò e l’abbiamo potuta ammirare nella nostra visita. Esso aggiunse anche elementi decorativi ispirati al Medioevo, desiderando ricreare l’edificio di quell’epoca. I restauri, iniziati nel 1952, che si protrassero fino agli anni settanta, eliminarono le integrazioni ottocentesche.

7.ChieseMilano_BasilicaSanSimpliciano

Basilica di San Simpliciano

PREMESSA

La basilica di San Simpliciano o Basilica Virginum ha radici antichissime. Possiamo datare la sua costruzione tra la fine del IV e gli inizi del V secolo d.C. È l’edificio paleocristiano milanese meglio conservato. Sul luogo dell’attuale chiesa, vi era, nel III secolo d.C., un cimitero pagano, documentato da resti di marmi scoperti nei dintorni. Nonostante non ci siano prove storiche certe secondo la tradizione, basata su un documento della fine del 1200, fu fondata da Sant’Ambrogio, vescovo di Milano dal 374 al 397 d.C., fuori dalle mura della città, assieme alla basilica Martyrum, oggi Sant’Ambrogio, alla basilica Apostolorum, che prenderà poi il nome di San Nazaro, e alla basilica Sanctorum, poi San Dionigi. Le basiliche sorsero in corrispondenza dei quattro punti cardinali. Esse determinarono il successivo assetto urbano di Milano. La basilica Virginum venne terminata dal successore di Sant’Ambrogio, San Simpliciano.

INTERNO

La basilica, a croce latina, presenta all’interno la soluzione architettonica detta “a sala”, con le tre navate di uguale altezza, anche se le due laterali sono più strette di quella maggiore. Le navate sono separate da quattro pilastri circolari in mattoni e hanno la volta a crociera. Dalle navate laterali, illuminate da sei grandi monofore a tutto sesto con vetrate policrome moderne, si aprono varie cappelle con decorazioni barocche, rococò e neoclassiche.

Per orientarci, seguiamo i numeri segnati sulla pianta.

La navata centrale (numero 1) è intersecata perpendicolarmente, presso il presbiterio, da un transetto a due navate (numero 2). Il presbiterio accoglie il grande altare maggiore neoclassico in marmi policromi (numero 3).

Iniziamo il percorso di visita dalla navata sinistra ed entriamo nel Battistero (numero 5). Sotto il fonte battesimale vi è un pavimento, a mosaico veneziano, che disegna una grande conchiglia. A seguire ci sono la Cappella di San Gaetano (numero 6), il santo della

Provvidenza, e la Cappella del Crocefisso (numero 7), che ha sull'altare un dipinto della Crocifissione, attribuito a Daniele Crespi (1598-1630).

Proseguendo, incrociamo il transetto a due navate. Sulla parete del transetto di sinistra, vi sono *Lo sposalizio della Vergine*, la grande tela di Camillo Procaccini (1561-1629), ed un affresco con la *Deposizione dalla Croce* di un maestro lombardo del XVI secolo d.C. In fondo, si apre la Cappella della Madonna del Rosario (numero 8), costruita nei primi anni del Settecento.

Proseguendo lungo il transetto sinistro, in prossimità dell'altare maggiore, dalla porta sotto la tribuna dell'organo, si accede a una piccola costruzione, che potrebbe risalire al IV secolo d.C., il Sacello dei Martiri dell'Anàunia (numero 9). In Anàunia, nome antico della Val di Non, furono brutalmente uccisi tre chierici, inviati dal vescovo Ambrogio di Milano per evangelizzare la regione.

Raggiungiamo il presbiterio che, affiancato da due tribune che sorreggono gli organi, accoglie il grande altare maggiore neoclassico in marmi policromi (numero 3). Nel catino absidale (numero 4), vi è *L'incoronazione di Maria*, affresco del 1508 di Ambrogio da Fossano, detto "il Bergognone" (1453-1523). Al centro dell'affresco, le immagini divine formano un triangolo, il cui vertice è Dio Padre che accoglie a braccia aperte il Cristo che incorona la Vergine Maria. Al di sotto della lunga barba bianca del Padre, il simbolo della colomba. Sia il Cristo sia la Vergine hanno veste rossa e mantello blu. Intorno a questo nucleo, una mandorla divisa in sei sezioni, ospita nelle prime tre, partendo dall'interno, teste di piccoli angeli con ali. Nelle seguenti, angeli adoranti a figura intera, a gruppi di tre sovrapposti. La mandorla si amplia, perdendo la rigida geometria e l'alternanza monocromatica, di angeli musicanti a sinistra e di angeli adoranti a destra, sempre ordinati a gruppi di tre sovrapposti. Alla base dell'affresco, a sinistra, un gruppo di personaggi maschili: santi, profeti, martiri, eccetera. Tra di essi, all'estremità esterna, tra due figure, un anziano con la barba bianca, probabilmente l'autoritratto del pittore. A destra, un gruppo di altrettanti personaggi femminili.

Proseguendo in senso orario, giungiamo al transetto destro (numero 2) in cui troviamo *La sconfitta del Cammolesi*, dipinto di Alessandro Varotari (1588-1648), detto "il Padovanino". Al fondo vi è *L'altare dell'immacolata* (numero 10). Questa è l'unica parte della chiesa che ha mantenuto l'aspetto che le diede l'architetto Aluisetti nel 1841. All'angolo del transetto con la navata destra è collocato l'altare posticcio della Madonna dell'Aiuto (numero 11). L'immagine ha una tradizione benefica, venne trasferita in chiesa nel 1730.

Svoltiamo a sinistra ed imbocchiamo la navata destra. La prima cappella è quella di San Benedetto (numero 12). La tela sopra l'altare, opera realizzata nel 1619 da Enea Salmeggia, detto "il Talpino" (1558-1626), raffigura il Santo assorto in preghiera, prima del miracolo che gli farà resuscitare un bambino morto.

La seconda cappella è dedicata a San Mauro (numero 13), segretario di San Benedetto. La pala d'altare che raffigura il santo è opera attribuita a Daniele Crespi. L'ultima cappella è quella del Sacro Cuore (numero 14). La cappella venne ristrutturata nel 1870 dall'architetto Carlo Maciachini, in stile neo-gotico. Alle pareti sono dipinti i quattro evangelisti.

Sull'altare si trova un affresco trecentesco della Madonna col Bambino, detta la "Madonna del fuoco".

FACCIATA

Il Maciachini, nel 1870, ricostruisce la facciata dandole una soluzione romanica. Inserisce, nella parte inferiore, due portali minori e in quella mezzana le finestre trifore e bifore. Del Novecento i mosaici delle lunette dei portali e le vetrate delle finestre, raffiguranti episodi della battaglia di Legnano. Di età romanica la trifora superiore e le formelle in ceramica invetriata. Le arcate cieche e le semicolonne con capitelli indicano l'esistenza di un portico in età romanica, distrutto perché pericolante all'epoca di Carlo Borromeo (1538-1584). Di età romanica è il portale con arco a tutto sesto e fasce di colonnine in marmi diversi. Interessanti i capitelli raffiguranti due processioni. Purtroppo, le figure, tranne una, hanno perso la testa. A sinistra, la processione di presbiteri potrebbe far riferimento alla cerimonia di ringraziamento, dopo la vittoria della battaglia di Legnano. A destra, la processione di donne con vasi, l'unica testa rimasta è quella della seconda donna, forse riprende l'episodio biblico delle vergini savie e delle vergini stolte, giustificando il nome originario della basilica: "Virginum".

Restauri recenti hanno riportato alla luce parte delle strutture paleocristiane e hanno reso alla chiesa i caratteri romanici.

CURIOSITÀ

Il nome della basilica è legato alla battaglia di Legnano del 1176, vinta dalla Lega Lombarda contro il Barbarossa, grazie all'apporto risolutivo dell'esercito milanese. La leggenda vuole che il giorno della vittoriosa battaglia, dalla tomba dei martiri dell'Anàunia, si alzarono in volo tre colombe, per andare a posarsi sul Carroccio dei milanesi. Tutti furono concordi nel ritenere che la battaglia era stata vinta grazie all'intercessione dei tre martiri. Il carroccio, simbolo della vittoria comunale, venne quindi offerto come omaggio alla Basilica di San Simpliciano, che ne divenne la custode.

Nel 1552, il campanile venne abbassato di circa 25 metri, perché dalla sua cima non si potesse guardare all'interno del Castello Sforzesco.

8.ChieseMilano_SantAlessandroInZebedia

Il pannello visivo tattile che hai davanti, assieme a questa guida audio-video, comprensiva di Lingua dei Segni Italiana, permettono di esplorare la chiesa di Sant'Alessandro in Zebedia.

Sulla sinistra del pannello è presente un breve testo in italiano, inglese e in braille, con le informazioni essenziali sull'edificio.

La parte centrale è occupata dalla pianta della chiesa, con l'indicazione numerica degli elementi architettonici, riportati nella legenda in alto a destra.

In basso a destra vi è il prospetto della facciata. Questa guida audio-video aiuta nella lettura del pannello e ne approfondisce i contenuti.

Dopo una breve introduzione alla storia dell'edificio, verranno descritte la struttura, alcune opere significative e la facciata. In chiusura un sintetico approfondimento storico.

PREMESSA

Il complesso di San Alessandro venne costruito ad opera dei padri Barnabiti alla fine del Cinquecento, inglobando l'antico oratorio di San Pancrazio e la chiesa, forse di origine paleocristiana, dedicata a Sant'Alessandro martire, imprigionato nelle carceri romane dette "di Zebedia", che occupavano, con il Pretorio, quell'area.

La sua complessa struttura risulta dalla combinazione dello schema a pianta centrale, con quello longitudinale che evidenzia l'asse ingresso-presbiterio. Il quadrato ideale in cui è iscritta la croce è, di conseguenza, allungato da un corpo minore, che si articola nella doppia sacrestia e nel presbiterio. L'edificio, completamente affrescato e riccamente decorato, rappresenta uno dei migliori esempi di decorazione seicentesca a Milano.

INTERNO

Per orientarci seguiamo i numeri segnati sulla pianta.

La chiesa a pianta combinata, centrale e longitudinale, è articolata su tre navate. La navata centrale (numero 1) si sviluppa lungo il braccio verticale della croce greca, mentre le estremità del braccio orizzontale costituiscono il corpo centrale delle navate laterali (numero 2). All'incrocio dei bracci, su quattro pilastri a pianta triangolare, si erge la grande cupola centrale. I bracci sono coperti da volte a botte. Al fondo della navata centrale, l'altare maggiore (numero 3) fa da raccordo con il corpo minore, che allunga la pianta dell'edificio in senso longitudinale. Dietro all'altare si trova un profondo coro (numero 4). A destra e a sinistra del coro, ci sono le due sacrestie (numero 5). Il presbiterio si conclude con l'abside (numero 6).

L'interno della chiesa risulta riccamente decorato con affreschi, stucchi e dorature. Le cappelle ospitano preziosi altari, prevalentemente in marmi misti. Di rilievo i tredici confessionali, di cui undici in legno pregiato e due posizionati di fronte all'altare maggiore in marmo, decorati con pietre dure intagliate. Agli artisti di maggior rilievo si affiancarono maestranze lombarde di stuccatori, intagliatori ed ebanisti che contribuirono a fare dell'edificio uno dei primi esempi di Barocco a Milano. L'apparato figurativo, le decorazioni e l'architettura di Sant'Alessandro in Zebedia rispettano le regole dettate dalla Chiesa della Controriforma, che aveva la necessità di controllare, stupire ed educare i fedeli anche attraverso l'arte.

Iniziamo il percorso di visita e, superato l'ingresso, accediamo alla navata sinistra. La prima cappella ospita la grande pala d'altare, raffigurante la Crocefissione, capolavoro di

Camillo Procaccini. Nella terza, intitolata a San Giovanni Battista, vi è la pala raffigurante *San Giovanni decollato*, opera giovanile di Daniele Crespi.

Raggiungiamo il presbiterio, dove si trova il prezioso altare maggiore, collocato in cima a cinque gradini. Realizzato nel 1741, su disegno di Giovanni Battista Riccardi, è una stupefacente opera di intaglio costituita da marmi pregiati, bronzo e pietre semi-preziose. Notevoli i dodici medaglioni di lapislazzuli che ornano la fronte su due piani. Dietro l'altare si può ammirare un pregevole coro ligneo. Gli affreschi della volta con *Le glorie dei santi* e della parete absidale con le *Storie di Sant'Allessandro* sono frutto della collaborazione di più artisti, sul finire del XVII secolo, tra i quali Filippo Abbiati e Federico Bianchi.

Proseguendo in senso orario, dal presbiterio accediamo alla seconda sacrestia, nella quale possiamo ammirare la *Gloria della Vergine*, affrescata sulla volta da Guglielmo Caccia, detto "il Moncalvo" e sulle pareti, le scenografiche *Storie dell'infanzia di Cristo* dei fratelli Giovanni Battista e Giovanni Mauro Della Rovere, conosciuti come "i Fiammenghini".

Percorriamo ora, scendendo verso l'ingresso, la navata destra. La prima cappella conserva una delle più belle tele di Camillo Procaccini, la *Natività*. Alle pareti, "il Moncalvo" dipinse *l'Annuncio ai pastori* e *l'Adorazione dei pastori*. Nella cappella seguente, sempre del Procaccini, possiamo ammirare la pala con *l'Assunta*.

Raggiungiamo il centro della chiesa per ammirare la grande cupola, decorata alla fine del Seicento da Filippo Abbiati e Federico Bianchi, con *l'Apoteosi di tutti i santi in paradiso*. Il paradiso è rappresentato attraverso una serie di cerchi concentrici che salgono verso la Trinità. Sul tamburo, fra le finestre, sono raffigurati episodi biblici, mentre sui pennacchi, quattro *Virtù*. Ammiriamo, sul secondo pilastro di sinistra, il pulpito ligneo, decorato con pietre dure, capolavoro di Carlo Garavaglia.

FACCIATA

La facciata, preceduta da una scalinata, è stretta fra due torri campanarie. Una grande cornice la divide orizzontalmente in due ordini. L'ordine inferiore, concluso nel 1623, su disegno di Lorenzo Binago, è scandito da lesene e colonne con capitelli corinzi. Sopra il portale centrale, introdotto da due colonne che reggono un finto arco, un bassorilievo di Stefano Sampietri, raffigurante la *Visione di Sant'Allessandro*. Ai lati, strette tra due lesene, due edicole con timpani triangolari, contenenti due sculture ancora del Sampietri, raffiguranti i *Santi Pietro e Paolo*. Seguono le campiture con i due portali minori, sormontati da timpani semicircolari. L'ordine superiore fu completato nel primo Settecento da Marcello Zucca, che scelse una struttura fortemente ribassata, nello stile barocchetto lombardo, con frontone mistilineo. Al centro vi è un grande finestrone con cornice e bordatura "a fascia". In corrispondenza delle edicole dell'ordine inferiore, due specchi trapezoidali con bassorilievi di armature. Il frontone declina ai lati con due volute, terminanti con una statua d'angelo. Altri cinque angeli sono posti sulla sua sommità, in corrispondenza delle lesene.

CENNI STORICI

La chiesa di Sant’Alessandro in Zebedia fu voluta alla fine del Cinquecento dai padri Barnabiti sul luogo dove già esistevano l’oratorio di San Pancrazio e la chiesetta dedicata a Sant’Alessandro martire, imprigionato nelle carceri romane dette “di Zebedia”, che occupavano con il Pretorio, quell’area, alla fine del III secolo d.C. durante la persecuzione di Massimiano.

Nel 1601 venne approvato il progetto presentato dal padre barnabita Lorenzo Binago. Nel marzo del 1602 l’arcivescovo di Milano, Federico Borromeo, posò la prima pietra dell’edificio. Nel 1626, quando la chiesa era conclusa nelle sue parti essenziali, la cupola dette segni di cedimento e fu necessario abbatterla. Al Binago si affiancarono altri architetti e alla sua morte, nel 1629, gli subentrò Francesco Maria Richini, che nel 1658 portò a termine il coro, nel rispetto dei disegni del predecessore. Purtroppo si manifestarono altri inconvenienti: il pavimento del coro cedette e venne rifatto su progetto di Francesco Castelli, autore anche della cripta sottostante. Nel 1658 muore il Richini e un anno dopo il figlio che lo aveva sostituito. Giuseppe Quadrio subentrò nella direzione dei lavori e nel 1661 iniziò la ricostruzione della cupola, che terminò nel 1693. Rimaneva da ultimare la facciata, da anni ferma all’ordine inferiore. Il progetto del Binago, alla fine del Seicento appariva ormai superato. Il barnabita Marcello Zucca completò la facciata secondo le forme del barocchetto lombardo.

9.ChieseMilano SantaMariaPressoSanSatiro

Santa Maria presso San Satiro

PREMESSA

La chiesa di Santa Maria, edificata alla fine del Quattrocento, ingloba il Sacello dedicato a San Satiro, fratello di Sant’Ambrogio. Voluta dall’arcivescovo Ansperto da Biassono nel IX secolo. Nel tardo Quattrocento, per custodire un’immagine miracolosa che si trovava su un muro esterno del Sacello, risalente al XIII secolo, si volle costruire la chiesa di Santa Maria che ad esso fu collegata.

Il duca Gian Galeazzo Maria Sforza e sua madre Bona di Savoia, proprietari del terreno, si incaricano dell’impresa, facendosi ritrarre ai lati della sacra icona. La costruzione continuò poi grazie al sostegno di Ludovico il Moro, alle offerte dei fedeli e dei nobili del tempo. Nonostante nel contratto del 1486 Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522) appaia in una veste preponderante, tradizionalmente il progetto della chiesa è stato attribuito a Donato di Angelo di Pascuccio, detto “il Bramante” (1444-1514).

Per la costruzione della chiesa si pose un serio problema urbanistico: già nel Quattrocento, le viuzze intorno a San Satiro erano il cuore delle attività commerciali e artigianali di Milano, gli edifici erano così stretti da limitare pesantemente lo spazio per la costruzione della chiesa. Demolendo le abitazioni addossate ai lati, si riuscì a ricavare una superficie sufficiente per realizzare una piccola chiesa a “T”. Mancava però lo spazio per costruire l’abside e qui intervenne il genio del Bramante, che creò uno spazio virtuale. I documenti sinora reperiti però non comprovano definitivamente che sia da ascrivere al celebre artista

sia la “finta abside” sia la sacrestia ottagonale. Nonostante gli interventi integrativi attuati nel Ottocento, l’edificio appare oggi come struttura unitaria e stilisticamente assai omogenea, di forte connotazione bramantesca.

INTERNO

La chiesa di Santa Maria presso San Satiro è a crux commissa. La croce commissa è quella che non ha il braccio minore in alto e la cui forma richiama la lettera T.

Per orientarci, seguiamo i numeri segnati sulla pianta. La chiesa è a tre navate, suddivise in cinque campate. La navata centrale (numero 1) è larga oltre il doppio di quelle laterali, che svoltano ad angolo retto sul lato settentrionale del transetto (numero 2). Dal transetto sinistro si accede al Sacello di San Satiro (numero 3), vicino al quale vi è il campanile (numero 4). Al fondo della chiesa, sul lato meridionale del transetto, in corrispondenza della navata centrale vi è la “finta abside” (numero 5). Nella navata destra si impianta, all’altezza della terza e quarta campata, la Sacrestia (numero 6). Originariamente, tutto l’edificio era decorato in bianco, azzurro ed oro e l’impressione ottica doveva essere ricchissima. Gli affreschi con Sante di Ambrogio da Fossano, detto “il Bergognone” (1453-1523), che ornavano le pareti laterali, rinvenuti nell’Ottocento sotto successive ridipinture, sono stati staccati e collocati alla pinacoteca di Brera.

Superando l’ingresso, accediamo alla navata centrale, illuminata naturalmente dal rosone in controfacciata, essendo priva di altre finestre. Su pilastri cruciformi, privi di base e ornati con capitelli corinzi, è impostata la maestosa sequenza delle arcate a “tutto sesto”, che separano le navate, sovrastate da una fine cornice modanata. La copertura della nave principale è ritmata dalla successione delle volte a botte, decorate a cassettoni dipinti, mentre le navate laterali hanno volte a crociera.

Percorrendo la navata centrale, giriamo in senso orario ed entriamo nel transetto sinistro (numero 2). I due bracci del transetto sono coperti da volte a botte, decorate a finti cassettoni, in continuità con la navata centrale.

Proseguendo a sinistra, raggiungiamo il Sacello di San Satiro (numero 3). Venne fatto costruire, quasi come cappella domestica, alla fine del IX secolo, dall’arcivescovo di Milano, Ansperto da Biassono. La sua funzione spiega la ridotta dimensione e la scelta della pianta a croce greca. Nel suo testamento, l’arcivescovo dispose che il Sacello e le sue proprietà formassero un corpo unico e divenissero un ospizio per ricoverare gli ammalati e ospitare i poveri e i pellegrini, costituendovi una “cella”.

Nel secondo Quattrocento, il Sacello fu interamente riqualificato, per essere stilisticamente armonizzato alla nuova chiesa, forse su progetto dello stesso Leonardo da Vinci. Ne farebbero fede diversi disegni raffiguranti il progetto di restauro con il consolidamento delle pareti perimetrali e il rifacimento delle coperture, che prevedevano una cupola, poi sostituita con un lanternino, collocato su un tiburio ottagonale, progettato dal Bramante, che nel frattempo era subentrato nella direzione del cantiere.

Di epoca rinascimentale anche il rivestimento esterno, circolare, con nicchie affiancate da lesene corinzie e alta trabeazione. In cotto, i cornicioni a motivi vegetali, i capitelli delle lesene e i tondi con teste scolpite, caratteristici della tradizione milanese.

Nel 1518, terminarono i lavori e all'interno del Sacello, sopra l'altare, venne collocato il gruppo di quattordici statue in terracotta, a grandezza naturale, capolavoro di Agostino de Fondulis (XV secolo) raffigurante il Compianto sul Cristo morto, tuttora in sito, originariamente posto in Sacrestia.

Il Sacello ha tre absidi, fiancheggiate da due nicchie. La copertura è costituita da volte a botte e da semi calotte, sostenute da sedici colonne di diverso materiale, con capitelli riccamente decorati. Sia le colonne che i capitelli, differenti tra loro, provengono da costruzioni precedenti. Da notare un frammento di affresco del periodo carolingio. Pur con tutte le modifiche subite tra il IX e il XX secolo, il Sacello di San Satiro è il più importante monumento di epoca carolingia in Milano.

Adiacente al Sacello è il campanile (numero 4). Costruito nel IX secolo, è in stile romanico. Si tratta di uno dei campanili più antichi di Milano, visibile ancora nelle sue forme originarie. La struttura in mattoni è quella di una semplice torre quadrata, ripartita in quattro ordini, separati da cornici a dentelli e da archetti pensili. L'ordine inferiore si apre sull'esterno con strette monofore a feritoia. Il secondo con monofore più larghe, e i due superiori con bifore.

Torniamo al transetto (numero 2), sulla cui parete di fondo, si alternano nicchie piatte e concave con motivi a conchiglia. Esse fingono l'esistenza di una navatella laterale, anche sul lato meridionale del transetto. Proseguendo, in corrispondenza della navata centrale, troviamo la "finta abside" (numero 5), profonda 97 centimetri. Il Bramante utilizzò l'artificio della prospettiva per creare l'illusione ottica della profondità.

La "finta abside" ha la volta a cassettoni, realizzata a bassorilievo in stucco dipinto, che si innesta su tre arcate. La finta prospettiva bramantesca venne parzialmente rovinata, nella prima metà del XIX secolo, con l'inserimento dell'attuale altare marmoreo in stile neoclassico, in sostituzione del precedente in legno, e con la collocazione, dietro di esso, entro una cornice in marmo, dell'immagine miracolosa della Vergine. L'altare alla destra dell'abside, accoglie *L'Estasi di San Filippo* di Giuseppe Peroni (1710-1776).

All'incrocio tra la navata centrale e il transetto si innalza la cupola emisferica, decorata a cassettoni in oro e azzurro con rosette e illuminata da una piccola lanterna. Nei tondi di cotto dei pennacchi sono dipinti gli evangelisti, opera della fine del Quattrocento. Spetta invece ad Agostino De Fondulis (XV secolo) la decorazione del basso tamburo, scandito da tondi in terracotta con busti degli apostoli. Sotto la cupola, il bel pavimento in marmo tricolore ne rappresenta la proiezione schematica.

Percorrendo la navata destra giungiamo alla Sacrestia a pianta ottagonale, successivamente trasformata in battistero (numero 5). La complessa architettura prevede, nell'ordine inferiore, una sequenza di nicchie, alternate a paraste decorate a motivi rinascimentali.

FACCIATA

Alla fine del Quattrocento iniziò la costruzione della facciata, che si interruppe quando solo lo zoccolo era stato completato. I bassorilievi di Giovanni Antonio Amadeo, che vi erano inclusi, sono ora conservati nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco.

La facciata attuale risale al 1870 e si deve all'architetto Giuseppe Vandoni (1828-1877). È in stile neo-rinascimentale con paramento murario in marmo. Il profilo segue la diversa altezza delle navate, con la zona centrale più alta di quelle laterali. Un cornicione la divide in due fasce orizzontali. Ciascuna delle due fasce è divisa in tre settori da lesene corinzie. Nella fascia inferiore, al centro, si trova il portale leggermente strombato, mentre nei settori laterali vi sono due monofore ad arco a tutto sesto. Al centro della fascia superiore, si trova il rosone. Nei settori laterali, due nicchie. La facciata termina in alto con un semplice frontone triangolare.

CURIOSITÀ

Nella chiesa di Santa Maria presso San Satiro è conservato il pugnale sacrilego che avrebbe fatto sgorgare sangue dall'icona miracolosa.

10.ChieseMilano_BasilicaSanMarco

Basilica di San Marco

PREMESSA

Secondo la tradizione, la chiesa è stata dedicata a San Marco per riconoscenza dell'aiuto prestato da Venezia a Milano nella lotta contro il Barbarossa. Fondata nel 1254 da Frate Lanfranco Settala, priore dell'Ordine degli Eremiti di Sant'Agostino, subisce un decisivo mutamento nel Seicento con la trasformazione in forme barocche di alcuni elementi architettonici interni, e nell'Ottocento, quando si interviene sulla facciata.

INTERNO

La chiesa è a croce latina. Le tre navate, con volta a crociera, sono sostenute da otto coppie di pilastri, decorati con paraste corinzie. Nella navata destra troviamo una serie di otto cappelle. L'edificio colpisce per le sue imponenti dimensioni (96 metri di lunghezza).

Per orientarci, seguiamo i numeri segnati sulla pianta. La navata centrale (numero 1) è intersecata perpendicolarmente dal transetto (numero 2), al centro del quale si apre la zona presbiteriale. Il presbiterio (numero 3), delimitato da una balaustra marmorea, è sopraelevato di alcuni gradini rispetto al resto della chiesa. In esso si trova l'altare maggiore neoclassico (numero 4). Questo è in marmi policromi con bassorilievi e decorazioni dorate, ed è caratterizzato da un tempietto circolare, sorretto da colonne corinzie, sotto il quale si trova un tabernacolo. La profonda abside è semicircolare (numero 5). La cupola, priva di tamburo, è impostata su un anello ellittico ed è formata da spicchi intervallati da costoloni, che si alternano alle finestre. L'abside ospita un notevole coro ligneo seicentesco.

Iniziamo il percorso di visita partendo dall'ingresso della basilica e percorriamo la navata sinistra, priva di cappelle. Incrociamo il transetto e giriamo a sinistra. Qui troviamo due tele, realizzate nei primi anni del Settecento dal pittore Stefano Maria Legnani (1661-1713), detto "il Legnanino", che raffigurano *Sant'Agostino che lava i piedi al Cristo*, in aspetto di pellegrino, e *L'apparizione a Sant'Agostino* della reliquia della Sacra Fascia, la fascia utilizzata dalla Madonna per trasportare Gesù durante la fuga in Egitto. Sulla parete di fondo, che fa da facciata alla Sacrestia Monumentale, vi è il grande affresco di Federico Bianchi (1635-1719) che raffigura l'episodio biblico della Cacciata di Eliodoro dal tempio.

Proseguendo sulla destra arriviamo al presbiterio, che ospita una serie di opere dedicate alla vita di Sant'Agostino. Nella calotta absidale è affrescato l'*Arbor Ordinis*, l'Albero dell'Ordine, con i Santi Agostiniani che guardano verso Cristo che, nella gloria dei cieli, è adorato da Sant'Agostino e da San Marco. È opera di Bartolomeo Roverio (1577-1625 circa), detto "il Genovesino", che realizzò, assieme ai fratelli Giovanni Battista e Giovanni Mauro Della Rovere, conosciuti come "i Fiammenghini", pittori attivi a Milano negli anni a cavallo tra il XVI e il XVII secolo d.C., anche gli affreschi delle volte dedicati ai quattro evangelisti e ad un coro di angeli musicanti.

Continuiamo la visita in senso orario e percorriamo il braccio destro del transetto, dove si può ammirare il grande affresco seicentesco dei "Fiammenghini", raffigurante Papa Alessandro IV che promulga la Bolla dell'unione fra i vari rami dell'ordine Agostiniano. Alla base del dipinto, durante i restauri del 1956, sono stati ritrovati resti di affreschi, eseguiti intorno al 1370 e raffiguranti una Crocefissione e un'Assunzione.

Proseguiamo svoltando a sinistra ed imbocchiamo la navata destra, le cui cappelle sono ricche di opere. All'incrocio fra la navata e il transetto, sulla parete in alto, vi è la grande tela del "Legnanino": il *Presepe con San Gerolamo*. La prima cappella, la cappella della Madonna, ospita il presepe di Francesco Londonio (1723-1783), composto da una trentina di figure di cartapesta e legno, dipinte ad olio, riferibile alla metà del XVIII secolo d.C. Dopo quest'opera, l'Imperatrice Maria Teresa d'Austria affidò all'artista il ruolo di scenografo al Teatro della Scala, quando quest'ultimo venne completato nel 1778.

La quarta cappella, della famiglia Cusani, dedicata al Crocefisso, ha affreschi di Antonio Campi (1524-1587). Nella quinta cappella, di architettura cinquecentesca, dedicata a San Giuseppe, ammiriamo l'affresco della cupola sul tema della Pentecoste di Carlo Urbino (1525-1585). La sesta cappella, dedicata a San Marco, ha la pala d'altare dedicata al santo, realizzata dal "Legnanino". La settima cappella, dedicata alla Madonna della cintura, riccamente decorata di stucchi, fu ricostruita tra il 1717 e il 1727. Secondo la tradizione, quando Santa Monica chiese alla Madonna che vestito avesse dopo l'ascesa al cielo di Gesù, la Vergine le apparve con un'ampia veste dozzinale di color scuro, stretta alla vita da una cintura in pelle. Maria si slacciò la cintura e, porgendola a Monica, le disse di portarla sempre con sé e di farla portare a chi avesse voluto il suo patrocinio, a cominciare dai frati Agostiniani.

Nell'ottava cappella, Cappella Foppa, del tardo Quattrocento, Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) dipinse, nella calotta absidale, una Gloria Angelica. Negli otto spicchi della cupola, Profeti e Sibille. Sui pennacchi i Quattro evangelisti. Sulle pareti affrescò due episodi delle

Storie dei Santi Pietro e Paolo: a sinistra, *La caduta di Simon Mago*, a destra *San Paolo che resuscita un morto*. Per l'altare, il Lomazzo dipinse un'Incoronazione della Vergine col Bambino che porge le chiavi a San Pietro.

FACCIATA

La facciata, in stile neogotico, è frutto di un restauro del 1871 di Carlo Maciachini. L'architetto cercò di ripristinare le sue originarie caratteristiche gotiche, eliminando le modifiche successive.

Il sistema murario in mattoni rossi è scandito verticalmente da quattro lesene, rivestite nella parte inferiore in marmo. In basso, si aprono tre portali, corrispondenti ciascuno alle tre navate interne. I due portali laterali sono sormontati da grandi trifore neogotiche, ricostruite sulla traccia di quelle preesistenti. Sono invece originali i sovrastanti oculi, piccole aperture di forma circolare, inseriti in due riquadri finemente decorati. Il grande portale centrale a nicchia di marmo ha un bell'architrave con sette formelle, che raffigurano i simboli dei quattro evangelisti, con al centro Cristo Giudice e, alle due estremità, Sant'Ambrogio e Sant'Agostino. Nella lunetta, un mosaico del 1840, raffigurante la Madonna col Bambino fra i santi Agostino, Marco e Ambrogio, opera di Angelo Inganni (1807-1880).

Un'elegante cornice ad archetti separa il portale da una nicchia a trifora, con all'interno le statue di Sant'Agostino, Sant'Ambrogio e San Marco, e da due bifore con archi a sesto acuto. Più in alto, il grande rosone, ricostruito nelle sue dimensioni originali dal Maciachini, che arricchì infine la facciata di una ricca cornice e di guglie ad edicola.

CURIOSITÀ

Di questa bella chiesa merita ricordare che nel suo soggiorno milanese Mozart suonò il pregevole organo, costruito nel 1564 da Benedetto Antegnati. Lo strumento fu ammodernato nel Seicento e nell'Ottocento. Il 22 maggio 1874, qui Verdi diresse la sua Messa da Requiem, dedicata ad Alessandro Manzoni, in occasione del primo anniversario della morte dello scrittore.

11.ChieseMilano_SantaMariaDeiMiracoli

Il pannello visivo tattile che hai davanti, assieme a questa guida audio-video, comprensiva di Lingua dei Segni Italiana, permettono di esplorare la chiesa di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso.

Sulla sinistra del pannello è presente un breve testo in italiano, inglese e in braille, con le informazioni essenziali sull'edificio.

La parte centrale è occupata dalla pianta della chiesa, con l'indicazione numerica degli elementi architettonici, riportati nella legenda in alto a destra.

In basso a destra vi è il prospetto della facciata. Questa guida audio-video aiuta nella lettura del pannello e ne approfondisce i contenuti.

Dopo una breve introduzione alla storia dell'edificio, verranno descritte la struttura, alcune opere significative e la facciata. In chiusura un sintetico approfondimento storico.

PREMESSA

La chiesa di Santa Maria dei Miracoli fu costruita dal 1493, accanto alla preesistente basilica romanica di San Celso, in sostituzione di una precedente cappella del 1430, che accoglieva un'icona miracolosa della Madonna, ancora visibile nel presbiterio. Del 1504 è il progetto del grande atrio porticato, antistante la facciata. Tra il 1513 e il 1514 si decise di modificare il progetto originario, a croce latina con un'unica navata, con l'aggiunta delle navate laterali e del deambulatorio. La chiesa coinvolse i più grandi architetti lombardi del Cinquecento. L'interno è un modello dello stile tardo rinascimentale milanese. La chiesa accoglie numerose e pregevoli opere d'arte, che segnano il passaggio dalla stagione manierista a quella della Controriforma. L'affresco trecentesco della *Madonna con Bambino*, nella navata sinistra, fu visto lacrimare nel 1620, confermando la miracolosità del luogo, cui si deve la denominazione del santuario.

INTERNO

Per orientarci seguiamo i numeri sulla pianta.

Superato il quadriportico (numero 1), accediamo all'edificio. La chiesa è a croce latina, divisa in tre navate. La navata centrale (numero 2) è delimitata da arcate, sostenute da tre pilastri in pietra con lesene per ciascun lato. È coperta da una grande volta a botte, che si imposta subito sopra la trabeazione. Le navate laterali sono divise in quattro campate, coperte da volte a crociera. Le campate, con 'sfondati', sono quasi delle cappelline. All'altezza della quarta campata della navata destra, in esterno, si innesta la chiesa di San Celso (numero 3). Le due navate laterali si congiungono a semicerchio dietro l'altare maggiore, in una sorta di post-coro o deambulatorio (numero 4). All'incrocio della navata con il transetto, i quattro grossi pilastri sui quali si innesta la cupola, con tiburio a dodici lati. Sul pilastro in alto a sinistra, l'altare della Madonna (numero 5). I due bracci del transetto sono anch'essi ricoperti da cupolette. Il braccio sinistro termina con la cappella di San Celso (numero 6), mentre il destro nella cappella di Carlo da Rho (numero 7).

Proseguendo lungo l'asse longitudinale, troviamo l'altare maggiore (numero 8), sopraelevato di tre gradini rispetto al piano del presbiterio.

Iniziamo il percorso di visita e, superato l'ingresso, accediamo alla navata centrale e ammiriamo la ricchezza delle decorazioni e la raffinatezza del pavimento, in marmo policromo. La volta a botte della navata è ornata di stucchi con lacunari tondi, circondati e collegati vicendevolmente da fasce.

Raggiungiamo la navata sinistra e ammiriamo le volte, ornate con stucchi, ori e affreschi di Giovan Battista Crespi, detto "il Cerano", e dei fratelli Giovanni Battista e Giovanni Mauro della Rovere, conosciuti come "i Fiammenghini".

Le cappelle sono adorne di opere dei più importanti artisti del Rinascimento e del Barocco lombardo. Nella prima vi è una tela di Ambrogio da Fossano, detto “il Bergognone”, la *Madonna tra i Santi*. Nella seconda, l’affresco miracoloso del XIV secolo, proveniente probabilmente dalla distrutta chiesa di San Nazaro, raffigurante la *Madonna fra i Santi Nazaro e Celso*. La terza cappella contiene il *Martirio di Santa Caterina d’Alessandria*, del “Cerano”, mentre gli affreschi sono dei Fiammenghini. Nella quarta cappella, la pala della *Pietà*, di Giulio Cesare Procaccini.

Superata la porta della sacrestia, giungiamo al braccio sinistro del transetto dove possiamo ammirare l’altare con il sarcofago di San Celso (IV secolo). Continuiamo, percorrendo il deambulatorio, di cui apprezziamo l’impiego sapiente e armonico di pietre e marmi variegati sulla parete che lo separa dal coro. Tra le opere cinquecentesche di maggior rilievo che lo decorano: una tavola di Alessandro Bonvicino, detto “il Moretto”, con la *Conversione di San Paolo*; il *San Gerolamo*, di Callisto Piazza; la tavola rappresentata *Gesù domanda e riceve la benedizione di sua madre prima della passione*, di Carlo Urbino; il *Battesimo di Gesù*, di Gaudenzio Ferrari; l’*Assunzione della Vergine* e il *Congedo di Cristo dalla Vergine*, ancora dell’Urbino. Sulla parete opposta, possiamo osservare la statua della Vergine, opera di Annibale Fontana, che in origine era in cima alla facciata (sostituita poi con una copia). Proseguendo, rileviamo altre opere di Urbino e Campi.

Arriviamo così al braccio destro del transetto e, nella cappella di Carlo da Rho, ammiriamo la pala d’altare con *San Girolamo che riceve il cappello cardinalizio da Gesù Bambino alla presenza di Maria e Giuseppe*, di Paris Bordon, notevole per la ricchezza cromatica e compositiva.

Raggiungiamo il presbiterio, dove il corpo longitudinale della chiesa si incrocia con il transetto, e osserviamo la cupola con il tiburio dalla tradizionale forma lombarda, a dodici lati, con un loggiato esterno ad arcatelle. Essa è illuminata da una lanterna e da dodici oculi, uno per ogni spicchio, decorato a cassettoni. Sul tamburo, all’interno di nicchie, le statue in terracotta degli Apostoli, realizzate da Agostino de Fondulis. I quattro pennacchi, raffiguranti i Quattro Evangelisti, sono stati affrescati, alla fine del Settecento, da Andrea Appiani, così come le pareti laterali, che raffigurano i *Quattro Dottori della Chiesa*. Nel quadrato della crociera è incorporata, nel pilastro in alto a sinistra, l’immagine miracolosa della Madonna. La decorazione scultorea dell’altare di Martino Bassi doveva fare da cornice all’antico affresco votivo. L’altare ha paliotto apribile, con ante d’argento scolpite dal Fontana. Sua anche la mirabile statua dell’*Assunta*, posta al di sopra, mentre i *due angeli reggi corona* sono del Procaccini.

Proseguendo in senso longitudinale, arriviamo all’altare maggiore, che custodisce il corpo di San Celso. Progettato da Galeazzo Alessi, fu compiuto nel 1827. È in marmi preziosi, pietre dure, bronzi e oro.

Il coro ligneo, realizzato anch’esso su disegno dell’Alessi, verso la fine dell’Ottocento, è ricco di decorazioni che si articolano su una struttura complessa.

Percorriamo ora la navata di destra verso il fondo. Tra le opere più significative: nella prima campata, la tavola del Procaccini raffigurante il *Martirio dei Santi Nazaro e Celso*; in quella successiva, l’altare con lo storico *Crocefisso di San Carlo*.

QUADRIPORTICO E FACCIATA

Nel primo XVI secolo, fu aggiunto il classicheggiante quadriportico. Le volte hanno archi a tutto sesto, sostenuti da pilastri con semicolonne, che sorreggono capitelli corinzi in bronzo.

Le ali del portico si innestano all'ordine inferiore della facciata. L'imponente ed ornatissima facciata, in marmo di Carrara, fu progettata da Galeazzo Alessi verso la fine del XVI secolo, in stile manierista. Fu realizzata da Martino Bassi, che ne semplificò il disegno. È divisa in quattro ordini, sormontati da un frontone triangolare. È decorata da numerose statue e rilievi di Stoldo Lorenzi, Annibale Fontana e Giulio Cesare Procaccini. Al centro dell'ordine inferiore, il portale maggiore, sormontato da un timpano triangolare aperto, che poggia su un architrave retto da doppie colonne, sul quale sono sdraiate due *Sibille*, realizzate dal Fontana, cui si devono anche i capitelli bronzei. I due portali minori, sormontati da timpani triangolari, sono coronati da stupendi festoni in bronzo. Al centro del secondo ordine, un'edicola con timpano triangolare aperto, raffigurante la *Natività*. Ai lati, da sinistra, le statue dell'*Arcangelo Gabriele* e della *Vergine*, del Fontana.

Al centro del terzo ordine, fra doppie colonne con capitelli in bronzo, si apre un grande finestrone con arco a tutto sesto, affiancato da due cariatidi. Ai lati, due finestroni più piccoli, con timpano triangolare. Le lesene sono arricchite da capitelli bronzei. Il quarto ordine è caratterizzato da cariatidi che si innestano su un fregio, su cui poggia la cornice del frontone triangolare, che ha timpano ornato da elementi scultorei. Al di sopra, domina la statua dell'*Assunta* del Fontana, copia dell'originale conservato nel retro-coro e, ai lati, le statue di quattro angeli, i due alle estremità con lunghe trombe.

CENNI STORICI

San Celso fu costruita nel IV secolo nel luogo dove, secondo la tradizione, Sant'Ambrogio trovò i corpi dei due martiri Nazaro e Celso. Nell'X secolo l'Arcivescovo di Milano, Landolfo II, fece costruire un monastero e una basilica sul posto della piccola chiesa, ormai cadente, e li affidò ai monaci benedettini. Il monastero fu distrutto negli anni trenta del secolo scorso.

Nel 1430 il duca di Milano, Filippo Maria Visconti, fece costruire una cappella addossata all'area della basilica per proteggere un'immagine della Madonna col bambino, che era diventata meta di pellegrinaggio.

Nel 1485, i fedeli lì riuniti videro la Madonna alzare, per un attimo, il velo che copriva la propria immagine dipinta. Di lì a poco cessò la pestilenza che tormentava, in quei mesi, Milano. Il riconoscimento ufficiale del miracolo, da parte delle autorità ecclesiastiche, giunse l'anno successivo, insieme alla decisione di costruire sul posto un santuario.

Bisogna attendere il 1493 per l'avvio del cantiere. Il progetto di Gian Giacomo Dolcebuono prevedeva un edificio a pianta longitudinale con tiburio, coro, navata unica e tre cappelle semicircolari per ogni lato.

Nel 1494 gli si affiancò Giovanni Antonio Amadeo. Del 1504 è il progetto del grande atrio porticato, antistante la facciata.

Tra il 1513 e il 1514 si decise di modificare il progetto originario, con l'aggiunta delle navate laterali e del deambulatorio. Nel 1563 Galeazzo Alessi progettò la facciata, poi realizzata da Martino Bassi. Nei primi decenni dell'Ottocento furono demolite quattro campate della basilica di San Celso, e arretrata la sua facciata per dar aria e luce al santuario.

12.ChieseMilano_BasilicaSanNazaroInBrolo

Il pannello visivo tattile che hai davanti, assieme a questa guida audio-video, comprensiva di Lingua dei Segni Italiana, permettono di esplorare la Basilica di San Nazaro in Brolo.

Sulla sinistra del pannello è presente un breve testo in italiano, inglese e in braille, con le informazioni essenziali sull'edificio.

La parte centrale è occupata dalla pianta della chiesa, con l'indicazione numerica degli elementi architettonici, riportati nella legenda in alto a destra.

In basso a destra vi è il prospetto della facciata. Questa guida audio-video aiuta nella lettura del pannello e ne approfondisce i contenuti.

Dopo una breve introduzione alla storia dell'edificio, verranno descritte la struttura, alcune opere significative e la facciata. In chiusura un sintetico approfondimento storico.

PREMESSA

È una delle basiliche fondata fuori le mura, alla fine del quarto secolo, per volere del vescovo Ambrogio. Dotata, fin dalle origini paleocristiane di planimetria a croce latina, in età romanica, in seguito a degli incendi, la chiesa fu in parte trasformata. Nel 1512, alla basilica venne anteposta la cappella Trivulzio, su progetto del Bramantino, che determinò l'occultamento della facciata originaria. Dal braccio sinistro del transetto si accede alla cappella di Santa Caterina d'Alessandria, costruita su progetto di Antonio da Lonate intorno al 1540. Dalla seconda metà del Cinquecento, in seguito alla visita pastorale di Carlo Borromeo, la chiesa venne rinnovata. Nel 1830 l'interno fu adattato allo stile neoclassico. I lavori condotti tra il 1946 e il 1963 hanno voluto riportare la basilica alle architetture originali.

INTERNO

Per orientarci seguiamo i numeri sulla pianta. L'edificio è a pianta cruciforme. Il braccio principale, lungo 56 metri, della navata (numero 2) interseca il braccio trasversale, lungo 45 metri, del transetto (numero 3). La navata centrale è divisa in due campate coperte da volta a crociera con costoloni in cotto, come la campata dell'area presbiteriale che precede l'abside maggiore (numero 5). Essa ospita l'imponente altare, sopraelevato di alcuni

gradini rispetto al piano di calpestio della navata. I bracci del transetto, a campata unica con volta a crociera con costoloni in cotto, terminano nelle rispettive absidi (numero 4). L'interno è caratterizzato dal contrasto tra le membrature architettoniche e lo sfondo chiaro delle pareti e delle volte, prive di decorazioni. All'altezza della seconda campata della navata, a sinistra, vi è la cappella di Santa Caterina d'Alessandria (numero 6), a pianta rettangolare. Antistante la prima campata della navata si innesta invece la cappella Trivulzio (numero 1), a pianta ottagonale.

Iniziamo il nostro percorso di visita dalla cappella Trivulzio. Nel 1512 iniziò la costruzione della cappella, voluta da Gian Giacomo, detto "il Magno", acerrimo nemico degli Sforza, quale mausoleo per sé e per la famiglia. La cappella venne addossata alla facciata, che coprì completamente. L'opera fu realizzata da Bartolomeo Suardi, detto Bramantino. È a pianta ottagonale e si può suddividere in tre fasce sovrapposte: la fascia inferiore è caratterizzata da quattro nicchioni al livello del calpestio, in cui rimangono tracce di affreschi; nella fascia mediana si trovano otto nicchie, contenenti ciascuna il sarcofago di un membro della famiglia Trivulzio. Sopra i sarcofagi si articola la fascia superiore, in cui si alternano bifore cieche e aperte, sormontate dalla cupola a spicchi. La cappella è sormontata da una lanterna ottagonale. L'estrema sobrietà e l'essenziale eleganza del mausoleo anticipano le esigenze di austerità dell'epoca della Controriforma. L'aggiunta di un mausoleo all'ingresso della chiesa come vestibolo rende la cappella Trivulzio un *unicum* nella storia dell'arte. Alla sua destra si apre la cappella della Madonna dell'Aiuto.

Proseguiamo la visita e accediamo alla basilica tramite il portale che si trova sulla parete opposta all'ingresso della cappella Trivulzio. Percorrendo la navata arriviamo al transetto. Nel braccio destro, possiamo ammirare un pregevole rilievo del *Cristo sulla croce* di Bonino da Campione, databile nel XIV secolo. Sul lato opposto, l'*Ultima Cena* di Bernardino Lanino. Nell'abside del braccio sinistro si conserva invece un *Ecce homo* di Bernardino Luini.

Nel transetto si rilevano resti della pavimentazione marmorea originaria e della muratura paleocristiana ad *opus spicatum*. All'incrocio tra la navata e il transetto, si innalza la cupola ottagonale di epoca romanica. Il tiburio, adornato da quattro arcatelle su ogni lato e traforato da piccole finestre circolari, è il più antico di Milano.

Superato il transetto accediamo all'area presbiteriale. La parete dell'abside è decorata con slanciate arcatelle in cotto, di epoca romanica. Il maestoso altare barocco, realizzato in marmi policromi (soprattutto marmo nero), è costituito dalla mensa, dal tabernacolo e dal baldacchino, sorretto da colonne corinzie tortili, all'interno del quale si trova la statua in marmo bianco del *Cristo Risorto*. Alla destra della navata, prima dell'abside, si trova la *Basilichetta di San Lino*, a pianta centrale cruciforme con absidiola ornata da nicchiette. Essa è un raro esempio di architettura milanese di epoca altomedievale.

Raggiungiamo il braccio sinistro del transetto, dal quale, attraversando una porta e salendo alcuni gradini, si accede alla cappella di Santa Caterina d'Alessandria, costruita intorno al 1540, su progetto di Antonio da Lonate, che si ispirò alle opere architettoniche del Brunelleschi e del Bramante. È a pianta rettangolare, coperta da una cupola emisferica con tamburo cilindrico e copertura conica. Dalla cupola si aprono piccoli rosoni. Qui possiamo

ammirare l'affresco raffigurante il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, opera di Bernardino Lanino, che ricopre interamente la strombatura ad arco a tutto sesto della parete sinistra della cappella. Esso si articola in più scene: al centro è raffigurato il *Miracolo della ruota*, a sinistra, dall'alto, *Caterina che cerca di convertire l'Imperatore* e il *Processo di Caterina*; a destra, dall'alto, la *Decapitazione di Caterina* e la sua *Morte*. Lungo la parete destra, sopra la porta che collega la cappella all'esterno, si trova una vetrata policroma dipinta, di scuola tedesca, che riprende il tema agiografico.

La basilica ospita tre organi. Sulla controfacciata, nella cantoria lignea barocca, sorretta da possenti mensole marmoree, vi è un organo settecentesco. Nella cappella di Santa Caterina d'Alessandria, sulla cantoria lignea in controfacciata, si trova un organo a canne del 1833. Nel braccio destro del transetto, a pavimento, si trova l'organo a canne costruito nel 1977.

FACCIATA

La basilica presenta il prospetto principale sull'omonima piazza, con la severa facciata a pianta quadra della cappella Trivulzio. Un cornicione marmoreo suddivide il paramento murario, in mattoni rossi, in due ordini. Quattro lesene marmoree tuscaniche articolano l'ordine inferiore in tre campi. In quello centrale si apre il portale, con timpano triangolare marmoreo. Sopra di esso, un bassorilievo raffigurante al centro lo stemma Trivulzio. Nei due campi laterali vi sono due porte murate. La fascia al di sopra del cornicione è priva di articolazioni e ospita l'orologio. L'ordine superiore è diviso in tre campi da due lesene marmoree ioniche, in quello centrale si apre una bifora con timpano triangolare. Il secondo prospetto della chiesa, quello che dà su largo Francesco Richini, è costituito dall'abside del transetto sinistro.

CENNI STORICI

Consacrata nel 368, la basilica, originariamente chiamata "Apostolorum", faceva parte, insieme alla basilica "Martyrum" (Sant'Ambrogio), alla basilica "Virginum" (San Simpliciano) ed alla basilica "Prophetarum" (San Dionigi), del quadrilatero sacro voluto dal vescovo Ambrogio.

Nel centro della basilica, all'incrocio dei bracci, fu innalzato l'altare, sotto il quale vennero tumulate le reliquie dei Santi Giovanni, Andrea e Tommaso. Queste erano conservate in un reliquiario argenteo, reperito nel sottosuolo da Carlo Borromeo e oggi conservato al Museo Diocesano. Pochi anni dopo la consacrazione, la basilica diede sepoltura ai resti di San Nazaro sotto un nuovo altare, in fondo alla navata. In quell'occasione fu abbattuta la parete di fondo che fu sostituita da un'abside semicircolare. La basilica fu quindi dedicata al Santo. Il nome brolo significa "prato boscoso", il più vasto della città era di proprietà dell'arcivescovo ed era già attestato in documenti del X secolo. Durante il X secolo il vescovo Arderico fece costruire la Basilichetta di San Lino a destra della navata, prima dell'abside.

In età romanica, la chiesa subì l'azione distruttrice di diversi incendi. In quegli anni cominciò la ricostruzione che ebbe probabilmente inizio dalla zona centrale, in seguito si procedette al rinnovamento di tutta la basilica.

Nel 1363 venne consacrata una nuova chiesetta costruita a ridosso della navata e del transetto sinistro, con funzioni di ossario, poi trasformata, tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, nell'oratorio di Santa Caterina. Lo realizzò forse Antonio da Lonate, su progetto di ispirazione bramantesca.

Dalla seconda metà del Cinquecento, in seguito alla visita pastorale di Carlo Borromeo, l'interno della chiesa venne rinnovato.

La basilica fu profondamente danneggiata dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, e il suo assetto attuale risale ai lavori costruttivi, condotti tra il 1946 e il 1963, che eliminarono le strutture barocche e neoclassiche in nome di un "ritorno alle origini".

13.ChieseMilano_San Fedele

Chiesa di San Fedele

Il pannello visivo tattile che hai davanti, assieme a questa guida audio-video, comprensiva di Lingua dei Segni Italiana, permettono di esplorare la chiesa di San Fedele.

Sulla sinistra del pannello è presente un breve testo in italiano, inglese e in braille, con le informazioni essenziali sull'edificio.

La parte centrale è occupata dalla pianta della chiesa, con l'indicazione numerica degli elementi architettonici, riportati nella legenda in alto a destra.

In basso a destra vi è il prospetto della facciata. Questa guida audio-video aiuta nella lettura del pannello e ne approfondisce i contenuti.

Dopo una breve introduzione alla storia dell'edificio, verranno descritte la struttura, alcune opere significative e la facciata.

PREMESSA

L'antica chiesetta di San Fedele, sorta nel 313 col nome di Santa Maria in Solariolo e dedicata poi al santo nell'XI secolo, fu affidata nel 1567 alla Compagnia di Gesù, che decise di ricostruirla. L'incarico fu affidato a Pellegrino Tibaldi, che progettò un edificio a navata unica, articolata in due campate. La chiesa fu compiuta nel corso del secolo successivo. I successori del Tibaldi rispettarono sostanzialmente il progetto originario, determinandone la straordinaria unità stilistica, che neppure gli interventi tardivi del XIX secolo alterarono. Nel 1776, tre anni dopo la soppressione dell'ordine dei Gesuiti, la chiesa fu affidata ai canonici provenienti dalla vicina chiesa di Santa Maria della Scala, che stava per essere abbattuta per far posto al nuovo teatro di Milano. L'edificio tornò ad essere gestito dai Gesuiti nella seconda metà del Novecento.

INTERNO

Per orientarci seguiamo i numeri segnati sulla pianta. L'edificio è a navata unica (numero 1), divisa in due campate coperte da volte "a vela", poggianti su sei grandi colonne corinzie di granito rosa di Baveno, staccate dalla parete e poste su alti piedistalli. Nello spessore dei muri laterali si aprono due cappelle per lato. Un grande arco trionfale immette al presbiterio (numero 2), che ospita, al centro, l'altare maggiore (numero 3). Dietro l'altare, il coro ligneo (numero 4), contenuto nell'abside semicircolare. Sul lato destro, di fianco all'area presbiteriale, la cappella della "Madonna del latte", detta "delle ballerine" (numero 8). A seguire, in basso, la sacrestia (numero 7), l'antisacrestia (numero 6) e la pinacoteca (numero 5).

L'interno della chiesa presenta alcune caratteristiche specifiche. Un'alta trabeazione divide l'architettura in due ordini sovrapposti. Nelle lune dell'ordine superiore si aprono dei finestroni rettangolari. Nell'ordine inferiore, gli arconi a tutto sesto delle cappelle laterali si alternano a quelli dei matronei, soprastanti le nicchie che contengono i confessionali lignei. Le cappelle hanno caratteri decorativi comuni. Gli altari, il cui disegno è attribuibile al Tibaldi, fondono armoniosamente la scultura con l'architettura. Molte nel tempo hanno subito modifiche e cambiato l'originaria denominazione.

San Fedele è considerato il modello di riferimento per l'architettura sacra della Controriforma. La chiesa ospita, nei suoi diversi ambienti, in forma temporanea o permanente, opere di diverse epoche, dal Medioevo alla contemporaneità. Un percorso espositivo coinvolge, più specificatamente, la cripta, la sacrestia, la cappella delle ballerine e la pinacoteca.

Iniziamo il percorso di visita. Superato l'ingresso, in controfacciata, nella nicchia sulla sinistra, possiamo ammirare il primo degli otto confessionali lignei presenti in chiesa. Tutti i confessionali hanno nel cancelletto davanti al seggio del confessore il monogramma dei Gesuiti e sono arricchiti da quattro pannelli scolpiti: i due in basso, sopra gli inginocchiatoi, con scene della vita di Gesù; quelli in alto, con episodi dell'Antico e Nuovo Testamento. La struttura termina con un timpano triangolare aperto.

Percorriamo il lato sinistro della navata. La prima cappella è quella della Deposizione, che ha come pala d'altare una grande tela di Simone Peterzano raffigurante la *Deposizione*. Il quadro è dominato da una luce violenta, che concentra l'attenzione sulla drammaticità dell'evento. Costituì sicuramente un punto di riferimento per il Caravaggio, allievo del pittore.

Proseguendo, troviamo il pulpito ligneo scolpito da Daniele Ferrari nel XVII secolo con grande ricchezza d'intagli. Subito dopo si apre la cappella Spinola-Rezzonico. Essa ha come pala d'altare l'affresco della *Madonna della Scala*, realizzato nel XVI secolo, proveniente dall'omonima chiesa, demolita nel 1776 per fare posto al Teatro. Esso raffigura la *Madonna con il Bambino*.

Giungiamo alla zona presbiteriale, sopraelevata di due gradini rispetto al piano della navata e incorniciata dall'arco trionfale. Ammiriamo la cupola, decorata a cassettoni che, come l'area absidale, è stata realizzata successivamente al Tibaldi. Ancora incerta la data della sua realizzazione. Essa si innesta sopra un alto tamburo con otto finestroni. È contenuta

all'esterno, come è consuetudine nella tradizione costruttiva lombarda, dal tiburio. Nei pennacchi, le *Virtù teologali* e la *Religione*, dipinte nel XX secolo da Luigi Cavenaghi.

Superata la balaustra di marmo, rifatta nel 1834 insieme al pavimento del presbiterio e alle scale di accesso alla cripta, raggiungiamo il prezioso altare maggiore, collocato in cima a cinque gradini. Esso custodisce le reliquie di San Fedele e San Carpofo, martiri cristiani dei primi secoli. Eretto nel 1835 da Piero Pestagalli, in marmi policromi, è sormontato da un tempietto circolare formato da sei colonnine corinzie reggenti una cupola emisferica, al di sopra della quale si erge la statua del *Cristo Risorto*. Alla sinistra dell'altare vi è una lapide in bronzo che ricorda il punto dove era solito pregare Alessandro Manzoni, che abitava poco distante dalla chiesa. Allo scrittore è stata eretta una statua nella piazza antistante.

Dietro l'altare vi è un pregevole coro ligneo del XVI secolo, proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Scala. I diciannove stalli sono intarsiati con disegni raffiguranti delle prospettive urbane. L'abside è articolata da lesene con capitelli che si armonizzano con le cornici e i timpani dei tre finestroni che si aprono sulle pareti. La calotta absidale riprende il tema decorativo a cassettoni della cupola.

Proseguendo in senso orario, all'estremità destra dalla zona presbiteriale, possiamo scendere nella cripta che occupa l'area sottostante mentre, continuando il percorso in superficie, e girando sulla sinistra, accediamo agli ambienti dell'antisacrestia e della pinacoteca. Nell'antisacrestia osserviamo in particolare due opere, originariamente collocate nella cappella Guastalla: *La Trasfigurazione di Cristo*, proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Scala, dipinta da Bernardino Campi, in collaborazione con Carlo Urbino, e *l'Incoronazione di Maria*, di Ambrogio Figino.

Entriamo ora nella sacrestia, dove possiamo ammirare gli splendidi arredi in legno di Daniele Ferrari.

Accediamo infine alla cappella che contiene il dipinto trecentesco della *Madonna del latte* della ricca famiglia milanese dei Torriani. Le ballerine del Teatro della Scala, fino agli anni ottanta, erano solite portare fiori sotto la sacra immagine, prima di importanti debutti e per ringraziamento. Da qui il nome di "cappella delle ballerine".

Ritorniamo in chiesa passando per lo stretto corridoio che collega la cappella al presbiterio e proseguiamo la visita percorrendo il lato destro della navata, andando verso l'ingresso. La prima cappella che osserviamo è la cappella della Guastalla. L'altare, realizzato su disegno di Pellegrino Tibaldi, è un modello di stile barocco. Ha come particolarità due angeli scolpiti nell'atto di raddrizzare i fusti delle due colonne laterali, che perdono il pieno contatto con la base e il capitello. Un tempo era dedicato alla *Madonna Incoronata*, ora ospita un bassorilievo in ceramica di Lucio Fontana, del 1956.

Proseguendo, arriviamo alla cappella dedicata a Sant'Ignazio, il fondatore dell'Ordine dei Gesuiti, l'unica a non aver subito modifiche e a aver mantenuto l'originaria dedizione. L'altare ha una struttura a edicola, realizzato con marmi di colori diversi. Due coppie di colonne di marmo nero, con capitelli corinzi in bronzo, sorreggono un ricco timpano triangolare spezzato, sul quale si adagiano statue di angeli. La pala d'altare è un quadro di Giovan Battista Crespi, detto "il Cerano", raffigurante la *Visione di Sant'Ignazio*.

FACCIATA

L'elegante facciata fu completata nel 1835 sotto la direzione di Pietro Pestagalli, che rispettò il progetto originario del Tibaldi. Essa risulta divisa in due ordini di uguale larghezza da una grande cornice sulla quale poggia, al centro, il timpano curvato del portale di ingresso, che si eleva su una coppia di colonne corinzie. Il portale è coronato da una lunetta. Colonnine corinzie articolano i due ordini in cinque campate che ospitano edicole nelle campiture esterne e targhe in quelle interne. Nella campitura centrale dell'ordine superiore, una finestra con timpano triangolare. La facciata termina con un frontone triangolare, il cui timpano ospita un pregevole bassorilievo, rappresentante l'*Assunzione*, opera di Gaetano Matteo Monti di Ravenna.

14.ChieseMilano_SantAntonio Abate

Chiesa di Sant'Antonio Abate

Il pannello visivo tattile che hai davanti, assieme a questa guida audio-video, comprensiva di Lingua dei Segni Italiana, permettono di esplorare la chiesa di Sant'Antonio Abate.

Sulla sinistra del pannello è presente un breve testo in italiano, inglese e in braille, con le informazioni essenziali sull'edificio.

La parte centrale è occupata dalla pianta della chiesa, con l'indicazione numerica degli elementi architettonici, riportati nella legenda in alto a destra.

In basso a destra vi è il prospetto della facciata. Questa guida audio-video aiuta nella lettura del pannello e ne approfondisce i contenuti.

Dopo una breve introduzione alla storia dell'edificio, verranno descritte la struttura, alcune opere significative e la facciata.

PREMESSA

Il complesso di Sant'Antonio Abate ha origine da un ricovero per ammalati di fuoco sacro, sorto nel 1127. Nel Trecento i frati Antoniani furono chiamati a dirigerlo. Con la riunione di tutti i servizi sanitari nella Ca' Granda, ad opera di Francesco Sforza, il convento perse la sua funzione e fu affidato alla famiglia Landriani e poi ai Trivulzio. Nel 1575 subentrarono i padri Teatini, che incaricarono Dioniglio Campazzo della ricostruzione della chiesa. Nel 1584 l'edificio assunse la sua struttura attuale, con pianta a croce latina e profondo coro rettangolare tipico delle chiese conventuali.

La semplicità della pianta e il quasi spoglio prospetto neoclassico contrastano con la ricchezza decorativa dell'interno, realizzata in tempi successivi, che ne fa uno dei gioielli del Barocco lombardo a Milano.

INTERNO

Per orientarci seguiamo i numeri segnati sulla pianta.

La chiesa è a croce latina, senza cupola. La navata unica (numero 1) è coperta da volta a botte. Sui due lati della navata si aprono cappelle poco profonde. All'incrocio con il breve transetto (numero 2) la volta si articola in più quadri. I bracci del transetto terminano con una cappella.

Superato l'arco trionfale si accede alla zona presbiteriale (numero 3), dalla caratteristica forma rettangolare, anch'essa con volta a botte. L'edificio rientra in una tipologia consueta nella seconda metà del XVI secolo fra le chiese di nuova costruzione o rimodellate per rispondere alle esigenze pastorali e liturgiche della Controriforma. Lo spazio è scandito e armonizzato da una fitta serie di lesene scanalate e dorate, coronate da splendidi capitelli compositi, sopra i quali scorre una trabeazione, abbellita da angioletti realizzati in stucco. Alla fine del Cinquecento e durante il Seicento venne realizzata quasi interamente la decorazione pittorica e plastica dell'interno. Vi furono coinvolti i maggiori pittori lombardi dell'epoca, tra cui "il Salmeggia", il "Moncalvo", il "Cerano" e Camillo e Giulio Cesare Procaccini, oltre ad eminenti artisti forestieri come i genovesi Giovanni e Giovan Battista Carlone.

Iniziamo il percorso di visita. Superato l'ingresso, proseguendo lungo la navata, ammiriamo gli affreschi delle tre sezioni della volta, eseguiti da Giovanni Battista Carlone in collaborazione con il fratello Giovanni, tra il 1631 e il 1632. Essi sviluppano il tema della Croce, portato a compimento sulla volta della crociera, nel cui riquadro centrale è rappresentato *Il Trionfo della Croce*. Le scene sono delimitate da imponenti incorniciature in stucco dorato. Questo tema ricorre molto spesso nelle chiese dei Teatini, perché festeggiavano l'anniversario della loro fondazione proprio nel giorno dell'Esaltazione della Croce, il 14 settembre.

Ritorniamo verso l'ingresso e accediamo alle cappelle sul lato sinistro della navata. Superato il primo spazio, accediamo alla cappella dedicata a San Gaetano da Thiene, uno dei fondatori dell'Ordine dei Teatini. Ne ammiriamo la ricchezza della decorazione e la preziosità dei materiali. Sull'altare, la pala con *L'estasi del Beato Gaetano* di Giovanni Battista Crespi, detto il Cerano, databile intorno al 1610. La decorazione scultorea della cappella è di Giuseppe Rusnati e risale alla fine degli anni settanta del Seicento. La cappella successiva è dedicata all'Annunciata. Essa custodisce alcune opere di Giulio Cesare Procaccini, considerate fra i massimi capolavori del Barocco milanese: la pala d'altare con l'*Annunciazione* e il quadro soprastante con *Tre angeli*, la *Visitazione* e la *Fuga in Egitto*, alle pareti, e la tempera su tela, raffigurante l'*Eterno in gloria*, nella volta.

Proseguiamo fino ad incrociare il transetto. In fondo al braccio sinistro, ammiriamo la cappella delle Reliquie. La sua decorazione iniziò alla fine del Cinquecento. Nell'altare vennero deposte numerose reliquie, tra cui quella della Santa Croce. Sulla volta, tre tele ad olio incorniciate da stucchi, attribuite a Lorenzo Garbieri, sviluppano il tema della Passione, al quale fanno riferimento anche i grandi dipinti del braccio del transetto, di Enea Salmeggia, detto il Talpino, raffiguranti la *Cattura di Cristo nell'orto*, a sinistra, e *L'Orazione di Cristo nell'orto degli Ulivi*, a destra.

Raggiungiamo il centro e avviciniamoci alla zona presbiteriale, introdotta dal ricco arco trionfale. Esso è decorato con sette medaglioni. In quello centrale, sorretto da una coppia

di angioletti in stucco è affrescato il busto di Cristo. Nei sei laterali, i busti degli apostoli a coppie. L'altare maggiore conserva alcune parti quattrocentesche, rimesse in luce negli anni trenta del Novecento per volontà del cardinale Schuster, con lo smantellamento dell'altare barocco. Le tre sezioni della volta del presbiterio sono separate da fasce con ricche decorazioni in stucco e medaglioni con putti dipinti. Esse sono affrescate con episodi della *Storia di Sant'Antonio* ad opera del pittore piemontese Guglielmo Caccia, detto "il Moncalvo". Sulla parete di fondo, la tela realizzata da Camillo Procaccini, raffigurante *Gesù Cristo che appare a Sant'Antonio e risana le sue ferite*, dopo che questi ha resistito alla lotta contro i demoni. Al di sotto delle finestre si dispongono gli stalli lignei del coro, abbelliti da decorazioni a volute e, nella parte più alta, da volti di angeli.

Proseguendo in senso orario, giungiamo al braccio destro del transetto, il cui tema iconografico è dedicato alla *Glorificazione di Cristo*. Sulle pareti, *La Natività*, di Ludovico Carracci, e *l'Adorazione dei magi*, di Francesco Mazzucchelli, detto "il Morazzone". Al fondo del braccio, nella cappella dell'Ascensione, ammiriamo la pala d'altare, con *l'Ascensione*, di Giovan Battista Trotti, detto "il Malosso", e sulla parete sinistra, la splendida *Resurrezione*, del "Cerano".

Percorriamo ora la navata, andando verso l'ingresso, e visitiamo le cappelle. La prima cappella è dedicata all'Immacolata. In essa si può notare la mancanza di unità tra architettura e decorazione, poiché vennero realizzate in periodi differenti. Nel 1656 iniziò la ricostruzione dell'altare, a cui furono successivamente aggiunte le statue del Rusnati, provenienti dall'attiguo oratorio, raffiguranti la *Madonna con Bambino che calpesta il demonio* e il *Cristo morto sorretto da angeli*. Sulla parete di destra della cappella, ammiriamo la *Natività di Maria*, di Ambrogio Figino, mentre sulla parete sinistra, una tela di Bernardino Campi, raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Barbara, Paolo e Giovannino*, alla quale all'inizio del Seicento, Camillo Procaccini aggiunse una corona di angeli nella parte superiore. Nella cappella successiva, dedicata a Sant'Andrea Avellino, altra figura fondamentale per l'Ordine Teatino, ammiriamo la pala centrale, raffigurante lo *Svenimento del Beato Andrea Avellino*, di Francesco del Cairo.

FACCIATA

La facciata venne completata solo nel 1832, su progetto dell'architetto Giacomo Tazzini. Un'altra trabeazione la divide in due ordini sovrapposti. L'ordine inferiore è articolato in cinque campi da lesene con capitello ionico. Nel campo centrale, il portale di ingresso. Nei campi laterali, nicchie contenenti statue di santi. Al centro dell'ordine superiore si apre un finestrone a lunetta. Al di sopra, un frontone triangolare.

PER CONCLUDERE, ALCUNI ELEMENTI DI INTERESSE

Il campanile, l'elemento più antico dell'intero complesso, è un bellissimo esempio di architettura lombarda in cotto, della metà del Quattrocento. Esso è a base quadrata diviso in due livelli da una cornice ad arcatelle intrecciate. Nel primo ordine si apre una monofora trilobata per lato. Il secondo ordine, vivacizzato da alcune zone intonacate di bianco, accoglie la cella campanaria, illuminata da quattro grandi bifore ad arco a sesto acuto,

ornate da piccoli oculi. Più in alto, una cornice con rosette ed arcatelle. La slanciata copertura a pigna è conclusa dalla banderuola e dalla croce in bronzo a forma di tau.

I due chiostri, uno accanto all'altro, sul lato sinistro della chiesa, risalgono all'inizio del Cinquecento. Entrambi presentano due ordini sovrapposti e sono stati restaurati in anni recenti.

L'oratorio dell'Immacolata, attiguo alla chiesa, sorse su un antico cimitero già annesso all'Ospedale Antoniano, poi recuperato dai Teatini e destinato alla sepoltura dei benefattori. L'edificio, progettato da Andrea Biffi, fu costruito tra il 1683 e il 1686.

I Teatini rimasero a Milano fino alla soppressione dell'ordine nel 1798. In seguito, il convento fu convertito ad usi civili e militari. Sotto il governo asburgico vi trovò posto anche una prigione. La chiesa, riaperta al culto già nel 1799 diventò, in seguito, cappella militare e rischiò di essere convertita in magazzino come del resto accade per altre porzioni del complesso monastico.

Nel 1930, per intervento del cardinale Schuster, il complesso divenne proprietà della Curia Arcivescovile e sede dell'Azione Cattolica. Interventi di ripristino si resero necessari dopo i danni causati dalla seconda guerra mondiale. I lavori di restauro, condotti in più riprese, hanno riportato all'antico splendore l'intera struttura conventuale.

15.ChieseMilano_SantaMariaDellaPassione

Santa Maria della Passione

PREMESSA

La chiesa fu voluta da Daniele Birago, protonotario apostolico e consigliere ducale, che nel 1485 decise di donare ai Canonici Regolari di Sant'Agostino un terreno, poco lontano dall'antica cappella di sua proprietà, che conservava un'immagine della *Madonna della Passione*. I religiosi si impegnarono a costruire la chiesa, all'interno della quale, Daniele Birago avrebbe avuto il suo monumento funebre ed egli si impegnò a fondare per loro un monastero.

Il progetto originale prevedeva un edificio a pianta centrale a croce greca, con i bracci absidati raccordati tra loro da esedre poste agli angoli. La tribuna ebbe inizialmente destinazione funeraria, in quanto al centro, fu originariamente collocato il mausoleo dei fratelli Daniele e Francesco Birago, oggi trasferito nell'esedra destra. Il progetto della cupola e del tiburio è del 1550. Il tiburio racchiude la cupola secondo la tradizione costruttiva lombarda ed è diviso, su due ordini alleggeriti, da colonnine doriche e ioniche e da nicchie. Nel primo ordine abbiamo delle finestre "a serliana", ovvero trifore con le aperture laterali più basse rispetto a quella centrale, sormontata da frontone. In questo caso, le finestre sono a tutto sesto e il frontone è triangolare. Nell'ordine soprastante abbiamo finte finestre "a serliana", rettangolari con frontone centrale curvilineo. Per tutta la prima metà del Cinquecento le notizie sui lavori sono rare e riguardano tutta la costruzione delle cappelle gentilizie, poste nelle esedre. Le notizie certe riprendono nel 1573, quando

l'architetto Martino Bassi, da poco chiamato a dirigere il cantiere, inizia la costruzione del corpo longitudinale a tre navate con due file di cappelle laterali, concluse da un'abside semicircolare. La facciata barocca fu compiuta solo nel 1692.

La chiesa, uno dei più bei monumenti del tardo Rinascimento milanese, ospita all'interno una vera e propria pinacoteca, che esemplifica la scuola tardo cinquecentesca e seicentesca del capoluogo lombardo.

INTERNO

Per orientarci seguiamo i numeri segnati sulla pianta. La pianta della chiesa è a tre navate, suddivise in sei campate. La navata centrale (numero 1), illuminata da grandi finestre "a serliana", è scandita da una serie di pilastri cruciformi squadrati, che sorreggono una volta a botte, impostata su una cornice fortemente aggettante. Dalle navate laterali, coperte da volte a crociera, si innestano due file di cappelle. I bracci del transetto culminano nella cappella della Passione, a sinistra (numero 2), e nella cappella della Deposizione, a destra (numero 3). L'ingresso alla zona presbiteriale è delimitato da due esedre (numero 4). Il presbiterio ospita l'altare maggiore (numero 5). Nel catino dell'abside (numero 6) si trova il bellissimo coro ligneo. All'estremo lato destro in fondo, la sala Capitolare (numero 7). Dall'ingresso principale accediamo alla navata centrale, in cui ammiriamo gli affreschi della volta di Giuseppe Galberio, pittore lombardo attivo nella seconda metà del Cinquecento, eseguiti con delicati toni di grigio e oro. Sui pilastri, sono appese tele ottagonali attribuite a Daniele Crespi (1598-1630) e alla sua scuola, raffiguranti a mezza figura santi e personaggi celebri dell'Ordine Lateranense.

Iniziamo ora la nostra visita e, proseguendo in senso orario, percorriamo la navata sinistra e accediamo alle varie cappelle. La prima è quella del Battistero. Sull'altare una tavola raffigurante *Sant'Ubaldo che scaccia i demoni*, di Federico Bianchi (1635-1719). Sulla parete di destra, una tela con il *Digiuno di San Carlo Borromeo*, di Daniele Crespi, una delle rappresentazioni più celebri del santo.

La seconda cappella è quella di Sant'Antonio. La cappella, dedicata dalla Baronessa Giuditta Visconti di Brebbia al figlio, maestro di campo asburgico, venne affrescata alle pareti con scene cavalleresche da Melchiorre Gherardini, detto "il Ceranino" (1607-1668). La cappella successiva, dedicata a San Giovanni Battista, ha come pala d'altare un quadro realizzato, nel 1602, da Camillo Landriani, detto "il duchino" (1560-1618) raffigurante *San Giovanni Battista*. Alle pareti, l'*orazione nell'orto* e la *flagellazione*, due opere di Enea Salmeggia, detto "il talpino" (1558-1626). La quarta cappella è intitolata alla *Madonna con i Santi*. Sull'altare abbiamo la *Vergine in gloria tra i Santi Sebastiano, Giovanni Battista, Simone e Andrea*, di Camillo Landriani. Sulla parete sinistra, l'*Annunciazione*, una tela di Simone Peterzano (1535-1599). La quinta cappella, nel 1597, veniva dedicata a San Francesco. Sull'altare è collocata una tavola attribuita a Camillo Procaccini (1561-1629), raffigurante *San Francesco stigmatizzato* mentre, sulla parete sinistra, possiamo ammirare un quadro di Giuseppe Vermiglio (1585-1635): *I funerali di San Tommaso Becket*. L'opera, realizzata nel 1625, per il realismo dei volti e gli effetti luce, mostra chiare influenze

caravaggesche. La volta della cappella è affrescata con storie di San Francesco, realizzate da un artista vicino al Gherardini.

La sesta cappella è quella dell'Assunzione. Sull'altare è collocata una tela di Simone Peterzano, raffigurante *l'Assunzione della Vergine*. Sulla parete destra si trova un dipinto realizzato nel 1579 dal lateranense Pietro Bacchi da Bagnara (1511-1580 circa) raffigurante la *Salita al Calvario*.

Proseguiamo il nostro percorso. Girando a sinistra, accediamo al braccio del transetto, che ospita la cappella della Passione (numero 2). Qui possiamo ammirare la pala d'altare con *L'ultima Cena*, di Gaudenzio Ferrari (1475-1546). La pala destò grande stupore per il naturalismo delle espressioni dei volti degli apostoli. Nel dipingere *l'Ultima Cena* il pittore operò una radicale innovazione, andando oltre l'esempio del Cenacolo vinciano. Con una rinnovata influenza dei modelli nordici, non rappresentò infatti la tavola in orizzontale, ma la impostò in uno scorcio, col lato breve perpendicolare al piano d'immagine dello spettatore. Attorno a essa si accalcano gli apostoli e la fuga prospettica conduce immediatamente l'occhio dello spettatore alla figura di Gesù. L'accelerazione prospettica è esaltata anche dalla finestra in asse, che si apre rivelando una veduta architettonica con al centro un edificio a pianta centrale. Tutt'intorno, su più livelli, si affannano i servitori di vivande. I colori sono smaglianti, tanto delle vesti quanto dell'architettura. Il pavimento è a scacchi di marmi screziati. Sulla parete sinistra della cappella è collocata la *Crocefissione*, opera di Giulio Campi (1502-1572). La figura di un Cristo emaciato emerge, illuminato da una luce irreale, da un cupo paesaggio, ricco di vegetazione, dove gli angeli volteggiano disperati. Ai piedi, la Madonna svenuta per il dolore mentre la Maddalena si aggrappa alla croce.

Proseguiamo il nostro percorso, portandoci all'incrocio tra la navata centrale e il transetto, giungendo così all'ottagono centrale, sormontato dalla grande cupola cinquecentesca. Ai pilastri delle otto grandi arcate, sono appoggiate delle semi-colonne, sulle quali sono appese otto tavole con scene della Passione, opera della scuola di Daniele Crespi, che realizzò personalmente la scena del *Cristo sorretto da un angelo*. Le grandi arcate sono affrescate con figure di sibille e di profeti. Gli spicchi della cupola, divisi in cassettoni decorati e separati da costoloni, prendono luce dalla lanterna centrale.

Ci avviciniamo ora alla zona presbiteriale e ammiriamo le due esedre ai lati del profondo presbiterio (numero 4). Nell'esedra di sinistra è collocato il monumento funebre di Giacomo Pirovano, giuri consulto e senatore milanese del primo Cinquecento. In quella di destra, l'arca funebre del fondatore della chiesa, Daniele Birago, e di suo fratello Francesco, opera dello scultore Andrea Fusina (1470-1526) che, alla data della sua realizzazione, era collocato al centro dell'Ottagono, sotto la cupola, trasferito poi in ossequio ai dettami della Controriforma, contrari all'erezione di monumenti funerari privati nelle chiese. Sopra i due monumenti funebri, i due grandi organi realizzati nel 1558 dagli Antegnati, famosa famiglia di organari di Brescia. Le ante dell'organo a sinistra vennero decorate da Daniele Crespi, che dipinse, su quelle chiuse, la *Lavanda dei piedi*, su quelle aperte, *L'innalzamento della croce* e la *Deposizione della croce*. Le ante dell'organo di destra vennero dipinte invece da Carlo Urbino (1525-1585), che dipinse su quelle chiuse, *L'Incoronazione di spine*, a tinte monocrome, e su quelle aperte, la *Flagellazione* e *l'Ecce Homo*. Sui pilastri d'ingresso al

presbiterio, possiamo osservare due dipinti: *L'orazione nell'orto*, di Ambrogio Figino (1553-1608), e la *Cattura di Cristo*, del Salmeggia.

Il grande altare marmoreo (numero 5), realizzato intorno al 1620, è decorato con centinaia di pietre semi-preziose, incastonate in volute e cornici, ed è sormontato da un tempietto ottagonale con cupola, in legno d'ebano.

Proseguendo, raggiungiamo l'abside (numero 6), in cui possiamo ammirare il coro ligneo a ventinove stalli, ornato con intarsi, intagli e decorazioni di madreperla. Sopra di esso sono collocate due grandi tele: *La Resurrezione*, a sinistra, e *l'Assunzione* a destra, attribuite ai fratelli Giovanni Battista e Giovanni Francesco Lampugnani, attivi professionalmente dal 1612. Panfilo Nuvolone (1581-1651) affrescò la volta con figure di profeti e sibille e il catino absidale con *L'Incoronazione della Vergine Maria*.

Lasciamo la zona presbiteriale e, passando dall'edera di destra, giungiamo alla Sala Capitolare (numero 7) per ammirare gli affreschi e le tavole dipinti da Ambrogio di Stefano da Fossano, detto il Bergognone (1481-1522). La Sala Capitolare è un ambiente privilegiato dell'antico convento, dove si tenevano le periodiche riunioni dei canonici, edificato mentre ancora era in costruzione la chiesa. La sala è di impostazione quattrocentesca: rettangolare con volta bassa impostata su vele, decorata a cielo stellato e grottesche. Il recente restauro del ciclo degli affreschi e dei dipinti ci ha riproposto lo splendore originario dell'ambiente.

Sulla parete di fronte all'ingresso, troviamo *Cristo circondato dagli apostoli*, opera realizzata su sette tavole in legno. Sulla figura di Cristo convergono tutti i raggi prospettici, anche quelli dei pannelli che lo affiancano, mettendo così la geometria della composizione al servizio di un'evidente simbolismo cristiano. Sul lato dell'ingresso si trovano affrescati *Quattro Padri della Chiesa*, e alle due estremità, *Santa Monica e Santa Agnese*, a sinistra, e *San Giovanni Battista e la Maddalena*, a destra. Sulla parete di sinistra, tra le finestre, sono raffigurati *San Nicola di Bari e San Michele Arcangelo*. La convergenza prospettica, presente in ogni parete della sala, tiene conto dell'altezza del punto di vista del visitatore, che subirà l'effetto di un'illusione ottica, sentendosi partecipe di un vero e proprio sacro simposio tra apostoli, papi, santi e dottori della chiesa.

Torniamo in chiesa ed entriamo, girando a sinistra, nel braccio del transetto che ospita la cappella della Deposizione (numero 3), la cui decorazione fu voluta dal Gran Cancelliere Taverna, appartenente ad una delle famiglie di spicco dell'aristocrazia milanese. Il ciclo pittorico, che si svolge sull'arcone d'ingresso, sulla volta e sulle pareti, fu commissionato nel 1560 al pittore cremasco Carlo Urbino, autore degli affreschi e delle cornici a stucco riccamente decorate. Al centro dell'arcone d'ingresso, si trova lo stemma gentilizio dei Taverna che ha, nei due quarti, un cane d'argento abbaiente contro una stella d'oro. Nei quattro riquadri della volta, contornati da delicate figure angeliche, sono raffigurati i primi episodi del ciclo della Passione: *L'orazione nell'orto*, *La cattura*, *Gesù davanti a Pilato* e *La salita al Calvario*. Il ciclo si conclude nel catino absidale con *La resurrezione* e il *Noli me tangere*.

La grande pala d'altare raffigurante *La deposizione* è generalmente attribuita a Bernardino Luini (1481-1532), anche se altri studiosi pensano sia stata realizzata da Bernardino Ferrari (1495-1574). Era originariamente collocata sull'altare maggiore, venne spostata qui dopo

la realizzazione del grande altare marmoreo. L'opera, all'interno della monumentale cornice lignea cinquecentesca originale, è dominata da una grande croce centrale che fa asse di simmetria. In basso, Cristo è disteso su un lenzuolo, sostenuto da due angeli, con alle loro spalle le figure di Sant'Ambrogio e Sant'Agostino. L'equilibrio del dipinto è rotto dalla diagonale formata dalle donne, con Maria al centro. Sullo sfondo una Gerusalemme grigia e solida, quasi spettrale.

Proseguiamo il nostro percorso e accediamo alla navata di destra. La prima cappella è quella della Madonna di Caravaggio, segue la cappella dell'Addolorata, che sull'altare conserva l'antico dipinto, ritenuto miracoloso, della *Madonna della Passione tra i Santi Agostino e Ambrogio e quattro canonici*, proveniente dall'antica cappella da cui prendeva il nome. Sulle pareti, la *Madonna del rosario tra San Domenico e Santa Caterina ed Ester e Assuero*, tele di Giuseppe Nuvolone, figlio di Panfilo (1619-1703).

La terza cappella è quella di Sant'Anna, affrescata da Ottavio Semino (1530 circa-1604). Nella nicchia absidale è raffigurato il *Padre Eterno tra angeli musicanti*. Sotto, a sinistra, *L'Adorazione dei pastori*. A destra, *L'adorazione dei magi*. La pala d'altare, realizzata da Antonio Lucini (seconda metà del XVII secolo), raffigura *Sant'Anna con Maria bambina e S. Giuseppe*.

Successivamente incontriamo la cappella del Sacro Cuore, che ospita la *Flagellazione di Cristo*, tela di Giulio Cesare Procaccini. La composizione, centrata sulla torsione della figura centrale del Cristo, contrapposta alle imponenti figure dei due aguzzini, risulta caratteristica del tardomanierismo lombardo. La forte carica drammatica ed emozionale e il dinamismo plastico della scena preludono invece sviluppi barocchi dell'artista.

Superata la cappella della Madonna del Rosario, raggiungiamo l'ultima cappella, dedicata alla Sacra Famiglia. Sull'altare una tela di Federico Bianchi, raffigurante la *Sacra Famiglia*. Alle pareti due dipinti: *La Fuga in Egitto* e la *Bottega di Nazareth*, di Tommaso Formenti (1654-1736).

FACCIATA

Il completamento della facciata venne avviato alla fine del XVII secolo dallo scultore Giuseppe Rusnati, al quale sono dovute le sculture ed i rilievi, ispirati agli episodi della Passione di Cristo. Quattro imponenti semi pilastri tuscanici dividono la facciata in cinque campi. I due campi laterali sono più bassi rispetto ai tre centrali. Nel campo centrale, il portale maggiore, coronato da un bassorilievo con *La deposizione dalla croce*, in una cornice a campana, arricchita ai lati da due angeli. La decorazione si raccorda all'ovale del finestrone superiore.

I portali laterali sono coronati da due ovali raffiguranti il *Profilo di Cristo*, a sinistra, e il *Profilo della Vergine*, a destra. Sopra le finestre a lunetta, soprastanti i portali laterali, vi sono *Cristo alla colonna*, a sinistra, e *L'incoronazione di spine*, a destra. Nelle nicchie laterali dei campi esterni, vi sono le statue di Sant'Agostino e di Sant'Antonio da Padova, riccamente incorniciate.

La parte terminale della facciata non fu mai portata a termine. Il frontone è costituito da un cornicione orizzontale diviso in tre campi da quattro semplici piloni, in continuità con i semi pilastri tuscanici. Il campo centrale culmina con un timpano “a campana”, sormontato dalla croce. Sulla sommità dei piloni dei campi esterni vi sono due statue di angeli. In origine, era presente una statua di angelo su tutti e sei i piloni.

Anexo 1.3. Audiodescripciones del subcorpus de Venecia

1.ChieseVenezia_SanMoisè

Chiesa di San Moisè

Nella parte centrale del pannello è rappresentata la pianta della chiesa, con la relativa legenda sulla sinistra. Sulla parte destra sono riportate le informazioni essenziali sull'edificio e la facciata.

PREMESSA

La chiesa, fondata nell'VIII secolo e dedicata a Santa Maria Nascente, fu riedificata sessant'anni sotto il titolo di San Vittore. Nel X secolo Moisè Venier la fece ricostruire dedicandola al proprio santo titolare. Dopo l'incendio del 1105 fu riedificata a tre navate e assunse l'attuale forma a una navata solo nel 1632. La facciata fu costruita tra il 1668 e il 1683, grazie al lascito del patrizio Vincenzo Fini, su progetto di Alessandro Tremignon.

LA PIANTA

L'interno è costituito da un'unica navata rettangolare di 20 metri per 35 circa (numero 1). In basso, l'ingresso con tre portali. La navata si conclude con il presbiterio (numero 2), dove troviamo l'altare maggiore (numero 3), monumentale macchina scenica barocca in marmo policromo, con numerose statue allegoriche tra grandi rocce, a raffigurare il Monte Sinai, sul quale Mosè ricevette le Tavole della Legge.

Le pareti dell'abside sono coperte da un coro ligneo del primo Seicento, i cui seggi sono decorati da piccoli quadri, su cui sono scolpiti a rilievo i momenti più famosi della vita di Mosè.

Il presbiterio è affiancato da due cappelle absidali minori a pianta quadrata: la cappella di sinistra del Santissimo Sacramento (numero 4), e quella a destra di sant'Antonio (numero 5). Nella cappella di sinistra, sul lato sinistro, troviamo *La lavanda dei piedi* (1585), opera tarda del Tintoretto (lettera A). Sulla parete destra della stessa cappella si trova *L'ultima cena*, attribuita a Palma il Giovane.

Le pareti laterali della chiesa sono scandite da alte paraste, sopra le quali si aprono le finestre. Lungo le pareti troviamo 2 altari per lato (numero 6). Sulla parete destra, fra il primo e il secondo altare, si trovano il Fonte Battesimale e il Pulpito (numero 7), culminanti con la scultura di Cristo Crocifisso, opera dello scultore Alvise Tagliapietra (1732). Il soffitto a vela è decorato da un'enorme quadro di Niccolò Bambini, *La visione di Moisè*. In controfacciata, sopra la porta principale, un organo, costruito nel 1752 e restaurato nel 1801.

LA FACCIATA

Il progetto della facciata è di Alessandro Tremignon, allievo del Longhena. La decorazione scultorea è del fiammingo Heinrich Meyring, detto "il Merengo". La facciata è celebrativa della famiglia Fini ed un eccesso esuberante di decorazione plastica tipicamente barocca.

La facciata bianca, alta 32 metri, è in pietra d'Istria, di colore bianco.

Il prospetto a capanna è tripartito verticalmente in tre ordini:

-l'ordine inferiore è costituito da quattro basamenti con colonne corinzie scanalate e anellate, tra le quali si trovano le tre porte di accesso alla chiesa: quelle laterali, a timpano triangolare, quella centrale con arco a tutto sesto. Sopra i tre portali sono posti i monumenti sepolcrali dei tre fratelli Fini, i cui busti costituiscono il vertice di ogni composizione, arricchita da statue a tutto tondo, di figure simboliche e di animali. Il busto centrale, su un maestoso obelisco, è quello del capo famiglia Vincenzo Fini.

-Al centro del secondo ordine si apre una grande finestra semicircolare con ai lati quattro statue raffiguranti le virtù cardinali. L'arco è coronato da due statue raffiguranti le *Sibille*, con in mano dei grossi libri, e al centro dell'arco la "Fama alata" con la sua tromba.

-L'ordine superiore è costituito dal frontone triangolare, sottolineato da una cornice in forte rilievo. Al centro si trova lo stemma della famiglia Fini, sorretto da due putti e da due leoni rampanti. Sopra il timpano dell'attico superiore, sono collocate cinque colossali statue: ai lati patriarchi e profeti biblici, al centro Mosè con le tavole della Legge.

2.ChieseVenezia_SanRocco

Chiesa di San Rocco

Nella parte centrale del pannello è rappresentata la pianta della chiesa, con la relativa legenda sulla sinistra. Sulla parte destra sono riportate le informazioni essenziali sull'edificio e il disegno della facciata.

PREMESSA

La chiesa fu edificata in forme rinascimentali nel 1489, su progetto di Pietro Bon. L'interno fu ricostruito tra il 1726 e il 1729 da Giovanni Scalfarotto. È a navata unica con due altari settecenteschi per lato. Il presbiterio, coperto da una cupola, e le due cappelle ai lati

appartengono alla primitiva fabbrica del Bon. La facciata fu ricostruita tra il 1765 e il 1769, su progetto di Bernardino Maccaruzzi.

LA PIANTA

La chiesa è a navata unica (numero 1), con un presbiterio absidato (numero 2), coperto da una cupola a pennacchi, e affiancato da due cappelle laterali (numero 4) con volta a crociera. Nel catino absidale troviamo il monumentale altare maggiore (numero 3), significativo esempio di apparato decorativo rinascimentale, che conserva l'urna con il corpo di San Rocco. L'altare è incorniciato dagli affreschi del Pordenone, mentre sulle pareti laterali del presbiterio giganteggiano le quattro tele del Tintoretto, che narrano episodi della vita del santo. Sulla sinistra (lettera A) *San Rocco in carcere confortato da un angelo* (sotto) e *La cattura di San Rocco* (sopra). Sulla parete destra (lettera B), *San Rocco che visita gli appestati* (sotto) e *San Rocco che benedice gli animali* (sopra). Le pareti della navata sono scandite da semipilastri con capitelli corinzi, che incorniciano i quattro altari (numero 5), due per lato, sormontati da finestre semicircolari. L'intera controfacciata è occupata dalla Grande Cantoria di San Rocco (numero 6) del 1789, che poggia su 14 colonne con capitelli dorati. Si tratta di un'opera di grande effetto scenografico, che costituisce un *unicum* non solo per le sue caratteristiche architettoniche e le sue forme grandiose, (14,6 per 11,4 metri), ma perché unica cantoria di questo tipo sopravvissuta a Venezia fino ai giorni nostri. Le Cantorie erano strutture mobili in legno, allestite per celebrazioni importanti. La cantoria di San Rocco fu utilizzata l'ultima volta nel 1927, per il sesto centenario della morte di San Rocco, dopo di che se ne persero le tracce fino a quando le diverse parti non vennero rinvenute nel 1995 nei magazzini della Scuola della Misericordia. Nel 2002 è stata sottoposta a un lungo restauro per essere ricollocata, nel 2013, in modo permanente, nella sua posizione originaria all'interno della chiesa di San Rocco.

La decorazione della navata è in stretta relazione con il suo rifacimento settecentesco (1726-1729). Al centro del soffitto voltato campeggia il grandioso dipinto realizzato nel 1675 da Giovanni Antonio Fumiani, in cui Rocco è raffigurato nell'atto di distribuire le proprie ricchezze ai poveri.

Sulla parete destra della navata troviamo altre due opere del Tintoretto (lettera C), *Cristo risana il paralitico* (sotto) e *San Rocco nel deserto* (sopra). Sulla parete sinistra troviamo invece un'altra opera di Giovanni Antonio Fumiani, *Cristo scaccia i mercanti dal Tempio* (sotto) e del Pordenone, *San Martino e San Cristoforo* (sopra). Il Campanile, posizionato dietro la cappella sinistra (numero 7), appartiene alla fase rinascimentale.

LA FACCIATA

Nel Settecento la facciata venne smantellata e fu ricostruita tra il 1765 e il 1769 su progetto di Bernardino Maccaruzzi, ispirato nelle sue linee generali al prospetto dell'attigua Scuola Grande di San Rocco.

La facciata in pietra d'Istria ha una forma pressoché quadrata. È sopraelevata su un alto basamento e divisa da due ordini di colonne corinzie. È conclusa da un frontone curvilineo coronato da tre statue, di cui la centrale raffigura San Rocco.

Al centro della facciata, superata una scalinata semicircolare di cinque gradini, si apre l'ingresso principale, sormontato da una lunetta e inquadrato da un timpano triangolare su semicolonne.

Nella parte superiore della facciata, sopra il portale, troviamo in una cornice rettangolare, un grande bassorilievo di Gianmaria Morlaiter che raffigura *San Rocco che assiste gli infermi*.

Nelle due campate laterali sono presenti quattro edicole a semicolonne sormontate da timpani, ad arco di cerchio, quelle sotto e triangolari, quelle sopra, che inquadrano delle nicchie dove sono collocate quattro statue di santi e beati veneziani.

3.ChieseVenezia_SantoStefano

Chiesa di Santo Stefano

Nella parte centrale del pannello è rappresentata la pianta della chiesa, con la relativa legenda sulla sinistra. Sulla parte destra sono riportate le informazioni essenziali sull'edificio e la facciata.

PREMESSA

La chiesa di Santo Stefano fu edificata nel XIII secolo dai frati Eremitani di Sant'Agostino. Riedificata nel XIV secolo fu successivamente profondamente modificata nel XV secolo, quando venne addirittura prolungata in modo da oltrepassare con le absidi un rio che le scorreva posteriormente. L'originario e vasto complesso conventuale oggi è solo parzialmente destinato ad uso religioso, tanto che il campanile si trova in una posizione staccata rispetto alla chiesa.

LA PIANTA

La chiesa è a pianta trapezoidale con restringimento verso l'abside. È divisa in tre navate da colonne che reggono sei archi acuti per lato che, slanciando la struttura in altezza ed aumentano la bellezza dell'edificio. Le colonne sono in marmo bianco greco alternate a colonne in marmo rosso di Verona e da capitelli dipinti e dorati nello stile trecentesco.

La navata centrale (numero 1) è illuminata, oltre che dalle finestre della facciata, anche da finestre laterali a lunetta, aperte nel Settecento.

Il soffitto è stato realizzato nel corso della ricostruzione del XV secolo a carena di nave rovesciata. È decorato con rosette policrome e raccordato in basso da travi lignee. È uno dei rari esempi conservati di questa particolare tipologia di copertura realizzata da maestranze veneziane, particolarmente esperte in costruzioni navali.

In mezzo alla navata centrale, sul pavimento, campeggia la lastra tombale seicentesca del doge Francesco Morosini, realizzata in marmo policromo con rilievi in bronzo ad opera del genovese Filippo Parodi.

Nelle due navate laterali (numero 2) troviamo cinque altari sul lato sinistro e quattro altari su quello destro. Gli altari mostrano opere di prima qualità della pittura veneziana dal XV al XVIII secolo.

Il presbiterio (numero 3), sopraelevato sull'antica cripta, è ad archi ogivali con volta a crociera e termina con abside poligonale (numero 5) del principio del Quattrocento, chiusa da una transenna marmorea, sotto la quale si trova l'altare maggiore (numero 4). Nel Quattrocento la chiesa fu infatti prolungata in modo da oltrepassare con l'abside il rio del Santissimo, ancora navigabile con la bassa marea. Nell'abside poligonale si può ammirare il magnifico coro ligneo intarsiato del 1488.

Ai lati del presbiterio, a conclusione delle navate laterali, sono collocate due cappelle: a sinistra, quella di San Michele (numero 6) e, a destra, quella del Santissimo (numero 7). In fondo alla navata sinistra vi è l'accesso alla cappella del Battista, adibita a Battistero (numero 8) nel 1810. Sulla destra della cappella del Santissimo troviamo l'ingresso per la Sacrestia Maggiore (numero 9), che ospita quattro importanti tele del Tintoretto: l'*Ultima Cena* (A), *La Resurrezione* (B), *Cristo lava i piedi agli apostoli* (C) e *Orazione nell'orto* (D).

Dalla sacrestia si accede a un piccolo chiostro (numero 10) in cui è allestito un museo delle sculture della chiesa. Nel chiostro, fra tante opere, si trova la stele funeraria di Giovanni Falier, ad opera di Antonio Canova del 1808.

LA FACCIATA

La chiesa di Santo Stefano si affaccia sull'omonimo campo con il fianco destro. La facciata principale si apre invece su una calle che non permette di apprezzarne il disegno complessivo.

Sulla semplice facciata trecentesca in mattoni emerge il portale marmoreo di Bartolomeo Bon, il grande rosone centrale e le lunghe finestre laterali.

È in laterizio, tripartita da lesene (che scandiscono lo spazio interno) con il corpo centrale un po' avanzato, che corrisponde alla navata maggiore, e due ali inclinate che corrispondono alle due navate laterali.

Lungo la gronda della facciata corre una serie di archetti pensili. Sulla sua sommità, sono poste cinque edicole in pietra d'Istria e di Verona.

Il corpo centrale della facciata e i due laterali sono scanditi da quattro alte bifore inscritte in un arco acuto.

Al centro del corpo centrale si apre un grande rosone, sopra il quale un ulteriore oculo di dimensioni inferiori garantisce un'ottimale illuminazione della navata centrale.

In basso, l'imponente portale, opera di Bartolomeo Bon, che lo realizzò nel 1442, caratterizzato da una lunetta in stile gotico fiorito, il cui perimetro è decorato verso

l'esterno con ampi elementi vegetali e verso l'interno con archetti pensili trilobati. Ai due lati della lunetta, vuota al centro, si trovano due snelle gugliette a pianta ottagonale, mentre alla sommità dell'arco, sopra l'altorilievo di un angelo porta cartiglio, vi è una piccola statua marmorea raffigurante *Cristo Pantocratore*.

APPROFONDIMENTO

Il campanile di Santo Stefano si può scorgere in lontananza dall'omonimo campo, ma la miglior visuale si ha dal vicino Campo Sant'Angelo. Di impianto romanico, con cella a tre archi e sovrastato da un tamburo ottagonale, è alto 66 metri (uno dei più alti della città) ed è caratterizzato da un'accentuata pendenza. Nel bel mezzo della sua costruzione infatti, un cedimento delle fondamenta lo fece piegare, conferendogli l'inclinazione che ancor oggi si può apprezzare, di circa due metri dalla sommità alla base. Pur non presentando particolari rischi, viene comunque continuamente monitorato.

4.ChieseVenezia_SantaLucia

Santuario di Santa Lucia

Nella parte centrale del pannello è rappresentata la pianta della chiesa, con la relativa legenda sulla sinistra. Sulla parte destra sono riportate le informazioni essenziali sull'edificio e il disegno della facciata che da sul Campo San Geremia.

PREMESSA

L'edificio, originariamente intitolato a San Geremia, dal 2018 è stato proclamato Santuario di Lucia, in onore della santa di Siracusa protettrice della vista.

Le spoglie della santa sono infatti custodite in questa chiesa fin dal 1860, trasferite dalla vicina chiesa palladiana a lei dedicata, abbattuta nel 1861 per far posto alla stazione ferroviaria.

Il santuario è posto all'incrocio tra il Canale di Cannaregio e il Canal Grande. Affaccia a Nord sul Campo San Geremia e ad est sulla Fondamenta di Ca'Labia, che costeggia il Canale di Cannaregio. La prima fabbrica risale al VII secolo, ad opera di San Magno. Nel 1174 fu riedificata con pianta a tre navate e fu consacrata a San Geremia nel 1292. Demolita, la chiesa fu completamente ricostruita tra il 1753 e il 1760 e il progetto fu affidato all'abate bresciano Carlo Corbellini, che sovrappose all'impianto originario una nuova pianta a croce greca. Il progetto prevedeva tre facciate, una sul Canal Grande, una sul Campo San Geremia (entrambe alla fine del transetto) e una, la principale, sulla Fondamenta di Ca'Labia, che affaccia sul Canale di Cannaregio. Quando, nel 1860, le spoglie di Santa Lucia furono trasportate nella chiesa di San Geremia l'ingresso dal Canal Grande fu chiuso e il braccio absidale fu prolungato per far posto alla cappella della santa.

PIANTA

Il santuario è posto all'angolo del Campo San Geremia, a ridosso del rinascimentale Palazzo Labia. La pianta è a croce greca, con la navata (numero 1) intersecata dal transetto (numero 2). Al loro incrocio si innalza, su quattro robusti piloni attornati da coppie di colonne corinzie, una grande cupola con lanterna affrescata. La linea tratteggiata indica la proiezione della cupola. La navata affaccia sulla Fondamenta di Ca'Labia. Si conclude a ovest con il presbiterio (numero 3) e l'altare maggiore (numero 4), sul quale si possono ammirare le statue settecentesche di San Pietro e del Profeta Geremia, opera di Giovanni Ferrari, detto il Torretto.

Ai lati del presbiterio si aprono due cappelle (numero 5): del Rosario, a sinistra, e dell'Immacolata, sulla destra. L'interno della chiesa, di gusto barocco, è caratterizzato da un susseguirsi di spazi che ospitano dieci altari (numero 6): due più piccoli, verso l'entrata sulle fondamenta, e otto più riccamente decorati, con colonne in marmo che incorniciano opere pittoriche o statue di santi. In particolare, in quello posto in basso a destra vicino alla sacrestia, si trova l'unica opera pittorica appartenente all'antico edificio: *San Magno che incorona Venezia in presenza della Vergine*, dipinta da Palama il Giovane nel XVII secolo. Nell'altare di fronte, accanto alla cappella del Rosario, si trova invece la statua lignea del *Miracoloso Crocifisso*, per molti secoli la reliquia più venerata della chiesa, donata nel 1602 dal padre cappuccino Francesco da Mula. Si tratta di una statua acheropita del Cristo alla quale la tradizione attribuisce un'origine miracolosa: non sarebbe infatti opera di un artista, ma apparsa da sola per intervento divino.

L'ingresso dal Campo San Geremia avviene da un portale collocato alla fine del transetto e preceduto da un'alta scalinata. Alla parte opposta del transetto si trova la cappella di Santa Lucia (numero 7), sul cui altare sono esposte in un'urna le spoglie della martire siracusana. La cappella è stata qui fedelmente ricostruita, smontando e rimontando quella della chiesa di Santa Lucia, demolita nel 1861 per edificare la stazione ferroviaria.

Dalla porta a destra della cappella si accede al piccolo museo e bookshop (numero 8).

Di fianco, più a destra, si trova la cappella di Santa Veneranda (numero 9), che sorge dove un tempo si trovava la Scuola dei Morti, piccolo edificio del Seicento ricostruito dopo il bombardamento austriaco del 1849.

Sul lato sinistro della cappella della santa, alla confluenza fra il Canal Grande e quello di Cannaregio, troviamo la canonica seicentesca (numero 10).

Inserito tra Ca'Labia e la chiesa, si eleva il duecentesco campanile romanico in cotto (numero 11), la cui parte superiore è di epoca gotica.

Nell'angolo in basso a destra del santuario si trova la Sacrestia settecentesca (numero 12), in cui vengono celebrate le messe infrasettimanali.

LA FACCIATA

L'ingresso principale della chiesa è oggi quello posto nell'angolo del Campo San Geremia, a ridosso di Palazzo Labia. La facciata fu completata soltanto nel 1871. È costruita in conci

di pietra d'Istria e contenuta entro la larghezza del transetto, con un portale preceduto da un'altra gradinata.

La facciata è caratterizzata da due colonne corinzie che sorreggono il timpano ad arco, raccordato alle strette ali laterali da elementi curvilinei.

A destra della facciata si vede il prospetto dell'edificio a tre piani che ospita, al secondo piano, la sacrestia.

In alto, sopra la facciata, si staglia il profilo della chiesa, con la sua alta cupola sormontata da una lanterna.

Dalla parte opposta il prospetto su Canal Grande si presenta con una facciata simile a quella sul Campo San Geremia, ma fra le due colonne lo spazio è murato. Su questo muro è ben visibile dal Canal Grande un'iscrizione, apposta durante la prima guerra mondiale, che riporta le parole: "Lucia Vergine di Siracusa Martire di Cristo In questo tempio riposa all'Italia al mondo implori luce pace".

5.ChieseVenezia_SantaMariadelGiglio

Chiesa di Santa Maria del Giglio

Nella parte centrale del pannello è rappresentata la pianta della chiesa, con la relativa legenda sulla sinistra. Sulla parte destra sono riportate le informazioni essenziali sull'edificio e il disegno della facciata.

PREMESSA

La chiesa, fondata nel IX secolo, deve le sue forme attuali alla ricostruzione avvenuta nella seconda metà del Seicento. La facciata, edificata tra il 1678 e il 1683 su progetto di Giuseppe Sardi, è una delle più caratteristiche e fastose creazioni dell'arte barocca veneziana.

LA PIANTA

La pianta della chiesa è a navata unica rettangolare (numero 1) con tre cappelle laterali poco profonde per lato (numero 2).

Il soffitto piano è decorato da grandi tele di Antonio Zanchi: *Nascita della Vergine, Incoronazione e Assunzione* (1690-1696). Lungo le pareti della navata si sviluppa la *Via Crucis*, le cui quattordici stazioni furono dipinte nel 1755 da sette artisti diversi.

Il presbiterio (numero 3) è introdotto da un grande arco trionfale, la cui forma è ripresa negli archi ribassati delle cappelle laterali. È anch'esso a pianta quadrangolare ed è coperto da volta a stella. Nella parte centrale del presbiterio è posizionato l'altare maggiore (numero 4), sul quale, ai lati del tabernacolo, vi sono due sculture raffiguranti l'*Arcangelo*

Gabriele e L'Annunciata, opera di Heinrich Meyring, detto *il Merengo*. Sospeso sul fondo dell'abside (numero 5) si trova l'organo costruito nel 1914.

Sulle pareti dell'abside trovano posto due opere giovanili del Tintoretto: i *Quattro Evangelisti* del 1552. Sul lato sinistro, *Gli evangelisti Luca e Matteo* (lettera A) sul lato destro *Gli evangelisti Marco e Giovanni* (lettera B).

Percorrendo la navata dall'ingresso, sul lato destro, fra la prima e la seconda cappella, si accede alla cappella Molin (numero 6), dove troviamo la tela *Madonna col Bambino e San Giovannino*, l'unico dipinto di Rubens conservato a Venezia. Tra la seconda e la terza cappella troviamo invece il Battistero (numero 7). Sul fondo della navata, a destra, si accede alla Sacrestia (numero 8), piccolo ambiente seicentesco.

Nell'ultima cappella di sinistra trova posto il quadro del Tintoretto *Cristo e i Santi Francesco di Paola e Giustina*, del 1571-1592 (lettera C).

LA FACCIATA

La facciata è opera di Giuseppe Sardi, commissionata nel 1679, con lascito testamentario, dal capitano da mar Antonio Barbaro.

La facciata barocca è architettonicamente molto complessa, ricca di elementi scultorei per la celebrazione della famiglia Barbaro. Si compone di due ordini sovrapposti di coppie di colonne scanalate, di cui quello inferiore in stile ionico e quello superiore in stile corinzio. La facciata si chiude con un attico, composto da timpano di coronamento curvilineo, e due lati ad arco, sui quali sono poste cinque statue allegoriche.

Sulla parte bassa della facciata, sui piedistalli delle colonne, sono scolpite sulla pietra d'Istria, in bassorilievo, le piante delle città dove Antonio Barbaro ha servito la Repubblica di Venezia: da sinistra, Zara, Candia, Padova, Roma, Corfù e Spalato.

Questi pregevolissimi bassorilievi sono collocati ad un'altezza tale che ne permette anche la lettura tattile. In alto, nei basamenti delle colonne del secondo ordine, sono scolpite scene di battaglie navali e imbarcazioni che ricordano le glorie politiche e militari del committente.

Le sei coppie di colonne del primo ordine sono interrotte al centro dal portale d'ingresso, e inframezzate da quattro nicchie, nelle quali sono collocate le statue celebrative dei fratelli di Antonio Barbaro, opera del *Merengo*: da sinistra a destra, Gianmaria, Marino, Francesco e Carlo.

La statua del capitano da mar Antonio, opera del maestro del *Merengo*, *Juste le Court*, è invece collocata sopra il portale, al centro della facciata. Antonio Barbaro è raffigurato in armatura e con un cappello dalla forma bizzarra, simbolo del grado ricoperto. Regge inoltre un bastone cerimoniale che rappresenta la sua autorità sulla Marina Militare Veneziana. Nelle due nicchie ai suoi lati si trovano le statue dell'Onore e della Virtù. Più all'esterno, a coronamento laterale del secondo ordine della facciata, sono collocate le statue della *Fama alata* e della *Sapienza*.

Più in alto, al centro, troviamo, raffigurato in bassorilievo, il grande stemma di famiglia, e cinque statue allegoriche di coronamento del timpano curvilineo e dei due archi laterali di raccordo.

Anexo 2. Entrevistas

Anexo 2.1. Entrevista a Rocco Rolli, Tactile Vision ONLUS (Turín)

Incontro con Rocco Rolli

AUDIO 1

Rolli: Noi abbiamo avuto contatti con questi, con alcune università venti anni fa. Quindi, ha cambiato tutto. La tecnica precedente a questa era la serigrafia. Noi abbiamo lavorato tanto con la serigrafia. In quel caso abbiamo avuto contatti perché loro [le università] volevano utilizzare la serigrafia per fare dei libri.

María Valero: Ok.

Rolli: Con la serigrafia innanzitutto facciamo dei libri. Libri sempre di meno, perché la serigrafia ha il vantaggio di lavorare sui numeri grandi, mentre queste sono stampe di uno alla volta. È una stampante, immaginiamo, una stampante come se fosse getto d'inchiostro e getta anche questa resina. Questa è la caratteristica.

María Valero: Lo fanno qua a Torino?

Rolli: Allora, la situazione è questa. Farlo non è difficile perché le stampanti sono costose, però si utilizzano. Ci sono delle stampanti che lo fanno. Il problema non è tanto la macchina, è la caratteristica chi stampa, se ha la capacità di fare bene le cose. Allora, si è creato un centro a Parigi. Noi adesso, anche se abbiamo a Torino riferimento... Ma se dobbiamo fare le cose per bene, andiamo a questo centro a Parigi perché lì fanno solo questo. Loro non fanno altro. Chi invece ha le stampanti normalmente le utilizza per fare stampa normale, per fare nei biglietti da visita le fedeli del matrimonio in rilievo, ecc. Queste sciocchezze così. Le macchine lo permettono, però poi gli operatori non sono bravi. Quindi abbiamo fatto un riferimento a Parigi per cui con i francesi e anche altre situazioni utilizziamo e chiediamo delle cose, per esempio questa. Se vuoi toccate, questa ha un rilievo più alto degli altre. Guardate quanto è alto questo rilievo. Quindi normalmente queste stampanti non riescono ad avere, o chi le gestisce non lo fa. Invece noi, lavorando con questi, proviamo a fare le linee più alte, così via. Le linee normalmente normali hanno altezza uniforme. Allora l'altezza è uniforme. Poi possiamo fare anche tutti pieni, possiamo fare tante cose come in questo caso, no? L'originale è a Palazzo Madama. Anche poi dobbiamo chiedere se andiamo perché Anna Laferla ha detto "Io vi aspetto".

María Valero: Sì, sì, andiamo.

Rolli: Quindi l'originale di questo è a Palazzo Madama. Ecco. Con questi riusciamo a fare anche rilievi diversi. Quindi questo caso è più alto e, quando c'è bisogno, abbiamo la possibilità. Ma innanzitutto questo, lo dicono tutti i non vedenti, è il miglior braille che esiste perché ha una capacità di uniformità del punto, di costanza del punto, perché la carta... Altre tipiche tecniche... Questo invece... Proprio i punti sono perfetti, ecc. Anche le linee si può chiedere di avere... Questa è la tecnica oggi più avanzata. Ha un limite, che è lenta. Quindi, se io devo fare pannelli, va bene. Quindi, questa è la situazione delle tecniche,

che in serigrafia una volta che ho fatto un telaio a questo punto. Questi ne abbiamo fatto per esempio 2000 copie di questo libro.

María Valero: Bellissimo.

Rolli: Cioè, quindi questo è innanzitutto le tecniche. Ritornando, io ho visto per strada a Barcellona, in una piazza adesso... Potrei ricostruire, perché ho le fotografie. Di quale piazza, ecc. La memoria... Non lo ricordo niente. Ho visto che questa tecnica c'è nei musei. Da quanto? Io non lo so. Un po' di tempo che... un giro. Nei musei non gli ho visto. Questo funziona in questo modo, che poi arriva qui, poi diventa in nero per cui il testo funziona con questa modalità. L'originale, questo ha un po' di tempo, ha un po' di anni per cui...

María Valero: Il testo...

Rolli: Il testo, vediamo... Il testo, che è questo.

María Valero: Ma, volevo dire, è auditivo dopo?

Rolli: Questo è visivo, perché il tattile.

María Valero: Questo testo?

Rolli: No, no, stiamo parlando di questo libro.

María Valero: No, no, dico...

Rolli: Questo testo. È questo? È un CD. Oggi non usiamo più i CD perché facciamo tutto su QR o NFC. Quindi, usiamo sia il QR, che è un sistema ottico, e l'NFC, che con Android ha il vantaggio delle NFC. Ecco. Questo. Con questo, il vantaggio è che io non devo nemmeno puntare, per cui per un non vedente, deve solo avvicinare il telefono. Quindi è un grande vantaggio.

María: Certo.

María Valero: Ma il non vedente sa...

Rolli: L'individuazione in rilievo è scritto di fianco, QR.

María Valero: Certo, però dico, gli arriva un segnale al non vedente per sapere che questo è posizionato in questo modo?

Rolli: Sulla posizione, il problema è la mancanza di regole. Sulla posizione stiamo cercando di darci delle regole a chi lavora in questo settore. Sono comunque sempre in basso, ma l'indicazione che ci stiamo dando è che sia in basso a destra. Che sia qui. Però, come si fa a fare una cosa del genere?

María Valero: Ma, perché a destra? Loro dicono che prediligono la destra?

Rolli: No, loro dicono che prediligono in alto a sinistra, come tutti. Si inizia da qui. Se lo mettiamo qui diventa subito un ingombro visivo. Allora come per la vista... I migliori punti di individuazione per la vista sono questi, anche per le mani sono queste. Quindi io qui leggo il titolo, leggo il testo, e poi individuo questo. Questo è facilmente individuabile, il quadrato. E ho la conferma su questo. Per esempio, questo di qua qualche tempo fa l'abbiamo spostati tutti a sinistra. Il problema è quante cose poi io devo mettere in questo caso, per esempio questo pannello che abbiamo, sia la descrizione in italiano, in inglese, e l'italiano LIS. Però se io separo LIS sono già 3. In questo caso abbiamo descritto anche oltre opere, per cui italiano e inglese. Abbiamo descritto anche questo quadro. Allora comincia a diventare un grande pasticcio. Di sicuro la prima indicazione che ci stiamo dando è che sia basso. Per cui poi se le mani fanno così e lo individuano un po' più tardi.

La questione è quando sono cose più piccole, quindi di metterlo... Se avessimo la capacità di darci delle regole...

Però per adesso è così. Poi facciamo in situazioni diversi, questo è già grande perché se è piccolo, se è già la metà 1/3, individuare le parti è tutto molto semplice. Questo è rispetto all'individuazione. Però noi scriviamo tutto.

María Valero: E quando è posizionato nella chiesa che noi abbiamo visto, quella di Milano, ma al non vedente quello... tu arrivi nella chiesa e questo è per esempio a destra, no? A seconda da dove entri, non arriva un segnale? Mi chiedo io, dovrebbe arrivare un segnale al non vedente per sapere dove si trova questo nel pannello?

Rolli: Benissimo. Un non vedente in giro da solo non ci va. In una chiesa non ci va. Ci va chi già la conosce, ci è andato tante volte. Questa è la prima questione da dire. Questa questione qui oggi è possibile tecnologicamente con i beacon. Io con un beacon posso dire e lì potrei farlo. Già noi mettere solo i pannelli dentro ci abbiamo impiegato un anno solo di discussione. Mettere i beacon diventa un pasticcio. Questo è un problema che...

María Valero: Ma perché si riempiono la bocca di quest'accessibilità?

Rolli: In realtà c'è un altro mondo di mezzo. Comunque, già il fatto di arrivare a questo punto abbiamo tante difficoltà. Noi stiamo lavorando con le chiese di Venezia, ecc. Lo tengono gratis, perché a Milano è stata l'amministrazione. Ha pagato l'amministrazione. Perché lo devo fare. I problemi non sono pochi. Rispetto a ieri qualche attenzione in più, poi quando il non vedente dice... Ecco. Ritornando al discorso di prima, arrivare a questo punto è un problema. Però quando arrivo qui almeno ho una descrizione pensata. E non quello che mi accompagna, che non sa niente.

María Valero: Sì, questo è fondamentale.

Rolli: La chiesa diventa "è grande e bella ed è piccola". Questa è la descrizione di chi non sa le cose. Invece qui c'è un lavoro di attenzione. C'è un lavoro di descrivere, a guidare le mani, a dare un'idea degli spazi, facciata, ecc. e poi approfondire. La questione è come facciamo a descrivere un quadro. Come si descrive un quadro? Quindi, questo è un altro lavoro che prima bisogna affrontare. Ci sono delle esperienze di audiodescrizione, non so se le conosci, a Milano...

María Valero: Quelle di Brera?

Rolli: Quelle di Brera. Però descrivono tutto a parole. Qua c'è un bel passaggio in avanti. La conformazione, la dimensione, le relazioni, la posizione di oggetti, le profondità... Questo lavoro di audiodescrizione... E noi abbiamo incominciato a fare su prodotti. Manca un lavoro di riflessione. Noi conosciamo bene, con presunzione. Dopo tanti anni conosciamo come si muovono le mani. Quando io devo descrivere una cosa questa avanti c'è la prima parte, quando io devo aiutare il non vedente a dire "questo, guarda questo", prima di descrivere il quadro io spiego la composizione.

AUDIO 2

Rolli: Collaboriamo a Venezia con l'associazione Lettura Agevolata, la conosci?

María Lax: Sì.

María Valero: L'ho sentita.

Rolli: Lavoriamo perché loro lavorano innanzitutto sulla leggibilità. Allora, collaboriamo su questo aspetto. Visto che loro sono a Venezia, quindi qua i loghi dovevano essere due.

María Valero: E su questo, visto che hai detto questa cosa della leggibilità, sul linguaggio, no? Certi termini che magari non sono comprensibili. Chi è il destinatario, diciamo, (dell'audiodescrizione)?

Rolli: Questo è il lavoro di attenzione che noi facciamo, però adesso l'abbiamo fatto, come dire, io, chi lavora con noi, Lucia Baracco, di Lettura Agevolata. Nessuno di noi è un esperto. Però conosciamo bene i ciechi. Il problema più grande non è quello, il problema più grande è che con questo... Noi attiviamo sempre il LIS, la Lingua dei Segni Italiana, e lì il programma di linguaggio è enorme. Perché un cieco... se dico "capitello ionico", lui capisce. Un sordo... che mancano i termini non sono nel dizionario...

María Valero: Però il sordo può vedere.

Rolli: Sì, può vedere però, se io dico "capitello ionico", qui non c'è... Perché li dico "nel interno", sto descrivendo questa chiesa. Però se dico "questo qui è questo" e non lo vede... E quindi nella descrizione... [COMIENZA AUDIODESCRIPCIÓN].

AUDIO 3

Rolli: Il disegno. Quando il video parte... Andiamo avanti... Quando io ho un video, quando io ho altari, ecc. ormai per il sordo le parole sono tante. Qui è una grande difficoltà. "Controfacciata", "sartoria" sono termini che [molto tecnici]. Allora il lavoro qual è? Che quello che noi diciamo rispetto a quello che lei segna è un po' diverso. Abbiamo tolto delle parole complicate. Questo lo facciamo così: non c'è con noi un esperto.

María Valero: Sì, in qualche modo bisogna farlo.

Rolli: Bisogna farlo e lo facciamo con la buona volontà. Altrimenti, apro altri argomenti... Che cosa sono le ONLUS, cosa vuol dire lavorare gratis. Allora sono altri problemi enormi.

María Valero: Sì, questo è un lavoro veramente che non ha prezzo. Ma per un non vedente trovarsi con determinati termini che magari sono di difficile comprensione?

Rolli: Non soffre il non vedente. Il non vedente è un verbalista. Gli piacciono i termini. Poi, come tutti i verbalisti magari alcune cose diventano un suo termine, non ha la consapevolezza magari per cui "capitello ionico" si lo sente, gli piace da morire e lo dice. Poi magari non sa che cos'è. Questo è il problema dei non vedenti. Che dietro le parole spesso si nasconde un'inconsistenza di esperienze. Per esempio, questo testo è scritto con un non vedente... Mi ha chiamato Anna l'altro giorno, dice "Rocco, sono difficili... dobbiamo rifare" "Chi ha fatto i testi". Li ha fatto un non vedente. Abbiamo lavorato con lui.

María Valero: Ma qual è il non vedente? Magari è un non vedente a chi piace molto l'arte.

Rolli: Sì, gli piace molto l'arte. Adesso purtroppo il nostro migliore collaboratore, Francesco Fratta, è mancato. Era un filosofo non vedente, un intellettuale straordinario, però l'anno scorso è mancato. Però al di là di questo aspetto. E quindi a lui dire delle parole... Però i sordi dicono no, lo rifiutano, mancano proprie le parole. È un lavoro complicato. E noi qua dentro lavoriamo navigando a vista, a volte conosciamo il non vedente per cui alcune cose riusciamo a capire come devono essere descritte, ecc. Però poi delle persone che hanno lavorato davvero su questo non ci sono. Anche io sono venuto da te. Due ragazze di Torino. Da noi sono venute per curiosità, non so se tu le conosci.

Hanno uno studio, fanno interpreti e traduttori e sono di Torino. Lo studio si chiama For Words. Loro sono venute qui.

María Valero: Non sapevo che erano di Torino, pensavo che forse di Milano, perché le avevo contattati io tempo fa perché loro si sono un'agenzia di traduzione che fanno anche altre cose. Ma di audiodescrizione non facevano nulla. Non sapevano nulla.

Rolli: Sì, è così. Loro mi hanno contattato. Ci siamo incontrati lì. E io non ne conoscevo l'esistenza di queste signorine. Quando siamo ritornati eravamo insieme in treno. Ci siamo raccontati in treno quello che facciamo noi. Loro poi si sono informati perché in Torino noi siamo vecchi. Sono venute qui da noi e abbiamo avuto un incontro, una mezza giornata per raccontarci loro cosa fanno. Però il limite è sempre questo. Se uno pensa che con questo deve vivere, non ci siamo. Noi paghiamo tutte le persone che lavorano. Se devo fare una traduzione io pago il traduttore. Non lo fa gratis. Però se devo fare una ricerca, un'attività di lavorare sul testo, questo è il limite. Loro mi sono sembrate interessate, ci siamo sentiti ancora un'altra volta a volere magari collaborare, capire qual è il lavoro da fare. Questo sì.

Però in sintesi, quello che facciamo è questo. I testi gli scriviamo a mano. Poi facendo lavori totalmente diversi ogni volta... Per cui adesso abbiamo appena finito questa mostra del museo del cinema sulla fisiognomica.

María Valero: Ah, sì, l'ho visto.

Rolli: Poi, diciamo cosa facciamo oggi. Perché io ho pensato, da una parte andiamo a Palazzo Madama e poi magari se è possibile al museo del cinema. Così vediamo questa mostra. Noi di solito lavoriamo con chi ha scritto questi testi...

María Valero: E le persone che scrivono i testi sono esperti?

Rolli: Sono esperti del loro campo. Sono quelli che quando arrivano a noi...

María Valero: Bisogna adattarli?

Rolli: Gli adattiamo con le nostre...

María Lax: Sono esperti dell'arte?

Rolli: Sì, sono chi lavorano in musei. Di solito i settori sono chi organizzano mostre, il curatore, che è quello più lontano da questo mondo, e li diamo fastidio. Il curatore dice "non, cosa volete?" Qualcuno lo capisce di più, qualcuno di meno. Per qualcuno è solo un fastidio, qualcun altro in alcune mostre riusciamo ad esserci. Ed è un aspetto. Il settore più attento è il settore della didattica. Quelli della didattica, come il caso di Anna Laferla a Palazzo Madama. Al museo del cinema c'è una persona che è molto interessata e quindi sono gli interlocutori più migliori adesso. Sono quelli che magari non hanno l'esperienza, però si formano. Almeno la didattica, il problema della comunicazione, anche se deve parlare con i bambini.

María Valero: È fondamentale.

Rolli: È fondamentale. Quindi quello è il settore dove troviamo un'interlocuzione più aperta, più facile da collaborare.

María Valero: È bellissimo. Ma quindi, avete oltre a questa persona non vedente che non c'è più, avete qualcun altro?

Rolli: Noi collaboriamo con le associazioni di non vedenti.

María Valero: E loro sono sempre disponibili?

Rolli: Loro sono sempre disponibili, allora... Il caso si chiama il caso Torino, che è un po' anomalo, perché noi lavoriamo questo settore da 35 anni. A Torino abbiamo fatto delle combinazioni stranissime. Abbiamo trovato un editore che è stato il primo a sperimentare, a fare i libri visivo-tattili non solo per ciechi. I primi libri in serigrafia, questo è un editore d'arte e nel campo dell'arte la serigrafia esiste. Le prime pubblicazione sono...

AUDIO 4

Rolli: Il rilievo è bassissimo. Per la prima volta però abbiamo sperimentato che il visivo e il tattile siano insieme, perché la serigrafia ha permesso questo. Ha permesso di avere immagini vive... Il rilievo, però, è molto basso.

María Valero: In che anno era questo?

Rolli: Abbiamo cominciato fine degli anni 80, fra 80 e 90. Con questa tecnica, poi questa si è diffusa in tutta Europa... Stampavamo noi... Noi abbiamo stampato un libro che adesso quando lo tiro fuori ti spaventi, un libro straordinario, però abbiamo lavorato per il Louvre, tantissime cose. Adesso le tiro fuori. Poi abbiamo fatto un libro straordinario per il British. Non so se lo sai.

María Valero: No, non lo sapevo.

Rolli: Meno male, adesso puoi... Ecco. Il problema grande di questo era che l'audiodescrizione... Siamo ancora alle cassette. Non prendo le cassette. Da qui abbiamo incominciato a produrre tantissime cose, anche per il Louvre, per questioni didattiche.

AUDIO 5

María Valero: Questa audiodescrizione che è in cassetta è stata aggiornata alle nuove tecnologie? Perché comunque è sempre...

Rolli: Allora, il problema... Altrimenti lo dico tutti i giorni. Noi siamo una ONLUS. Tutti noi abbiamo fatto altro nella vita. Questo è il punto. E facciamo altro nella vita. Adesso non vedi nessuno, quando poi noi facciamo tutto qui. Tutti stano facendo un altro lavoro, poi a pomeriggio arrivano, sono insegnanti... Tutto quello che facciamo è già tanto. Quindi, metterci a...

María Valero: No, no. Era curiosità. È un lavoro pazzesco.

Rolli: È un lavoro pazzesco, nel tempo... Però le tecniche sono cambiate. La serigrafia è migliorata molto. Prendo uno degli ultimi libri, per esempio prendo questo libro molto bello con i disegni di Altano. Altano ci ha regalato i disegni.

María: Per i bambini.

Rolli: Per i bambini. Questo rilievo è già più alto di quello. È già un po' più alto. La serigrafia fino a un certo punto il rilievo lo dà, ma non può andare... È un telaio. Quindi questo è il punto. Però queste immagini... In questo caso, il primo libro che abbiamo abbandonato le cassette e i CD e l'abbiamo fatto con il QR, perché questo libro è voluto dalla regione Vale d'Aosta e ci sono vari dialetti. Quindi, in questo modo imparano anche il dialetto.

María Valero: E questo di che anno è?

Rolli: Questo ha una diecina d'anni. In questo settore il lavoro più interessante che abbiamo fatto in assoluto è la didattica. Nella didattica allora abbiamo fatto delle cose straordinarie.

María Valero: E questo libro, per esempio, si può acquistare?

Rolli: Allora questi libri si vendono. In questo caso no perché la regione Vale d'Aosta la comparte tutti la regione e l'ha fatto arrivare in tutte le classi della Vale d'Aosta. Ha fatto una scelta. E quindi, in questo modo, poi c'è tutto scritto, chiunque lo può leggere. Sempre la possibilità. Questo l'ho preso per dire che in serigrafia, anche la serigrafia è migliorata, il braille si legge benissimo. Tutte le cose. Le cose più importanti della serigrafia stavamo dicendo... Devo andare di la, oppure no...

E cominciamo con il libro di maggiore successo in assoluto. Una validità incredibile, senza una parola, ma tutto il percorso della geometria noi ce l'abbiamo. Delle figure della geometria piana, cominciamo dopo una piccola presentazione. Fatto con gli insegnanti di matematiche per cui incominciamo da punto, linea en angoli, ecc. per arrivare a tutto un percorso. Questo rimanda alla pagina, vado in la pagina, questo è un salto perché è un indice molto lungo, perché il braille purtroppo è grande. Ma poi si incomincia e abbiamo tutti gli elementi, linee punti... per arrivare assolutamente a figure complesse. Questo finalmente è utilizzato nella classe con tutti gli altri bambini, perché questo è un criterio per cui io ti spiego "che la somma" ... Anche giocando con le mani. Ecco. Questi sono di strumenti della didattica, ne abbiamo fatti tanti. Questo è un aspetto adesso di didattica, abbiamo fatto astronomia, abbiamo fatto, per esempio, questo libro sempre con le cassette. In alcuni casi le cassette non è una, ma sono due o tre. Qui abbiamo spiegato... L'insegante che conosceva questo e abbiamo spiegato dal sole fino a spiegare la luce, le ombre, la terra, ecc. Tutto con l'esperienza con le mani, per cui la luna... perché si vede di questo modo. Tutto provando in questo modo. Gli strumenti da didattica sono stati buoni strumenti innanzitutto della quotidianità. Tutti questi libri online sono esauriti.

María Valero: Lo credo.

Rolli: Sono esauriti, perché era il momento in cui... Questi abbiamo avuto sempre per produrre fondazione alle spalle. La compagnia di San Paolo ci ha dato il contributo per i libri che poi su mercato venivano costando 30 euro. Un libro del genere 30 euro è niente. Questo nelle scuole ha circolato molto, più di tutti, questo di geometria, perché la geometria è un momento di... Tantissime cose di questa natura. Poi, anche altre tecniche abbiamo fatto libri come questo, per fare capire la geografia dell'Italia e quindi... E ogni cartina è quasi sempre la stessa mettendo regioni sismiche e così via. Sempre con il principio che io riesco a... Una volta che io ho individuato la forma dell'Italia e, poi con la leggenda qui, vado subito a vedere quali sono... Per cui nella scuola con la serigrafia, la serigrafia lavora su grandi numeri. Una volta che ho fatto un telaio, produco grandi numeri. Abbiamo sperimentato anche altre tecniche, ma poi sono state abbandonate. Per esempio, il *gaufrage*... Noi nasciamo da una ricerca europea degli anni 80. Noi abbiamo italiani Torino lavorato sulla serigrafia. E poi, avendo trovato questo editore, abbiamo lavorato insieme. I francesi hanno provato a lavorare sul *gaufrage*, per cui a lavorare sulla carta. Con la carta si ottengono risultati... Ha de limiti: il tempo schiaccia la carta, l'umidità, le pagine rivoltate, ci sono punti dall'altra parte. Sono stati fatti dei bei libri, ecc. Però il limite è che i costi sono enormi. Sono costi enormi. Qualche bel libro è stato prodotto su grandi numeri.

María Valero: Bellissimo.

Rolli: Naturalmente abbiamo saltato l'inizio di tutto, perché prima delle tecniche che cosa c'era? Questo tu lo sai. Che cosa c'era? Perché queste sono le tecniche, ma prima di tutto quello che si faceva... Tutto nasce dalla così detta carta Minolta. Lei la conosce, la carta Minolta?

María Lax: No.

Rolli: Tutto nasce da questa carta. Allora io dovevo fare un lavoro contrario. Questo è il primo libro prodotto nel 88 con questa tecnica. Che cos'è carta Minolta? Questa è un'invenzione straordinaria fatta dai giapponesi negli anni 60. È una carta che ha una stesura di microcapsule. Qua sopra. Tutto quello che io disegno in nero, sono in nero, ha dei limiti. Adesso però vedete quanto è straordinaria. Tutto quello che io disegno in nero, faccio la fotocopia. Questo passa dalla fotocopiatrice e il nero gonfia. Queste microcapsule con il nero gonfiano. Questa tecnica ha un grandissimo vantaggio, ha il vantaggio di... Se io bisogno con un bambino non vedenti di disegnare la strada qui a scuola, io prendo disegno e va in rilievo. Questa è la cosa straordinaria. La tecnologia è evoluta sulla carta, ma poi chiunque con un fornetto. Poi vi lo faccio vedere. Noi ci stiamo risistemando e c'è tutto un grande disordine. Con un fornetto, dopo che ho fatto la fotocopia, la carta passa in questo fornetto e immediatamente questo va in rilievo. Qual è il vantaggio di questa? Che in una classe io un singolo disegno lo porto in rilievo. Ed è una cosa straordinaria. Il limite qual è? Che la carta ha un costo, diciamo, limitato. Questo oggi costa 1,5 euro un foglio. Per cui non posso pensare 10.000 libri. Noi la prima operazione che abbiamo fatto è stata questa degli 80 di fare una guida di Torino, sono due libri. Questa è la parte architettonica, e abbiamo fatto anche la parte urbana. Di fare i disegni e fare questi libri. Di questi libri, dopo un lavoro che ha durato due anni... Dopo due anni di lavoro di questo libro, abbiamo fatti venti copie. Perché tutto questo in tutto, quando il presidente dell'unione, un'associazione, ha prodotto venti copie. Il limite di questo è proprio che non puoi pensare alla serie. Questo è il limite. Per questo, siamo andati alla serie, che è stata la serigrafia. Questa è stata la necessità. Da questo libro, da questo lavoro, fatto per due anni con un gruppo di non vedenti, e tre persone: io, un mio fratello anche lui architetto, che poi lui invece ha fatto volta strada, e Fabio Levi, che è un docente universitario che si occupa di storia, però lui si è sempre interessato di percezione anche. Fabio Levi, lo conoscete perché è il presidente dell'associazione Premio Levi. Come storico è conosciuto. Però questo è un settore che lui ha sempre studiato. L'ha studiato perché ha scritto libri, ecc. Allora, in questo progetto europeo, abbiamo scritto questo libro, il primo libro che racconta come si disegna per le mani. Da lì, abbiamo fatto un catalogo. Di questo progetto europeo che stavamo dicendo abbiamo tentato di classificare gli spessori delle linee, di classificare la grandezza del braille, di come si disegna. Però per questa tecnica, le altre non esistevano... Di come rappresentare le immagini, di come la prospettiva non è possibile rappresentarla, ecc. È intralingue proprio perché era questo progetto europeo. Quindi questo poi è prodotto dietro in altre lingue, proprio per fare in modo che si utilizzasse. Qui è il primo tentativo di darci delle regole. Alcune di queste regole sono state mantenute, altre poi sono cambiate, perché è cambiata la tecnica e così via.

María Valero: Questo è del 94?

Rolli: Il libro è del 94, la stampa del libro... Questo è un lavoro che abbiamo fatto dal 88 al 90, poi l'abbiamo stampato. In realtà, erano questi quattro paesi europei che ci riunivamo a Parigi per definire regole, ecc. Ed è uscita questa pubblicazione per dire la linea di

contorno, il retino, il vuoto, il pieno... È stato il primo tentativo di dire come si disegna. Questa è stata la questione.

María Valero: Bellissimo. Quindi anche con i non vedenti? Fatto anche con i non vedenti?

Rolli: Sì, noi abbiamo sempre lavorato con l'unione. Questo lavoro è stato fatto da tre persone: io, mio fratello, che allora era interessato, e Fabio Levi. Per ragionare, ecc. Con la presenza di sei non vedenti, presenti sempre. Io ho un archivio di disegni. Noi sapevamo poco o niente. Allora, è stato un lavoro lunghissimo. Per questo, due anni tutte le settimane, sei ore alla settimana, tutta la settimana. Per dire "Io faccio questo disegno", "No, questo più spesso", "Ma questo ha il vuoto alla finestra, perché io ci passo la porta d'ingresso, deve essere vuoto" ... Tutti ragionamenti che qui... Sono il risultato, però chi disegnava, non c'era il computer.

María Valero: E di questa esperienza c'è traccia?

Rolli: Sì, qualche volta ne abbiamo parlato.

María Valero: Qualcosa scritta, qualcosa che è rimasta?

Rolli: Sì, qualcosa c'è. Tante tesi di laurea di sicuro, tanti racconti, hanno fatto un video nel tempo... Adesso facciamo un salto, perché altrimenti... Abbiamo prodotto tanto, abbiamo tentato anche, volevamo fare una storia dell'architettura tutta. Siamo arrivati al primo volume, che ci è stato finanziato. È cominciato proprio... "Ti spiego questo, ecc.", "Poi arrivo all'impostazione dell'architettura greca". Tutti passaggi. Abbiamo progettato questo di un percorso in tutta l'architettura, gli elementi essenziali di cinque volumi. Ci è stato finanziato il primo, adesso non mi ricordo nemmeno. Devo vedere se è stato finanziato, se abbiamo trovati i soldi. La compagnia di San Paolo... I finanziamenti sono venuti. Abbiamo prodotto uno, abbiamo tutti i disegni di tutto il lavoro fatto.

María Valero: E questo di che anno è?

Rolli: Questo è già... Siamo più tardi, siamo nel 93-94. Sto sbagliando completamente. La stampa è del 2008. Allora un attimo, io ci devo ragionare, che sto dicendo fesserie. Ci abbiamo lavorato tre anni per farlo tutto, non solo questo. Abbiamo fatto tutto, abbiamo scelto le immagini fino all'architettura contemporanea. Era in cinque volumi, come questo. La serigrafia per non pagare editori, ecc. praticamente un foglio unico piegato, per cui la parte in rilievo, solo da un foglio, poi giro e il racconto ce l'ho sempre... Qui avevamo già i CD, non più la cassetta. Perché è il 2008, solo 10 anni fa.

María Valero: Una domanda, questo è servito ovviamente immagino dopo per fare anche adesso?

Rolli: Sì, noi di quello che siamo esperti. Io e chi ci lavora con me, perché poi con me ci sono chi disegna... Noi quello che sappiamo meglio è come si disegna, perché il nostro lavoro di attenzione è stato ad ottenere dalla parte di tecniche della rappresentazione. Quindi le abbiamo provate tutte. Noi iniziamo tuttora. Ti faccio vedere delle prove adesso. Se io devo provare un disegno... È la mostra che abbiamo appena finito. Questo è la tecnica, però se io devo vedere come funziona, a me questo ha un costo.

AUDIO 6

Rolli: Se io devo vedere se questo funziona, poi io lo uso ancora. Perché noi abbiamo il fornello. Quindi per il non vedente... Se io devo dire al non vedente "Il leone, tu senti, i capelli, gli occhi, ecc.", io prima vado su questo. Quella non l'ho abbandonata per fare

delle prove. Oggi facciamo anche con quella tecnica le cartoline. O in serigrafia, che è bassino. Se mi servono un rilievo più alto delle linee, posso andare con questa tecnica. Le tecniche insomma sono diverse. Io vi posso regalare delle cose che parliamo.

María Valero: Grazie.

María Lax: Grazie.

Rolli: Quindi le tecniche sono diverse perché hanno utilità diversa. Noi siamo esperti di disegno, per cui di tecniche di produzione. Questo è il nostro lavoro. Tutto quello che c'è intorno, non siamo esperti, ma lo facciamo. Un insegnante insegna lettere, io ti dico "Stare attenta che devi scrivere bene". Noi produciamo i video, il libro l'usiamo noi qui. Facciamo tutto qui, perché i costi devono essere bassissimi. A questo punto uno non capisce cosa c'è qui. Oltre a questo, oltre alla scrittura dei testi, io attivo quattro video, devo produrre quattro video. È un lavoro inumano. Solo una ONLUS ti dice "Io lo faccio perché ormai ci sono cascato, non esco più vivo".

María Valero: Quindi quando abbiamo questo, dopo l'audiodescrittore, quello che fa la descrizione?

Rolli: Quello chi fa l'audiodescrizione produce per il video. Quindi abbiamo una descrizione in italiano. In inglese traduciamo velocemente.

María Valero: Ma la descrizione chi la fa?

Rolli: Dipende.

María Valero: Perché, adesso, se noi parliamo della facciata, per esempio...

Rolli: Allora nel caso di architettura sia io che Lucia Baracco, il direttore di Lettura Agevolata, che siamo architetti, ci mettiamo e raccontiamo queste cose. Tutti due capiamo, conosciamo il nostro mondo ed i non vedenti e quindi questo lo facciamo. Per i non vedenti, facciamo tanti errori. Però sappiamo... Diciamo, la prima parte, che è quella di guidare le mani, questo abbiamo esperienza. Siamo quelli che più hanno lavorato su questo. Quando io dico "In alto a sinistra hai un testo in braille, che poi con la leggenda di quello che trovi", "Questa è l'immagine centrale, che è la pianta che..., ecc.", "Sulla destra hai una piccola spiegazione in braille, più un'immagine", e poi facciamo una guida alle mani per dire "Ingresso, otto colonne...". Facciamo una descrizione obiettiva, senza fare architettura, senza dire niente. Questa è la prima mappa mentale.

María Valero: Certo.

Rolli: Dobbiamo creare una mappa mentale. Lui [il non vedente] deve avere in testa che la chiesa di San Rocco è un grande rettangolo con in fondo un presbiterio, con l'altare alla fine del presbiterio... Questa è la mappa mentale. Il secondo livello è il problema, perché poi io devo parlare di architettura, devo parlare di cose. Per chi vede, io ho le immagini. Invece, per i non vedenti facciamo lo scorso di farlo noi. In qualche modo però le mani le guidiamo. Siccome si rivolge a tutti, non diciamo mai "Il non vedente, tocchi...".

María Valero: Certo.

Rolli: Facciamo una descrizione che chiunque anzi chi ha le mani sta guardando. E dice "Tre colonne, quella centrale, ecc.". Non c'è bisogno di dire "In alto ci sono tre statue", che "la centrale ha in mano una croce...". Ho le mani, ecc. Non riescono a seguire. Questo è il problema. In quelle descrizioni ci sono dei problemi proprio di capacità dove... c'è un punto. Qualcuno che lavorasse con attenzione a come usare le parole, ordine... Questo è quello che improvvisiamo. Però come diciamo prima, l'architettura ci siamo noi. Se

parliamo di cinema, mi danno un testo e io... Se ho un interlocutore attento nel museo, con loro ci mettiamo e... Io dico "No, questo non lo vuoi dire". Ma non sempre è così. Questo è poi il punto. Poi noi non lavoriamo a Torino. Noi lavoriamo a Torino tanto, ma poi...

María Valero: Altr'ora.

Rolli: ...Altr'ora. E noi a volte le chiese... nemmeno io devo studiare perché magari non l'ho mai vista. Quindi, lavoro a distanza. Insomma, la questione è chiara, no? Facciamo un salto. Ti faccio vedere un lavoro straordinario.

María Valero: Per esempio, chi fa l'audiodescrizione di un fresco?

Rolli: Io mentre dico... E dico "Sulla parte destra, le cappelle absidali destra e sinistra, si entra con tre gradini...". Quindi io percepisco i tre gradini. La leggenda, questo lo verifico. Lo verifico, dico com'è fatta la cappella e dico "È fatta al centro, c'è l'altare". Dopodiché, se ci sono quadri, io dico "Basta".

María Valero: Ok, sì. Va bene. Certo.

Rolli: In questo caso che ci sono tre quadri del Tintoretto, noi diciamo che l'attenzione... In questo caso di Venezia, alcune chiese ci hanno chiesto di dire che ci sono i quadri del Tintoretto. Per cui le linee rosse sono i quadri del Tintoretto. Per cui il lavoro che dovevamo fare è descrivere i quadri senza avere le immagini, di nuovo. E lì ci siamo fermati. Facciamo almeno la composizione di un quadro, la descrizione di figure, 12 figure... Almeno io tocco e so se so sono più alto, più vicino... Insomma, è una mediazione continua.

María Valero: Certo, sì.

Rolli: È una mediazione continua.

María Valero: Ma lì, per descrivere il quadro del Tintoretto, c'è un esperto?

Rolli: Allora, ti racconto questo, che è un fatto, non è sempre così. Abbiamo detto "Chi racconta Tintoretto"? La storica dell'arte di Venezia, la maggiore esperta ci ha dato un testo. Appena l'abbiamo letto ci siamo spaventati. Non si capiva niente. Prima una cosa, poi l'altro... Senza avere un quadro naturalmente alle mani. Se io descrivo questo, io posso non sapere niente di questo, però so come si muovono le mani. Per cui dirò "In alto i cappelli ondulati...". Non c'è bisogno di dire poi "Il naso, il profilo...". Toccare non dice niente, nell'arte niente. In questo settore, in architettura, è un po' più facile, perché le forme architettoniche quasi sempre rimandano forme geometriche. Quindi, è più facile. Ma in questo settore se non sei preciso... Anche questo, ve lo faccio sentire. Questo è veramente facile, perché innanzitutto ha una testa pelata, ha un grande naso, gli occhi da vecchio, la bocca, ecc. Una descrizione... Però quello che ci hanno dato se ne fregava della caratteristica. Interessava altro di Leonardo. Ecco, la mediazione è quella, di dire "Guardate che a noi interessa anche la conformazione, le forme". Innanzitutto dobbiamo dare forme. Ecco. Questo è un po' la situazione. La situazione è che...

María Valero: E quindi la persona [audiodescrittore] cosa ha fatto? Ha mediato, ha adattato quel testo lì?

Rolli: Qui ci siamo fermati, perché nel momento in cui abbiamo avuto il coraggio di dire che quel testo non andava per niente bene, non sappiamo se si è offesa... Insomma, le situazioni sono ogni volta diverse... Perché davvero... l'interlocutore capisce che cosa vuole dire... Qual è l'obiettivo, no?

María Valero: Sì, chi è il tuo destinatario, perché magari non è interessato a sapere tutta questa, non so...

Rolli: In un quadro... Adesso in un quadro del Tintoretto, noi quello che riusciamo a spiegare sono le figure, dove sono, la posizione, ecc. Poi, introduciamo gli elementi del vestito, il colore, è importantissimo dire il colore, sicuramente per chi ha visto chiamare il colore. Se tu mi parli di storia dell'arte, di rifinitezza... È un nodo, a volte si riesci, a volte ci si prova. Allora, facciamo un salto? Il salto è il momento in cui per il British abbiamo prodotto questo capolavoro, che è tutto serigrafico. Da tanto tempo, ecc. Il libro consiste nell'incominciare a... otto audiocassette, mi pare di un'ora l'una. Quindi, otto ore di descrizione. Quindi, abbiamo incominciato a fare un lavoro di questa natura. Prima di tutto, dire nord, sud, le prime cose, spiegare... Questo siamo nel 98. Allora, dov'è innanzitutto il Partenone, per cui, fare capire dov'è. Ingrandito per dire ci si raggiungi. E questo, dopo che hai capito questo, lo ingrandisce, dice questo. Spieghi che c'è l'interno e dove sono, dove erano... Questo è il giro dei fregi, perché l'obiettivo sono i fregi del Partenone. Dopodiché, le facciate, questi elementi relativamente semplici... La prima vista dal alto per dire che i cavalli, che sono le linee nere, questi sono le persone, stanno facendo una grande passeggiata intorno. Questa è la passeggiata e qui l'elenco... Gli uomini, ecc. Dopodiché, abbiamo isolato i personaggi e abbiamo detto "Il cavallo singolarmente, visto dall'alto è così... Questo è il toro, visto dall'alto è così". Perché poi vedete gli elementi... Abbiamo scomposto, per cui per dire "Questo è costituito...". È vero che c'è la al dorso. Però l'ho separato per dire questo poi non lo vedi più perché sta in mezzo, ma gli elementi sono questi. Poi inizia... Quando vedi... E questo per i vedenti è stato straordinario perché nessuno mai capiva che questi hanno una profondità di sei figure, una sull'altra. Quindi si vede tutto... E abbiamo incominciato a dire "Quindi, dal alto qui sono questi", non le abbiamo rappresentato tutti, dopo davano fastidio in alcuni casi. In questo caso... A volte le abbiamo isolati singolarmente per dire "Questa figura...". E poi inizia questo lungo viaggio di separazione, di vista dall'alto. E l'elemento straordinario sono stati gli occhi, lo sguardo. Ci siamo dati una regola, il punto del cavallo è l'occhio e la testa è due punti. Così, in questo modo, so dove stanno guardando. Io metto le ditte e dico "Ah, sta guardando di qua, sta guardando di qua, sta guardando di qua". Quindi tutte regole che ci siamo inventati a mano.

María Valero: Che bello.

Rolli: E abbiamo tutta la passeggiata. E poi inizia il viaggio, poi tutto il viaggio, tutti i personaggi, che cosa stanno facendo, ecc. In questo caso, allora, vende il direttore del British... Qui a dirci, "Io vi racconto questo", come lo scriviamo e così via. Insomma, quindi stanno facendo un giro per cui gli vediamo che stanno andando di là. Hanno fatto il giro intorno... Ecco. E alla fine abbiamo usato anche la fotografia per dire quello che noi... In realtà, abbiamo usato le immagini fotografiche per fare sapere che cos'è rimasto. È stato un lavoro...

María Valero: E avete avuto degli scontri?

Rolli: Loro lo utilizzano normalmente nei corsi. Allora questo libro è davanti al Partenone, adesso scomposto. Chiunque capisce "Ah, questo era questo", "Era davanti"... Perché il risultato... E poi l'uso didattico naturalmente è garantito perché... Era un libro che costava tanto, adesso mi sono dimenticato. Non credo ci sia un prezzo perché ne abbiamo prodotto un certo numero tutti insieme, loro hanno acquistato tutti e quindi... Ecco. Nel

senso che abbiamo fatto anche i libri importanti. Per il Louvre abbiamo fatto tantissimi libri. Rispetto a di tecniche varie... Allora vediamo qualcosa.

AUDIO 7

María Valero: Le linee guida di queste audiodescrizioni ora ci sono, non ci sono?

Rolli: Allora, la situazione è questa. Molto francamente, le linee guida, le linee guida sono quelle di Brera, per il quadro, tu ce l'hai? Io te la posso girare.

María Valero: Quella di Descrivendo?

Rolli: Descrivere un quadro.

María Lax: Non l'abbiamo.

Rolli: Quelle di Brera. Questo è così. Ci sono quelle. Poi abbiamo incominciato a lavorare. Io ho incominciato. Io parlo a plurale. Poi la parte diciamo...

María Valero: Tu sei qua...

Rolli: Perché gli altri, naturalmente, c'è chi disegna, chi fa video, ecc. Però poi passa da qui. Le linee guida, abbiamo incominciato più volte a fare delle linee guida, però intanto delle linee guida sono diverse. Io devo scrivere l'architettura, ma quando devo descrivere un quadro...

María Valero: Certo.

Rolli: Questo è il punto. Sulle linee guida di architettura, io ho abbastanza appunti, però sono quelli che io ho già detto. Prima di tutto, ti guido a individuare il disegno e poi la parte architettonica. Quindi, questo è una cosa... Però sono appunti, bozze...

María Valero: Potresti fare una pubblicazione, che a noi serve. Noi ti invitiamo.

Rolli: Allora, se ci fosse qualcuno che dice "Perché non lo facciamo insieme?". Io devo lavorare insieme a qualcuno. Scusate, perché c'è sempre... Perché Anna ha detto che poi magari decidiamo cosa facciamo...

María Valero: Sì, sarebbe bello.

Rolli: Allora, sono le 12, poi magari... e anche Daniella e anche al Museo del Cinema. Io ho preavvisato che dobbiamo andare, però dobbiamo dire quando. Adesso finiamo prima questo ragionamento. Allora, il discorso è questo. Così ci rendiamo conto com'è la situazione. La situazione in questo momento è questa. Dal punto di vista diciamo teorico-intellettuale. La situazione era che, arrivati a questo punto, era necessario raccontare quello che noi abbiamo fatto. Va bene? Questa cosa in qualche modo è stata fatta in due modi. Una prima parte è stata fatta da Fabio Levi con un libro che magari l'ho portato via di qua, che è uscito due anni fa ed era sul disegno in rilievo. Però non è entrato nel merito di linee guida. A lui è raccontato questa cosa. Però l'ha fatto un po' più teorico e così via. Uno sguardo attento, così ti dico se c'è o non c'è. No, non c'è. Non è qui. Poi, nel caso, io ti lo posso mandare. Sulle linee guida...

María Valero: È un libro che è servito per...?

Rolli: Quello che ha fatto lui serve poco, perché ha --- scrivere su un piano di storia... Lui è storico. Di quello che abbiamo fatto nel tempo... Su questo lavoro, sulle linee guida, in realtà noi due anni fa abbiamo fatto un convegno che si chiamava *Making Sense*, e da questo convegno uscirà un libro adesso. Questo gruppo di *Making Sense* eravamo noi,

l'Unione Italiana Ciechi con Francesco Fratta, intellettuale che ha mancato. Faccio questa storia perché così se capisce a quale punto sono. Con Francesco Fratta, e poi dei musei, complesso Università di Torino Architettura, chi ha collaborato con noi negli anni a fare delle cose. Noi abbiamo fatto questo convegno, adesso escono gli atti del convegno. Io e Francesco abbiamo detto "Adesso siamo arrivati a un momento in cui noi dobbiamo fare il punto della situazione". Questo punto della situazione. Abbiamo incominciato a farlo e poi lui ci ha saltato di colpo, è mancato, e io mi sono trovato da solo. Mi sono messo a riragionare. L'unica cosa che ho prodotto è la mia parte del libro. Per cui questo libro parallelo che doveva... Che ce l'ho qui. Questo uscirà nel libro, e quello che io ho provato a raccontare qui era ancora un percorso. Questo era la comunicazione multisensoriale. Cioè, per arrivare a questo prodotto, in molto sintetico, ho raccontato il bisogno di comunicare quindi parola e immagine, il comunicare per tutti, che quindi è un bisogno di... Dico perché le leggi...

María Valero: Sì, universalità...

Rolli: ... tutte le cose per comunicare per tutto, i criteri per una comunicazione per tutti e per l'accessibilità. Ho definito dei punti. Il bisogno di forma e contenuto (il rapporto fra forme e contenuto), ho raccontato il bisogno che la forma deve essere rappresentata ed in generale il disegno che rappresenta. Poi c'è il disegno per le mani. Il disegno per le mani è il nostro disegno. Quindi, ho introdotto il concetto di disegno, le caratteristiche del disegno in rilievo e come se arriva attraverso il disegno alla percezione multisensoriale. In quel caso, questo è un disegno della parte visiva, questa è la parte tattile. Insieme ci sono vari esempi. Questo è il disegno che vediamo oggi. E poi racconto come le tecnologie fra un'immagine visiva e un'immagine tattile hanno, oltre ad avere un testo in braille, la possibilità di fare la descrizione. E le tecnologie che quindi danno autonomia, e quindi il concetto di autonomia, faccio proprio questo esempio per arrivare alla conclusione che oggi una comunicazione... Questo è il lavoro presso, il cappello di quel lavoro che dovevamo fare con Francesco e non l'ho fatto. A che punto sono io? Che le linee guida non escono mai. Ho solo tanti appunti di architettura, sono abbastanza avanzati. Nell'arte è un lavoro che converrebbe fare con un collaboratore chi manca. Mi manca un collaboratore...

María Valero: Esperto.

Rolli: Un esperto. Potrebbe essere un collaboratore, magari... Io so a chi chiedere. Forse una adatta, perché è competente... Potrebbe essere Anna. Non gli ho mai detto. Nel senso di un'esperta d'arte. Siccome lei vuole rifare le guide dei quadri, oggi vedremo. "Sono difficili, Rocco, mi dicono tutti". Allora, io riuscirei a... Perché appunti naturalmente io ho scritto tantissimi e, partendo da questo... Quello che manca è questo lavoro che fisicamente e obiettivamente è questo. Il momento in cui io nascondo qua dentro come si fa questo, non c'è mai uno che si ha messo a dire. Quando io racconto un sordo e un cieco qual è il lavoro che devo fare... Però io potrei farlo. Non sono un linguista, io potrei dire dei criteri però qualcuno che mi manca.

María Valero: Certo.

Rolli: Mi sono spiegato? Questo è il punto. Di architettura se vuoi io te le mando, sono le indicazioni che sono con me quando lo faccio, ne tengo conto... Cosa devo dire, cose devo spiegare. Ho dei miei criteri... Nel campo dell'arte, tutto questo libro usciva dopo l'esperienza di uffici, perché io e Francesco ogni quadro che io disegnavo lui diceva "Ma no, questo punto, ecc.". Poi riflettevamo insieme, diciamo per chi disegna dovresti restare

attento. Di tutta questa discussione è rimasto l'affetto di una persona straordinaria. La sintesi non c'è. Io ti potrei mandare degli appunti però poi tu mi direi "Sono fatti mali".

María Valero: No, no.

Rolli: Voglio dire, ci deve capire il punto in cui sono. Sono dei miei appunti con un'ipotesi che manca...

María Valero: No, questo è un lavoro incredibile.

Rolli: Tu capisci che è questo? È stato per vent'anni un grande lavoro. Ognuno che vuole disegnare, ti dicono come si disegna. Guarda qui l'abbiamo raccontato. Se io devo dire a qualcuno come si scrive, non posso essere io. Io posso dare i criteri di attenzione, come si fa, il livello della leggibilità, del braille, le caratteristiche, il livello di leggibilità dell'immagine... Poi, mi devo fermare lì. Deve essere qualcun altro che conosca la struttura della lingua, l'ordine, ecc. Lo fa insieme a me.

María Valero: Certo.

Rolli: Ecco il punto in cui sono. Io le linee guida d'architettura ce l'ho.

María Lax: Quindi l'audiodescrittore non ha seguito nessuna norma di accessibilità?

Rolli: L'audiodescrittore... Questa di architettura la facciamo io e Lucia, due architetti che si mettono, conosciamo il mondo dei ciechi, sappiamo dei criteri.

María Valero: Però hanno tutti la stessa struttura?

Rolli: Sì, hanno sempre la stessa struttura.

María Valero: Per quello noi dicevamo, non è possibile... Sono le stesse persone o se non sono le stesse persone, hanno ricevuto un'istruzione.

Rolli: Ma le stesse persone però adesso il problema grosso... Io prima poi devo smettere di lavorare.

María Valero: No, non puoi. Impossibile.

Rolli: In che condizioni siamo noi? Questo è un lavoro che in Italia lo facciamo solo noi, anche in Europa ci sono altre esperienze, poche in altro mondo. Ecco. Noi riusciamo a formare delle persone, le persone che vengono da me. Io ho un'architetta bravissima. Se io dico "Disegna questo disegno, questa linea, ecc.", a questo punto di vista è bravissima. Ma nella sua testa, lei vuole fare l'architetta. Non riesco a dare più passione a lei di approfondire. Ed è un aspetto. Ho un grafico, laureata... E non riesco a dare più passione. Loro, aiutati da me, hanno partecipato al bando di Giovani Designer per i Musei Italiani, hanno partecipato a Siena, sono stati selezionati fra i primi otto, mi sembra. Sono riuscito anche a mettere la mia foto. Uno sforzo di questa natura, già partecipare a un bando, per loro è un lavoro... Sono degli esecutori straordinari. Se io dico "Fate questo", loro lo fanno. Se "Vai a fare fotocopie", lo fanno. Però nel momento in cui noi abbiamo partecipato spiegando quello che noi riusciamo a fare. Abbiamo parlato poco. Al di là di questo. Quel settore dell'audiodescrizione...

María Valero: No.

Rocco: No. Adesso è un piano, farlo con Anna, un piano e farlo con queste due ragazze di Torino che hanno seguito corsi, però io non le conosco. Ho avuto solo un incontro. C'è un bisogno di approfondimento, c'è un bisogno di sedimentare, di che questa esperienza non sia racchiusa in una persona soltanto. Questo è il limite enorme.

María Valero: Noi siamo disponibili, Rocco. Anche per noi è una cosa nuova.

Rolli: Il campo dell'audiodescrizione... Rispondo alla tua domanda... È proprio così. Io l'architettura un po' l'ho studiata. So leggere. So, in qualche modo, con la mia capacità, fare testi. Se vuoi, vi rimando tutti. C'è tanto lavoro da fare, perché quelle [le audiodescrizioni delle chiese] di Milano sono proprio fatte male.

María Valero: Sì?

Rolli: Insomma, era la prima esperienza. Sono troppo lunghe, spieghiamo cose non importanti. Non c'è stato un lavoro di attenzione. La situazione è questa. Era una persona di grande volontà, un'insegnante di lettere, che era precaria nella scuola, e veniva qui. Lei ha scritto. Anche noi abbiamo imparato tantissimo, perché facendo l'abbiamo imparato. Noi mai abbiamo fatto in un modo strutturato. Singolarmente quella piazza... Adesso abbiamo fatto questo lavoro enorme in questo paese del Salento in cui raccontiamo tutto. Abbiamo fatto delle cose.

María Valero: Bellissimo.

Rolli: Però il lavoro che io ho dovuto fare, l'architetto che disegnava, e la storica dell'arte, io ho raccontato come oggi che cos'è... Più o meno hanno capito e hanno scritto i testi. Ma dire che c'è una formazione non è vero. Poi io rileggo... Questo livello, ecco. Hai capito?

María Valero: Sì.

Rolli: È un livello di pura, come dire, sperimentazione. Proviamo, proviamo. È un lavoro che manca, una riflessione attenta, come si descrive alle mani. Poi, come si descrive un'opera, un oggetto, un quadro... Dei criteri per cui almeno io lo so. Da potere dire un altro.

María Valero: Certo.

Rolli: Se io dovessi dire un altro... Ecco, questo è il punto in cui siamo. Il punto in cui quando scriviamo a noi danno i testi. Quindi, se ci ne frega poco.

María Valero: Certo.

Rolli: Abbiamo poi altre effettive difficoltà con il LIS. La persona che ci fai il LIS, che è una persona brava per il LIS. Però lei non ha tempo, arriva va qui come me, lo legge qual momento. Da questo punto di vista, rinunciamo... Se io perdo due mesi per aumentare in mezzo millimetro la linea, perché io so che c'è bisogno... Però per un testo non mi chiedo nemmeno se è scritto bene.

María Valero: Se deve lavorare.

Rolli: Facendo una confessione. C'è qualcuno che l'ha scritto, ma vi ho raccontato questo. Ve lo farei leggere, se mi ricordate. Vi lo mando. Una storica dell'arte, come riesci a raccontare un quadro e a spaventare l'ascolto. A dire "Io il povero Tintoretto non lo voglio più sentire". Capite, no?

María Valero: Certo.

Rolli: I livelli che noi ci diamo sono dalla quarta elementare alla seconda media. Abbiamo un pubblico che è la prima volta che sente parlare di queste cose. Se io prime volte che scrivevo per Milano... Non ci vuole niente. Questo è il punto. Il punto è che dire avere linee guida... Qui uno dice "Questi livelli... L'attenzione, l'ordine della descrizione, ecc.", non c'è. Io ho appunti miei in cui mi sono detto "I criteri sono... questo" e poi entro nel merito. Anche quando facciamo i video... Poverino, lui si trova delle immagini... ma manca un'immagine qui... Ecco. Però una vita di rincorsa, in cui tu devi fare lavori quasi sempre

con risorse limitatissime. Un'attenzione, riflessione su questa... Si dovrebbe fare in parallelo, non pensare a le economie, ma pensare a un lavoro intellettuale. Di dire "Questa cosa qui, io so che cos'è". Adesso abbiamo fatto la mostra su Leonardo, una bellissima mostra. I pannelli sono quello, quello lì è di prova, perché abbiamo sbagliato tante cose. Questi oggetti. Chi ha scritto i testi? Una storica dell'arte. Me li da la storica dell'arte, che me da un giorno prima di andare in stampa. Io per raccontare meglio questo... Se lei mi fa uno... Se avessi tempo, criteri, ecc., quando abbiamo fatto la mostra, il momento in cui ho accompagnato il non vedente, mentre su questo ho fatto ascoltare. Dico "Quando venite da soli, potete fare con calma. Io poi faccio una fotocopia, così e vi metto QR". Il bello di questo è che si io incollo un QR, lui a casa sua si sente qual quadro o no. Questo è il bello di questa tecnica. Il momento in cui io ho sentito gli altri, ho ascoltato gli altri, mi vergogniamo di avere scritto, di avere registrato alcune descrizioni. Mi vergogniamo proprio. Allora ho cominciato a raccontarlo io in diretto. Perché tante volte non c'è tempo. Allora, lo dico voi, perché voi... Non è un lavoro facile.

María Valero: No.

Rolli: Non è un lavoro che si improvvisa. Non è un lavoro che devo fare io, perché io lo faccio perché conosco, però non sono in grado io di fare. Io improvviso, io capisco, ho visto tante mani che toccano per cui certe cose me le ricordo. Ma uno chi sa di queste cose insieme a me dovremo farlo. Ecco.

María Valero: Certo.

Rolli: Questo è il punto. Per cui le linee guida. Io le linee guida perché l'ho fatte? Perché con Francesco abbiamo detto c'è un bisogno straordinario adesso che questo sia raccontato, che questo diventi una pubblicazione... Adesso uscirà questa pubblicazione, tante cose. In questo contesto, delle indicazioni qui ci sono, meno la descrizione. Sulla descrizione non ha detto niente, perché per dire qualcosa devi sapere. Io posso dire come si disegna, posso raccontare le cose, ecc. ma in quel campo... Questo è il punto in cui siamo. Noi abbiamo una lettrice, che non è questa, che è una laureata in lingue e di lavoro fa la lettrice. Se io li chiedo "Mi dai una mano?", lei dice "Guarda, io lavoro". Se vuoi, questo è un lavoro. "Io ti pago per leggere". Avete capito quanto costa un prodotto del genere? Vediamo se lo sapete quanto costa un prodotto del genere. Considerate che sono tutti volontari, meno quella del LIS che per forza di cose si deve fare pagare. E non troviamo qualcuno chi costa di meno, poi lo devo trovare. Perché un prodotto del genere, se che mi disegna tutto, quindi mi fa il suo disegno... A volte ci sono i disegni più complessi. Se mi disegna questo, io solo a disegno, il visivo, li do 200 euro. Non è poco, non è molto. Lei però, come lavora quattro pomeriggi, guadagna molto di più di tutto il suo stipendio in uno studio professionale. Questo è il punto. Quindi mi disegna il visivo, il tattile ed è questo. Poi, che cosa c'è? C'è tutto il lavoro dei testi e, per non pagare, ci arrangiamo. Se è architettura, ci arrangiamo, non pagare. Poi c'è da produrre un video dalle fotografie. Video statici dalle fotografie, non dico se sono video dinamici... Se sono video dinamici rinunciamo. Parto sempre dalle fotografie, quindi il montaggio. Lui per fare un video di 10 minuti, è gratis perché io so quanto costa in giro, li devo dare 300 euro un video di 10 minuti. Ed è quasi gratis perché fa tutto qui. Perché prima solo di affitto pomeriggio paghiamo 300 euro la stanza. Adesso, avendo comprato tutto, e sono 300 euro di video. Di LIS, per leggere qui 10 minuti, mi chiede 300 euro e non è mai contenta. Voi capite che è un prodotto del genere. A me tutto quello che è il mio lavoro qui non c'è. Io fa due anni che non mi prendo nemmeno i viaggi per potere fare. Perché voi capite che un lavoro del

genere quando io chiedo tutto questo, 1.500 euro sembra già moltissimo. E io ho pagato solo persone. Questo è il punto. Qualche volta li faccio di notte, per cui mi improvviso. Ecco. Hai capito la risposta? La risposta qui è molto più complicata di che ognuno potrebbe dire. Da una parte ci vorrebbe qualcuno che studiasse questa cosa. Dovrebbe capire bene, no? Noi nella comunicazione dei sordi abbiamo quella di LIS, ma nessuno di noi è un esperto. Io capisco alcune cose, so che esiste un dizionario, ci compriamo i libri... Cose di questa natura, però... Ecco. Ci vorrebbe qualcuno che, o per ricerca, per dire che obiettivi ci diamo, linee guida oppure facciamo un lavoro che stiamo facendo con Francesco, raccontiamo tutto, raccontiamo proprio una comunicazione di questa natura in cui non c'è solo quello che io scritto.

María Valero: Certo.

Rolli: Forma, contenuto. Invece, incominciamo a dire anche...

María Valero: Tutto.

Rolli: Tutto. Come si scrive, anche questo qui non c'è. Qui c'è una delle forme di comunicazione sensoriale, con gli spetti delle forme, del disegno, delle cose da descrizione, dalla presentazione, la percezione sensoriale... Sul disegno naturalmente qui ho fatto una sintesi, del disegno si possono descrivere tantissime cose. Ma quando arriviamo alle tecnologie della comunicazione. Siccome che cosa contiene questo, per cui c'è un'immagine visiva, un'immagine tattile, c'è un testo in braille, un testo in nero e una lettura sonora, a volta anche la musica potremmo dire. Poi testo, audiodescrizione, in lingue... Lo diciamo così, però non è che diciamo niente. Vi racconto un'altra cosa, che abbiamo inventato un'app straordinaria, non esiste ancora. L'abbiamo creata, l'abbiamo applicata, l'abbiamo realizzata con un ingegnere. Con gli uffici si è bloccato tutto, probabilmente non faremo nemmeno il lavoro, perché il direttore... Sapete che il direttore degli uffici è quello che è agli uffici ma ha già un altro lavoro. E noi abbiamo lavorato due anni a fare disegni, non vi dico. Lasciamo perdere. Il lavoro grande che abbiamo inventato, abbiamo fatto creare un'app che parlava in otto lingue, perché l'esclusione linguistica è un'esclusione straordinaria. Noi abbiamo fatto un QR che tu arrivi, ti registri la prima volta, all'ingresso, ti registri "Sono cinese". Poi nei quadri, con questa caratteristica in rilievo ma innanzitutto questo in lingue, lo riconosceva se eri un cinese, ti avvicinavi e avevi il testo in cinese in alto. Noi ci siamo pagati un ingegnere, abbiamo fatto questa cosa e ce l'abbiamo nascosta lì perché se uno non mi dice... Ecco. Io potrei raccontare...

María Valero: È come la traduzione automatica?

Rolli: No, il lavoro di traduzione è tutto da fare. Non siamo arrivati a quel punto per fortuna.

María Valero: No, ma dico, in otto lingue allora...

Rolli: La tecnologia mi riconosce perché io metto in una piattaforma le lingue. Io mi sono registrato e sono cinese, arrivo e mi attiva il cinese.

María Valero: Ti attiva il cinese, ma quindi, tu l'informazione la ricevi in cinese?

Rolli: Sì, la ricevo in cinese.

María Valero: Ma chi ha scritto questa informazione?

Rolli: Questo non siamo arrivati al punto di scrivere. In quel caso, l'uffici aveva i suoi interlocutori linguistici che avrebbe fatto bene. Sui testi...

María Valero: Non era una traduzione automatica, questa traduzione?

Rolli: No, solo è la tecnologia.

María Valero: Sì, sì.

Rolli: Noi abbiamo fatto solo la tecnologia.

María Valero: Certo, sì.

Rolli: Per cui non avevi ingressi... Allora una volta che io sono registrato nel mio telefono viene riconosciuto che sono un cinese o un arabo. Da un punto di vista tecnologico, in giro non c'è. Voi capite l'importanza di una cosa del genere? Siccome noi l'abbiamo realizzata, l'abbiamo lì da due anni. E poi qualcun altro la farà... Noi abbiamo pagato un ingegnere che l'ha creato. Abbiamo partecipato a un concorso adesso con Anna, con musei, ecc. E in questo concorso noi abbiamo detto che noi siamo in grado di fare questa operazione sperando... Perché a Torino c'è un museo, il Museo d'Arte Orientale, il MAO. E questo museo naturalmente c'è di tutto. Allora una situazione del genere... Saremmo i primi a dire che arriva un giapponese e parlo in giapponese... L'abbiamo messa in un progetto.

María Valero: Bene.

Rolli: Questo è il punto. Siamo lì. Siamo bracci operativi, ma bracci intellettuali...

María Valero: Anche.

Rolli: Se tu hai un'idea di dire "qualcuno che ha voglia di approfondire questo ragionamento su un prodotto del genere prendendo almeno tre o quattro tipi di tipologia", anche potrebbe essere l'architettura, l'arte, la rappresentazione artistica, la natura, gli elementi didattici, le città (per esempio planimetrie, cose di questo tipo)... Insomma, avere degli elementi in cui... Se si vuole lavorare in questo modo. In una situazione non è questa. Se voi vedete i prodotti, voi capite che come niente cambia tutto.

María Valero: Sì, sì. Ecco.

Rolli: Se io devo descrivere un modello architettonico, non è più questo. Lì sto toccando e le mani stanno esplorando. Lo vedremo oggi quando andiamo alla Mole. In questi modelli, arriva la gente, lo tocca, tutti lo guardano, tutto è bellissimo... Abbiamo fatto una descrizione che ce l'ho dove... Ah no, ce l'hai. È questa. Il contenitore, il CD. Ecco. L'ascolti, è molto carina. Ci siamo impegnati, dura la bellezza di 25 minuti, tantissimo, però è scritta da uno storico, Fabio Levi, e io, di architettura. Se uno lo legge, dice "è bellissimo". Se io ci penso però "Chi mi sta ascoltando? A chi mi sono rivolto?" ... Quando noi l'abbiamo fatto, la domanda nemmeno ci la siamo fatta.

María Valero: Ma, avete avuto degli scontri dai non vedenti?

Rolli: Degli scontri, sì. I non vedenti, sì. Diciamo, non l'ho detto a caso. Si chiama proprio verbalismo. È un difetto dei non vedenti. Appropriarsi delle parole senza avere la sostanza del contenuto. Una bella parola mi piace, però io non ho esperienza, non ho mai visto, io l'uso perché sono non vedente... C'è tutto uno studio, un altro libro... Purtroppo io ho tante cose a casa, perché dovendo scrivere mi sono portati i libri a casa. C'è uno studio proprio su questo chiamato Verbalismo, di come i non vedenti usano le parole senza averne... Se ci ricordiamo, io ho delle cose, te lo posso mandare...

María Valero: Sì, questo te lo chiedo.

Rolli: Chiedetemi e te lo mando. No, non è qui.

María Valero: Dopo lo cerco, lo cercherò, se no ti chiederò le indicazioni.

Rolli: No, ce l'ho a casa. Eccolo qua. Di verbalismo si parla in questo libro qui. Va bene, io ti posso dare questo, è ancora da correggere. Allora, eccolo qua. È proprio questo qua di Levi. Tutta l'ultima parte, un collaboratore, non l'ha fatto lui, una ricerca fatta di... Però è tutto sul verbalismo. Scrivo qui verbalismo, così...

María Valero: Così lo so. Benissimo. Quindi quelle [le audiodescrizioni] di Venezia le avete sempre fatte le stesse persone?

Rolli: Sì. I testi di Venezia siamo sempre... Allora, quelli di Milano era un'altra persona, che adesso non collabora più con noi perché poi è diventata di ruolo quindi... È andata. Invece, questi di Venezia le abbiamo fatti io e Lucia. Se vuoi, ti mando i testi delle prime cinque chiese che abbiamo fatto.

María Valero: Li abbiamo i testi?

María Lax: Sì.

Rolli: Di Venezia?

María Valero: Li abbiamo.

María Lax: Abbiamo le bozze.

Rolli: Ah, forse dai QR?

María Lax: Sì.

Rolli: Da via Internet?

María Lax: Sì, tu [a María] mi hai inviato qualcosa?

María Valero: No, perché tu [a Rolli] mi hai inviato dei testi. Non so se erano tutti. Mi sembra di sì.

María Lax: Erano due testi.

Rolli: Ah, due, no. Adesso abbiamo fatto cinque. E le abbiamo fatto sempre io e Lucia. E lì i criteri che ci siamo detti, in qualche modo gli abbiamo rispettati. In qualche modo... Poi lavoriamo anche a distanza. Va bene, almeno ci intendiamo. Quindi io vi posso dare tutti i cinque testi di Venezia. Così vedete...

María Valero: Anche i cambiamenti che ci sono stati.

Rolli: Sì, sì.

María Valero: A partire da un'esperienza.

Rolli: In tanto siamo arrivati a metà perché abbiamo visto a Milano, perché poi a Milano una guida turistica accompagna i non vedenti a Milano. Nei pannelli di Milano in basso hanno aggiunto con un adesivo: "Chi ha bisogno di vederle tutte, c'è una guida di Milano chi li accompagna".

María Valero: Ah, non sapevo. Noi siamo andate all'ufficio turismo, quello che c'è nella Galleria Vittorio Emmanuelle, e abbiamo chiesto...

Rolli: Sì, quello è comune.

María Valero: Sì, è comune. Abbiamo chiesto informazioni per i non vedenti, se c'era qualcosa di accessibilità, ecc. E lei ci ha risposto che non c'era nulla. Guarda. Perché noi non l'abbiamo detto nulla, perché ci sentivamo un po' male... Ma com'è possibile?

Rolli: Ci ha dato loro l'incarico.

María Valero: È pazzesco.

Rolli: Questa è un'altra storia.

María Valero: Sì, è un'altra storia.

Rolli: A Milano, noi abbiamo fatto tre grandi lavori: l'archeologico, abbiamo fatto anche una guida facile...

María Valero: Quello è il primo lavoro? Quello archeologico?

Rolli: No.

María Valero: Prima quello delle chiese?

Rolli: Prima quello delle chiese, poi l'archeologico. Innanzitutto abbiamo fatto il racconto di Milano dalla Torre Unicredit. Quello è quello che funziona di più perché è dentro la torre e quindi loro promuovono una volta al mese, mi pare... E sordi e non vedenti vanno lì. Abbiamo fatto... Vediamo se ho immagini... C'è il QR, ecc. Poi abbiamo fatto i modelli, ma dentro la torre, ad un piano... Sono tutti i pannelli che raccontano Milano dall'alto. Si chiama Milano verso il cielo. Siccome è interno, loro lo promuovono. I non vedenti ed i sordi si prenotano. Quando è stato presentato, se vuoi ti dico il nome ed il telefono della persona responsabile.

María Valero: Milano verso il cielo.

Rolli: Milano verso il cielo. E sono delle immagini molto belle perché qui non le usate. Questo era solo di promozione di nostro libro, delle cose che facciamo noi. Si chiama Francesca Bonzi Magnoni. Vediamo se è un nome che non mi è saltato, perché quelli che avevo memorizzato. Sì, ce l'ho. Eccolo qua.

AUDIO 8

Rolli: Perché loro hanno tantissimi non vedenti e sordi dipendenti. Lavorano lì internamente. Loro sono diventati così bravi che sono loro chi accompagnano, ma è per la prima volta che avevo visto combinazioni sordi che dice "Ma noi ogni volta abbiamo un interprete", "Da solo mi vedo la città senza nessuno". Ma dal punto di vista dei sordi ci stata poca riflessione sull'importanza di avere una descrizione con video, perché non hanno bisogno che sia uno mediatore, ce l'hanno sul proprio cellulare.

María Valero: Certo.

Rolli: Ecco, su questa manca una riflessione attenta. I sordi sono difficili come soggetti, però quanto è stato utile per loro, io l'ho visto quel giorno. Questi dicevano "Io non devo sempre chiamare uno da pagare che mi deve tradurre, io arrivo qui, mi vedo Milano e me la descrive nel telefono".

María Valero: Fantastico. È sua distrazione.

Rolli: Sì, da questo punto di vista... Io una riflessione così semplice però profonda non l'ho mai fatta. Quel giorno mi sono veramente reso conto. Ed è una battuta da un'interprete.

María Valero: Bello. Bellissimo.

Rolli: Allora.

María Valero: Abbiamo altre domande?

María Lax: No, penso di no.

Rolli: Allora, Daniella dice che cosa fatte, prima di tutto?

María Valero: Quello che dici tu.

María Lax: Siamo a posto.

Rolli: Io ho pensato di andare a Palazzo Madama e vedere due situazioni totalmente diverse dei quadri descritti, e poi il racconto della città da una torre. È un lavoro di una bellezza... Vi dico solo un dato. Su questa torre, a Palazzo Madama, c'è una torre medievale, ha otto finestre. Noi nelle otto finestre...

Anexo 2.2. Entrevista a Michele Fiori, Associazione di Ciechi di Parma

Incontro con Michele Fiori (Associazione di Ciechi di Parma)

Fiori: Avete avuto un modo di proporre, di contattare delle persone o degli studenti non vedenti?

María Valero: Ancora non l'abbiamo fatto, perché questo, diciamo, è il primo momento in cui ci siamo... Lei ancora deve prima organizzare questo materiale dal punto di vista sintattico, semantico, ecc. E dopo sotto occorre, se è possibile, agli studenti... Questi studenti che sono qua a l'Università di Parma che hanno disabilità visiva, se saranno disponibili ovviamente...

Fiori: Va bene, certo. Bisogna vedere qual è... se sono restati, perché ovviamente non tutti hanno gli stessi interessi.

María Valero: Certo. E poi, anche per un pubblico generale, per questo veniamo qua...

Fiori: Noi ne abbiamo parlato anche per la prima volta con il professore Zanichelli, ma per quella idea...

María Valero: Sì, di fare... So che per fare quel progetto di audiodescrizione dell'Abazia siamo alla ricerca di fondi, di finanziamenti. Per questo... Stiamo facendo questo, perché abbiamo partecipato a un bando e hanno detto che il nostro progetto si era finanziabile, ma hanno finanziato altro. Siamo rimasti...

Fiori: Abbiamo partecipato a progetti diversi. Molti non sono stati poi finanziati perché chiaramente abbiamo presentato una marea di progetti.

María Valero: Lo so.

Fiori: Alla fine i soldi scarseggiano... E quello che pensavate di fare, diciamo, la collaborazione che avete proposto a noi? Questa cosa qui. Noi da un po' abbiamo iniziato un discorso di collaborazione con il Teatro Reggio, che è il teatro importante qui di Parma.

María Valero: Sì.

María Lax: Sì.

Fiori: Questo Teatro Reggio soprattutto fa attività liriche, musica, verdiano... Poi si fanno tante altre cose, diciamo, attorno. Ma prima di tutto è il teatro, diciamo, musicale, dove vengono proposte le opere di Verdi. Abbiamo cominciato questo rapporto con... perché

collaborano questi di il Teatro Reggio con la professoressa Elena di Giovanni e l'Università di Macerata.

María Valero: Però la collaborazione è con voi?

Fiori: No, distinguiamo. Questi della professoressa Di Giovanni, lì la collaborazione è cominciata con il Teatro.

María Valero: Con il Teatro.

Fiori: Sì. Noi siamo stati coinvolti, abbiamo conosciuto la professoressa proprio perché il Teatro ci ha fatto sapere che loro avevano questo progetto in testa e ci hanno chiesto se ci eravamo interessati. Hanno chiamato un'altra collaboratrice, Elena di Giovanni, che è toscana e insegna sempre a Macerata. Insieme abbiamo verificato la loro progetto di audiodescrizione. Erano due balletti da audiodescrivere con l'utenza di non vedenti.

María Valero: Quindi loro l'hanno audiodescritto e poi...

Fiori: Sono venuti qui. Prima ci hanno raccontato di cosa si trattava. Con 4 o 5 dei nostri soci ci hanno letto il testo che avrebbero poi registrato. Noi abbiamo dato dei pareri rispetto a ciascuno degli errori che fanno, chi lo fa lo tecnico. Quando noi andiamo a visitare dei musei, delle chiese... Le descrizioni che ci sono, ci si racconta le cose dando per scontato che chi sta lì, sia una persona esperta, per cui se tu gli dici dei termini tecnici... Tu ti aspetti che lo sappia, ma non è così, perché la gran parte delle persone sono persone normali. Io ad esempio ho fatto giurisprudenza. Per l'arte ho avuto la fortuna di avere degli insegnanti di storia dell'arte che mi hanno un po' aiutato a entrare nella, diciamo, quella che è la struttura degli edifici storici, ecc. Altrimenti che ne saprei.

María Valero: Ma questo indipendentemente dal fatto che uno sia disabile visivo...

Fiori: Ma infatti. Io parlo in generale. Se io vengo per visitare Parma o vengo a Mantova... Parma è una città famosa, bella, si mangia bene, sono cose buone, ecc. Uno organizza delle gite e vengono qui. Chi viene in gita, il turista, non è che prima si fa tutti gli studi di storia dell'arte...

María Valero: Figurati. No, sarebbe terribile. Non andiamo da nessuna parte.

Fiori: Però quando uno viene qui, soprattutto come noi che non vediamo, che abbiamo bisogno di qualcuno che ci racconti un po' quello che andiamo a vedere. Se la guida ci vale con una terminologia tecnica, quella come quando parla con i suoi colleghi, noi ci capiamo niente. Vedente o non vedente.

María Valero: Di sicuro disconnetti.

Fiori: Devo dire, in quell'occasione trattandosi poi di due balletti dove non c'era il canto, quindi non c'era testo... È ancora più difficile seguire... E quindi siamo confrontanti, hanno modificato il testo originario, a volte era troppo lungo. Se uno sta sentendo o seguendo, in questo caso, la musica, quelli cantano, uno non può stare lì cinque minuti ad ascoltare delle descrizioni delle cose che distraggono dal seguire la storia che stiamo seguendo. Quindi devono essere dei commenti, delle anticipazioni finalizzate a fare capire un po' che parole e, velocemente, senza ovviamente soprapporsi a quanto viene detto... In maniera che deve essere veloce, semplice e concreto rispetto a quanto sta accadendo.

María Valero: Certo.

Fiori: Devo dire che anche... Perché poi siamo andati a questo spettacolo...

María Valero: E com'era?

Fiori: L'hanno fatto il primo giugno, al teatro...

María Valero: Quindi dal vivo, poi dopo...

Fiori: Loro hanno registrato le nostre considerazioni, il testo, no?

María Valero: Sì.

Fiori: Però lo hanno registrato in... Come si può dire? In piccoli file con il comando tutto messo pronto.

María Valero: Sì.

Fiori: Perché chiaramente non c'era la persona lì.

María Valero: Certo, hanno lasciato le pause. Allora, hanno registrato tutto rispettando le pause.

Fiori: No, in questo caso hanno fatto soltanto i commenti, hanno registrato i commenti, però gli hanno registrati separatamente, in file, diciamo, indipendenti. Però pronti in una lista con un programmino che hanno fatto. Per cui... c'era la lista, diciamo... Prima uno, scatta, dopo X secondi, due, dopo tre...

María Valero: Era così o c'era una persona che le attivava?

Fiori: C'era una persona che seguiva se c'era... Perché magari mentre ballavano o mentre movevano, qualcuno perdeva qualche secondo.

María Valero: Sì.

Fiori: Allora loro prendevano il tasto quando era pronto per partire rispetto a quello che loro dovevano dire. Proprio perché c'era questa cosa che, diciamo, non era una registrazione dell'opera, non era come un film che tu la fai...

María Valero: Non era sincronizzata...

Fiori: Quindi, sì. Allora hanno fatto questa operazione, che, devo dire, ha funzionato bene. Però c'era questo signore, il regista, diciamo così, che si occupava solo di questo aspetto, seguendo i movimenti dei ballerini. Come loro si muovevano, faceva partire le successive descrizioni in maniera che fossano sincronizzate.

María Valero: Molto interessante. Quindi loro hanno fatto questi due balletti?

Fiori: Sì. E devo dire che anche i vedenti, che ci hanno accompagnato, che hanno voluto mettersi l'auricolare perché dovevano farlo con un'app... Poi c'è il problema di...

María Valero: ...della sincronizzazione.

Fiori: ...della sincronizzazione. Allora, hanno gli auricolari con...

María Valero: Quindi il teatro ha gli auricolari.

Fiori: Sì, il teatro ha sia l'app, questi di Macerata, che in questo caso non l'hanno usato. Noi adesso il 7 di dicembre, pomeriggio... Io vi posso mandare anche l'invito. Per noi, i nostri socci, nostra compagnia, gratuitamente andremo lì dalle 16:30 in poi. Ci faranno toccare i vestiti e ci saranno altre cose, poi l'incontro con...

María Valero: Se mi manda la locandina, perché così la metto nella piattaforma degli studenti...

Fiori: No, perché non è una locandina. Hanno fatto l'invito, ma non la locandina, perché hanno avuto dei ritardi.

María Valero: Magari un foglio dove...

Fiori: Ecco, sì. Io ho fatto l'invito, però è gratuito se vengono con noi. L'opera vero e proprio comincia alle sei e mezza. Alle quattro e mezza-cinque facciamo questo giro preparatorio e così, come ha detto Simona, mia figlia, martedì, prima di cominciare lo spettacolo verrà fatta un'introduzione per raccontarci che cosa verrà rappresentata. Io vi la posso mandare, l'invito.

María Valero: Sì.

Fiori: Senza problema. L'indirizzo della Sua mail ce l'ho. Quindi, lo posso mandare. Quindi, quando ti parlavo prima di studi, attenzione a mettersi sempre dal lato di chi deve fruire dell'audiodescrizione.

María Valero: Certo.

María Lax: Sì.

Fiori: E non invece ostinarsi solo sul fatto che scientificamente è corretto e giusto.

María Valero: Sì, gli studenti facendo questo film, facevano descrizioni dettagliatissime. Uno muore...

Fiori: Infatti...

María Valero: Come a camera lenta... Come si dice in italiano quando vedi il film...?

Fiori: A rallentatore?

María Valero: Sì, con rallentatore o a rallentatore. Così. Era stenuante.

Fiori: Diciamo, noioso.

María Valero: Noiosissimo.

Fiori: In dialetto, "che pizza".

María Valero: Io a proposito ho un film che magari lo possiamo iniziare a copiare da qualche parte.

Fiori: Come ce l'ha?

María Valero: C'è l'ho in una memoria, una memoria che contiene tanti altri file. Dovrei collegarmi un computer.

Fiori: Sì, infatti volevo capire. Se è una chiavetta USB...

María Valero: È una memoria.

Fiori: Ah, una disc? [...]

Minuto 20

Fiori: Noi abbiamo attivato la collaborazione con il Teatro Reggio, anche perché abbiamo un palco. Quindi, adesso stiamo cercando di mantenere le collaborazioni già attivate con il Teatro Reggio con questa struttura di Macerata, la professoressa Elena di Giovanni, ecc. Ma vorremo riuscire e potremo provarci... Se da parte vostra saremo disponibili. Noi stiamo per fare la convenzione con l'università di Parma e, più in generale...

María Valero: Sì, con tutta l'università.

Fiori: Sì.

María Valero: Quindi, non è stata ancora firmata. Ci sono persone che studiano lingue qui, nell'associazione?

Fiori: C'era una ragazza che prima studiava lingue, che però era marocchina. Poi è andata a Genova, poi è ritornata.

[...]

Minuto 24

Fiori: L'impegno tra il Teatro Reggio di Parma e...

María Valero: ...e l'Università di Macerata.

Fiori: ...e l'Università di Macerata. E anche lì c'è il teatro lirico, con cui a Macerata hanno fatto questa attività, perché adesso hanno in corso una serie di opere, d'iniziativa. Ci piacerebbe autonomamente riuscire attivando la convenzione... Noi con l'università abbiamo già delle convenzioni. Abbiamo una convenzione con la clinica oculistica di oftalmologia, dove... Qui abbiamo i ragazzi che studiano ortottistica, che è una materia relativa alle problematiche della vista. Vengono qui a fare, diciamo, lo *stage*. Io vado lì da loro a fare delle lezioni sulla prevenzione d'ipovisione. Adesso vorremo allargare gli argomenti appunto per sviluppare questo dell'utilizzazione dei ragazzi sia come *stage* o... Come si chiama? Ti ricordi, quelle attività che si fanno oltre allo *stage*?

María Valero: Tirocinio?

Fiori: Tirocinio. Fare dei tirocini. Questo qui potremo invece attivarlo avendo la possibilità di usare anche il Teatro Reggio...

María Valero: Fantastico. E noi potremo fare l'audiodescrizione in spagnolo e in italiano.

Fiori: Va bene, certamente.

María Valero: Se i miei colleghi vogliono anche loro partecipare, potremo offrire la possibilità di avere tutte le lingue. Noi abbiamo francese, tedesco, inglese, russo, cinese... Insomma, abbiamo una bella... E quindi...

Fiori: Noi abbiamo avuto anche un problema delle *talking teams*, delle statue parlanti.

María Valero: Ah, sì. Lo so quel progetto, ho parlato con la persona...

Fiori: Ok.

María Valero: Però non era proprio audiodescrizione, nel senso che era più indirizzato a tutti, nel senso che le statue parlavano...

Fiori: Sì, sì, sì. È costruito che la statua si racconta, indipendentemente da chi ascolta. Però l'aggiunta del totem in braille tattile... disegno però fatto a rilievo e ci fa vedere com'è fatta la statua.

María Valero: Sì, sì.

Fiori: E quello che Le dicevo martedì, per tipo la Sagrada Familia, che io sono andato lì. Se non ci fosse stata la riproduzione in piccolo per capire com'era fatta complessivamente e anche il rapporto fra questa piccolina con la grande cento volte questa... Allora, si riesce di avere un'idea delle dimensioni.

María Valero: Sì.

María Lax: Sì.

Fiori: Lì. C'è il disegno tattile e quello scritto in braille del numero di telefono, di QR e dell'app che posso prendere per potere ascoltare la statua che si racconta. Questo qui può essere un sinonimo da utilizzare un progetto simile per narrare, raccontare, i monumenti storici. Chiaramente, per le statue è più plausibile che sia la statua a parlare. Hanno presso degli attori e i ragazzi hanno scritto i testi e poi gli attori li hanno letto, recitato e registrato. E quando uno chiama un numero di telefono o con il QR, parte è una ascolta di quello che la statua racconta. È chiaro che poi l'Abazia... Sarà un po' strano che l'Abazia dice "Io sono in alto, nel..."

María Valero: No, certo.

Fiori: Chiaramente è una voce narrante un po' come quella del film che abbiamo visto. Il professore che racconta più o meno lo sviluppo del film.

María Valero: Certo.

Fiori: Ecco. Un po' così insomma.

María Valero: Comunque per la convenzione adesso io vi manderò l'accordo. Così lo facciamo con il mio dipartimento e poi dopo vediamo un attimo come andare avanti, che cosa fare, ecc.

Fiori: Sì, sì, certo. Tenga presente che io personalmente amerei riuscire a impegnare l'audiodescrizione, sia per questo nell'ambito del Teatro Reggio, ma soprattutto mi piacerebbe, almeno prossimamente, ampliarlo e andare a cercare di trovare qualche teatro dove fanno opere, non solo lirica, ma anche opere teatrali.

María Valero: Sì, sì.

Fiori: Io sono un appassionato di teatro. E mi piacerebbe convincere i nostri soci a venire, andare a teatro. Ovviamente una delle difficoltà che limita la partecipazione delle persone non vedenti ad andare al teatro è proprio il fatto che... Gli attori che rientrano, quando si muovono, non parlano... Uno sta lì e dice "Che succede?". E alla fine se non c'è nessuno... Io ho avuto la fortuna, sono riuscito a insegnare mia moglie, è stata brava di imparare. Io vado al cinema con lei e lei, quando c'è troppo silenzio, o le chiedo io o lei stessa in frasi brevissime mi dice [...] quello che sta succedendo. E io capisco. Brevissime descrizioni per fare capire che sta succedendo. Oppure io sento dal tono della voce che... [...] Per fare capire che non serve "Adesso si stanno avvicinando, si guardano in una certa maniera"... Diventa pesante.

[...]

Minuto 33:30

Fiori: Ti stavo dicendo, María. Come ho già raccontato alla professoressa e ai ragazzi l'altro martedì, conviene stare attento a due tipologie di fruitori. Chi è cieco dalla nascita, il suo approccio è diverso rispetto a chi, come me, che ho perso la vista per un accidente a 14 anni. E quindi io o conosciuto le figure, i colori, un albero... Uno dice "Quello è un albero di carube". Io l'ho visto, conosco la caruba. Oppure un albero di mela. Uno che non ha mai visto, perché è nato cieco, il colore... Tu per descrivere dici "C'è un vestito giallo", per lui invece "C'è un vestito strano", perché giallo... La cosa importante non è che sia giallo, come la signora anziana che si tinge i capelli di viola, non è in sé il colore, ma la stranezza,

il coso significativo, la comunicazione significativa. Ecco, si deve tenere conto anche di questo.

María Valero: Certo. Adesso per il suo progetto di tesi sono audiodescrizioni che sono state già fatte.

María Lax: Sono già fatte.

María Valero: Sono già fatte e sono disponibili al pubblico, quindi andando a Milano uno potrebbe usufruire, chi vuole insomma...

Fiori: Possiamo andare a Milano. In che zona di Milano?

María Valero: È un po' sparsa.

María Lax: Sì, perché sono 15 chiese.

María Valero: Sì, sono soprattutto in centro. Poi, chiaramente anche Santa Maria delle Grazie...

María Lax: Sant'Ambrogio.

Fiori: Sono chiese abbastanza importanti.

María Lax: Sì.

María Valero: Sì. E poi San Satiro, per esempio, San Fedele...

María Lax: San Lorenzo.

María Valero: San Lorenzo.

Fiori: San Satiro, non ho mai sentita.

María Valero: San Satiro è vicino al Duomo, è una chiesa piccola. Non è piccola. È in via Torino.

Fiori: Noi siamo stati a Milano in primavera, io e mia moglie, e siamo andati a visitare l'orto botanico.

María Valero: Sì, sì. Bello. Non so se ha l'audiodescrizione l'orto botanico.

María Lax: Penso di no.

Fiori: C'era, ma è un po' decaduta. Infatti siamo andati lì per vedere come l'hanno fatta. E abbiamo visto che, in pratica, molta parte non è più attiva. La signora che ci ha ospitati, la responsabile, quando io ho preso contatti con loro era contentissima. Sviluppiamo un aggiornamento collaborando reciprocamente, perché anche l'orto botanico di Parma non è per nulla audiodescritto. E proprio da recentemente, prima dell'estate, è stato affidato a un'azienda la ristrutturazione dell'orto, perché era proprio abbandonato, perché prima c'era un custode, che mi lo ricordo molto bello, i primi anni che ero qui a Parma. E poi è morto il custode, era un signore molto anziano. E è stato un po' abbandonato. A quella l'università ha dato questo compito di ristrutturare, risanare, finisca questo lavoro per poi... Ecco, uno dei prossimi progetti è che... lui ha il bastone elettronico e fare una manifestazione proprio nell'orto con questo bastone elettronico, fare un giro nell'orto... Una manifestazione rappresentativa, insomma. E da lì poi cercheremo di collaborare insieme.

María Valero: Sì, ci sono tante...

Fiori: I vari profumi, i vari piante... Questo è la situazione. Quindi chiederemo eventualmente a voi se ci indicate... Poi uno si deve ricordare. Prima di andarci, magari

andremo a primavera. Adesso non è il caso, perché si manca l'acqua. Concretamente noi cosa potremo fare con te, per te?

María Lax: Sì, collaborare negli studi di ricezione. Posso raccontarvi in cosa consistono un po' questi studi. Allora, in sostanza, noi dobbiamo creare un gruppo di persone con disabilità visiva... In modo ideale, possiamo cominciare con 10-15 persone...

Fiori: Adesso una decina...

María Lax: Minimo.

Fiori: Una decina, è meglio non troppi perché è complicato convincergli perché molti non ci credono a l'utilità di queste cose. È vero, io mi ricordo che a Teatro Reggio abbiamo un'assemblea, qui qualcuno mi ha preso un po' di sarcasmo... Invece, quelli che sono venuti, dopo... entusiasti. Infatti quelli che prima non volevano venire già sono prenotati per...

María Valero: Bene, bene. Bravo.

Fiori: Però ci vuole un po' di pazienza. Quindi, organizzare degli incontri con un gruppo dei nostri socci.

María Lax: E cosa devono fare? Allora, queste persone che collaborano con noi devono ascoltare un'audiodescrizione di una chiesa di Milano ed un'altra di Venezia e poi devono rispondere a due questionari, uno prima di ascoltare l'audiodescrizione, e un altro dopo... Il questionario di prima è un po' generale, di carattere sociodemografico per sapere un po' l'età, il tipo di...

Fiori: Saranno però anonimi?

María Lax: Sì. Certo.

Fiori: Perché c'è la questione della privacy.

María Lax: Sì.

Fiori: Allora, per capire. Per vedere se ho capito, in realtà l'audiodescrizione già fatta senza che però queste persone realmente siano nella chiesa, tocchino le cose della chiesa, possono avere un riscontro tattile-sensoriale di quello che poi sarebbe la chiesa vera e propria. Però questo tipo di cosa non è un po' deviante? Mi spiego, se io sono nella chiesa, entro nella chiesa. Magari prima di entrare c'è una piccola descrizione com'è questa chiesa, quando è stata fatta, ecc. Poi entro nella chiesa, io non so se vuoi vi riaccorgete, ma io che non vedo e che sono abituato, per necessità ovviamente, a utilizzare tutti gli altri sensi, la prima cosa che percepisco è l'informazione che, nel mio entrare in un ambiente chiuso, mi dà la pelle, l'udito e l'olfatto. Perché io, entrando in una chiesa, ma anche in un altro edificio, sento l'odore. Quindi se è un luogo pulito o meno pulito, se è antico o recente... Così, sento se è un luogo piccolo oppure ampio. Se è un luogo con un soffitto molto alto oppure bassino... Io quando andavo a visitare le case che me proponevano per acquistarle, se come adesso c'è l'abitudine dei costruttori che fanno le case minimo 2 metro e 70 centimetri, mentre prima erano 3 metro, 3 metro e mezzo, con altezza. È il minimo di legge. In quella maniera risparmiano riscaldamento, ma soprattutto risparmiano spazi, perché invece di fare un appartamento recuperando 50 centimetri di qui e del altro. Però io che entro, quando entravo dicevo "No, mi sembra troppo basso". Invece entravo in uno "3 metri, come si sta bene qui, com'è bello, spazioso" ... Perché noi sentiamo la sensazione proprio sulla pelle, ma è una sensazione... Perché la pelle, la nostra pelle sente e comunica informazioni. E lo stesso, l'eco. L'udito. Io entro in un posto, se è

un posto stretto non c'è eco, però mi fa sentire come si fosse una specie di scatola. Se invece è un posto molto ampio, uno cammina, uno parla, sente il ritorno sonoro, e li dà la sensazione di spaziosità... E così via. Se io questa esperienza non ce l'ho, ma soltanto ascoltare la descrizione, e come si lo leggesse su un libro.

María Valero: Certo.

María Lax: Sì.

Fiori: E quindi non l'avrei realmente la...

María Valero: ...la piena...

Fiori: La piena consapevolezza di com'è quello spazio, com'è quel ambiente.

María Valero: Sì, questo sì. Quello che si intende fare è comprendere l'intelligibilità.

Fiori: Allora, come se invece di leggerlo quello scritto, viene detto da una voce...

María Valero: È lo stesso. Sì, solo per comprendere... Se i termini sono comprensibili o no...

Fiori: La descrizione che non sia troppo ampia... Che miri a rendere efficace in breve tempo queste cose qui. Sicuramente.

María Valero: E quello.

Fiori: Però fare capire... Mi riferivo al questionario, bisogna stare attento anche a che cosa chiedere perché... Come si chiedi "Che impressione ha fatto?", noi rispondiamo "E che impressione va fare se io non ho avuto una esperienza diretta...". E come se uno, io leggo un libro... "Era comprensibile?" Questo è un po' la domanda...

María Valero: Ma comprensibile per il tipo di linguaggio.

Fiori: Ecco.

María Valero: Se è troppo tecnico. È una domanda che vale un po' per tutti.

Fiori: Sì, sì, appunto. Se io prendo una favola e la scrivo con una terminologia che, invece da una favola rivolta ai bambini, vedenti o non vedenti, a questo punto non cambia, ma può essere uno scritto di un ingegnere oppure di un giudice, che lui scrive con un gergo giuridico... Io, diritto non so niente... E questo un po' da tenere presente. Quindi non fare domande che però si ritenga che ci ha bisogno di una esperienza.

María Valero: Certo.

María Lax: No, si valuta la comprensibilità, la durata...

Fiori: In questo senso sì.

María Lax: Non l'esperienza.

Fiori: Ah, ok. Perché l'esperienza, come per i vedenti, anzi per noi ancora più impegnativa. Nel senso che, l'ho detto, no? Vai in un posto, un colpo d'occhio si dice, uno sguardo... E pensi di avere già catalogato tutta l'informazione che tu puoi dare... In realtà, non è così. Perché se io tocco, una cosa è se tocco marmo, una cosa è se tocco in bronzo, una cosa di plastica, o una lana. Già quella sensazione mi dà un'esperienza diversa, mentre con la vista tu vedi la statua, ma non hai altro tipo di informazione. Io, per poterla propriamente vedere, la devo toccare e oltre alla forma, anche l'idea di "Se è calda, fredda, rugosa oppure liscia, ecc". Cosa che, con la vista, non ce l'hai. Al contrario, con la vista invece hai l'idea della spaziosità, quindi della dimensione, dello spazio, e i colori. Cosa che noi, invece, non abbiamo direttamente. Non so se ci vuole raccontare qualcosa altro?

María Lax: No.

Fiori: No.

María Lax: È tutto.

Fiori: Saremmo contenti se riusciamo insieme a collaborare. Certo, ci vorrà un po' di tempo, perché i nostri socci hanno anche delle problematiche, perché devono organizzarsi per potere venire.

María Lax: Sì, noi anche siamo ancora in fase di revisione della letteratura, di analisi. Stiamo organizzando un po'...

María Valero: Ci vuole ancora un po' prima...

Fiori: Ecco. Magari possiamo cominciare a pensare per la primavera.

María Lax: Sì, primavera, l'estate.

Fiori: Perfetto. Ecco, tenete conto che in un certo periodo la gente se ne va. Quindi da maggio in poi, i ragazzi finiscono la scuola, Parma spopola. Chi va in montagna, perché ci sono molti che abitano nei paesi qui. Chi va al mare, perché costa molto di meno andare in vacanza in cui periodi... E quindi da giugno in poi diventa più difficoltoso diciamo.

María Valero: Sì, anche per settembre.

María Lax: Entro un anno...

María Valero: Sì, perché tu dopo torni...

María Lax: Sì.

Fiori: Oppure poi verso metà settembre.

María Lax: Ottobre.

Fiori: Sì. A ottobre tornano per andare a scuola e tutte le famiglie ritornano in città.

María Valero: Sì, può essere anche...

María Lax: Entro circa un anno.

Fiori: Sì, sì. Ok, va bene. Al inizio se volete, si capita che viene in Italia... Ci possiamo sentire giusto per sapere come procedere, ecc.

María Valero: Giusto.

Fiori: Io ti posso lasciare il mio numero di cellulare... Magari mi mandi la tua mail. Di sicuro verremo a trovarvi in Spagna.

María Valero: Ah, bellissimo.

[...]

Anexo 3. Cuestionarios

Questionari

Questo questionario è strutturato in tre parti: nella prima parte, i partecipanti devono rispondere a una serie di domande generali; nella seconda parte, devono rispondere a domande relative all'ascolto dell'audiodescrizione della chiesa di Santa Maria presso San Satiro, a Milano; e nella terza parte, devono rispondere a domande sull'audiodescrizione della chiesa di Santo Stefano, a Venezia. La seconda e la terza parte contengono domande sulla comprensione, l'opinione e il ricordo delle audiodescrizioni precedentemente ascoltate. I partecipanti sono pregati di ascoltare le audiodescrizioni una unica volta.

Anexo 3.1. Cuestionario previo a la escucha

Parte I. Dati sociodemografici

1. Qual è la sua età?

- a) Meno di 18 anni
- b) Tra 18 e 26 anni
- c) Tra 27 e 59 anni
- d) 60 anni o più

2. Indicare il sesso

- a) Maschile
- b) Femminile
- c) Altro

3. Qual è il suo livello di istruzione?

- a) Nessuno
- b) Primo ciclo (scuola primaria e secondaria di primo grado: elementari e medie)
- c) Secondo ciclo (scuola secondaria di secondo grado: licei, istituti tecnici e professionali)
- d) Istruzione superiore (università o altro)

4. Indicare il grado di disabilità visiva

- a) Cecità totale
- b) Disabilità visiva lieve
- c) Disabilità visiva moderata
- d) Disabilità visiva grave

5. Indicare se la disabilità visiva è congenita o acquisita

- a) Congenita

b) Acquisita

Parte II. Abitudini ed esperienze precedenti

6. Quanto spesso visita edifici ecclesiastici, come chiese, cattedrali o basiliche?

- a) Molto spesso (più di sette volte all'anno)
- b) Abbastanza spesso (tra quattro e sette volte all'anno)
- c) Raramente (tra una e tre volte all'anno)
- d) Mai

7. Come fate di solito queste visite?

- a) Da solo
- b) Accompagnato

8. Con che frequenza usa dispositivi elettronici come telefoni cellulari o tablet?

- a) Molto spesso (ogni giorno)
- b) Abbastanza spesso (diverse volte a settimana)
- c) Raramente (qualche volta al mese o all'anno)
- d) Mai

9. Con che frequenza usa prodotti e servizi audiodescritti?

- a) Molto spesso (ogni settimana)
- b) Abbastanza spesso (ogni mese)
- c) Raramente (qualche volta all'anno)
- d) Mai

10. Ha familiarità con l'uso dei codici QR o della tecnologia NFC?

- a) Sì
- b) No

11. Se sì, li usa nella sua vita quotidiana per accedere a risorse accessibili?

- a) Sì
- b) No

12. In generale, qual è il grado di accessibilità degli edifici ecclesiastici che ha visitato?

- a) Nullo
- b) Basso
- c) Medio
- d) Altro

Parte III. Preferenze e aspettative

13. In quale formato preferisce trovare le informazioni durante la visita alla chiesa?

- a) Formato audio, tipo audioguida o audiodescrizione
- b) Testo stampato, come il Braille
- c) Pannello tattile tridimensionale o mappa tattile
- d) Un insieme di tutte le possibilità

14. Come preferisce visitare una chiesa?

- a) Visita singola con audiodescrizione
- b) Visita guidata con audiodescrizione

15. Si aspetta che le audiodescrizioni forniscano sufficienti informazioni da poter creare un'immagine mentale delle chiese descritte?

- a) Sì
- b) No
- c) Non lo so

16. Si aspetta che nelle audiodescrizioni venga usato un linguaggio semplice?

- a) Sì
- b) No
- c) Non lo so

17. Si aspetta che la descrizione mantenga la sua attenzione?

- a) Sì
- b) No
- d) Non lo so

18. Indicare le sue aspettative riguardo alla lunghezza delle audio descrizioni

- a) Meno di 5 minuti
- b) Tra 5 e 10 minuti
- c) Tra 10 e 20 minuti
- c) Più di 20 minuti

19. Se fosse più accessibile, visiterebbe più spesso il patrimonio ecclesiastico?

- a) Sì
- b) No

Anexo 3.2. Cuestionario posterior a la escucha 1. Milán

Questionario Milano

L'audio che ascolterà corrisponde a un frammento dell'audio descrizione della chiesa di **Santa Maria presso San Satiro**, situata nella città di Milano. In particolare, viene descritto l'interno dell'edificio.

Parte I. Opinione generale

1. Valuti la qualità dell'audiodescrizione su una scala da 1 a 5, dove 1 è una qualità molto scarsa e 5 è una qualità ottima

- a) 1 (qualità molto scarsa)
- b) 2 (qualità scarsa)
- c) 3 (qualità accettabile)
- d) 4 (qualità buona)
- e) 5 (qualità ottima)

2. Ho trovato l'audiodescrizione

- a) Molto lunga
- b) Lunga
- c) Di una lunghezza adeguata
- d) Breve
- e) Molto breve

3. Ho trovato il linguaggio

- a) Molto semplice
- b) Semplice
- c) Adeguato
- d) Difficile
- e) Molto difficile

4. Come descriverebbe la velocità di lettura?

- a) Molto lenta
- b) Lenta
- c) Adeguata
- d) Veloce
- e) Molto veloce

Parte II. Ricordo e comprensione

5. È stato facile creare un'immagine mentale dell'interno della chiesa?

- a) Sì
- b) No

Se no, perché pensa che sia così? È possibile selezionare più di un'opzione

- a) La lunghezza
- b) Il linguaggio
- c) Il livello di dettaglio
- d) La struttura del discorso
- e) La mancanza di attenzione
- f) La velocità
- g) La quantità di informazione
- h) Altro: _____

6. La croce commissa...

- a) Ha una forma simile a quella del segno "più"
- b) Ha quattro braccia di proporzioni diverse
- c) Ha una forma simile a quella della lettera T
- d) Non lo so

7. La navata centrale della chiesa...

- a) È più larga delle navate laterali
- b) Ha la stessa larghezza delle navate laterali
- c) È meno larga delle navate laterali
- d) Non ricordo

8. Che colori aveva originariamente l'edificio?

- a) Bianco, blu e oro
- b) Bianco, rosso e oro
- c) Bianco, marrone e oro
- d) Non ricordo

9. La navata centrale riceve luce naturale attraverso....

- a) Alcune finestre
- b) Un rosone
- c) Non è illuminata naturalmente
- d) Non ricordo

10. Le navate sono separate l'una dall'altra da una successione di archi...

- a) A tutto sesto
- b) Ogivali
- c) Ellittici
- d) Non ricordo

11. Il Sacello di San Satiro...

- a) È a pianta rettangolare
- b) Ha statue di marmo al suo interno
- c) Ha cornici con motivi vegetali
- d) Non ricordo

12. Indicare se la seguente affermazione è corretta: "Il campanile della chiesa è una torre quadrata in mattoni situata accanto al Sacello e divisa in quattro ordini".

- a) Sì, è corretto
- b) No, non è corretto
- c) Non lo so

13. Quanto è profonda la "finta abside"?

- a) Quasi un metro.
- b) Un metro e mezzo
- c) Quasi due metri
- d) Non ricordo

14. Qual è la forma della pianta del battistero?

- a) Ottagonale
- b) Circolare
- c) Rettangolare
- d) Non ricordo

15. Scegliere l'opzione corretta tra le seguenti:

- a) Alla sacrestia si accede attraverso il transetto destro
- b) La sacrestia si trova nella navata sinistra
- c) La finta abside si trova al fondo della chiesa, nella parte meridionale del transetto
- d) Non lo so

Anexo 3.3. Cuestionario posterior a la escucha 2. Venecia

Questionario Venezia

L'audio che ascolterà corrisponde a un frammento dell'audio descrizione della chiesa di **Santo Stefano**, situata nella città di Venezia. In particolare, viene descritto l'interno dell'edificio.

Parte I. Opinione

1. Valuta la qualità dell'audiodescrizione su una scala da 1 a 5, dove 1 è una qualità molto scarsa e 5 è una qualità ottima:

- a) 1 (qualità molto scarsa)
- b) 2 (qualità scarsa)
- c) 3 (qualità accettabile)
- d) 4 (qualità buona)
- e) 5 (qualità ottima)

2. Ho trovato l'audiodescrizione

- a) Molto lunga
- b) Lunga
- c) Di una lunghezza adeguata
- d) Breve
- e) Molto breve

3. Ho trovato il linguaggio

- a) Molto semplice
- b) Semplice
- c) Adeguato
- d) Difficile
- e) Molto difficile

4. Come descriverebbe la velocità di lettura?

- a) Molto lenta
- b) Lenta
- c) Adeguata
- d) Veloce
- e) Molto veloce

5. Nell'audio descrizione si menzionano quattro opere del Tintoretto. Avrebbe voluto che si descrivessero?

- a) Sì, ma brevemente

- b) Sì, in dettaglio
- b) No

Parte II. Ricordo e comprensione

6. È stato facile creare un'immagine mentale dell'interno della chiesa?

- a) Sì
- b) No

Se no, perché pensa che sia così? È possibile selezionare più di un'opzione

- a) La lunghezza
- b) Il linguaggio
- c) Il livello di dettaglio
- d) La struttura del discorso
- e) La mancanza di attenzione
- f) La velocità
- g) La quantità di informazione
- h) Altro: _____

7. Quante navate ha la chiesa?

- a) Due
- b) Una
- c) Tre
- d) No ricordo

8. Che forma ha la pianta?

- a) Trapezoidale
- b) Quadrata
- c) Rettangolare
- d) Non ricordo

9. Qual è la forma degli archi del presbiterio?

- a) Ogivali
- b) A tutto sesto
- c) Ellittici
- d) Non ricordo

10. Di che colori sono le colonne della chiesa?

- a) Grigio e rosso

- b) Bianco e rosso
- c) Sono policromate
- d) Non ricordo

Anexo 4. Abstract and Conclusions

Abstract

Audio description (AD) is a type of accessible translation that involves a process of intersemiotic transferring of images into words, with the main aim of enabling people with visual impairment to construct a mental image of what they cannot perceive visually. The general objective of this doctoral thesis is to address a type of AD that remains unexplored in the academic and professional landscapes, namely, “church AD”, whose source text is the church, understood here as the heritage site dedicated to Christian worship. This study is carried out from three different approaches: on the one hand, the semiotic analysis of the source text, in this case the church, which constitutes a multimodal communicative event in which meaning is constructed from the interaction of different semiotic modes in the same spatio-temporal context; on the other hand, the discursive and lexical-semantic characterization of the target text, that is, of the verbal description in Italian, based on a corpus study; and, finally, the reception of church AD by Italian users with visual impairment through Reception Studies.

In Chapter 1, we address the different lines of research on AD on which this work focuses and we establish the hypotheses and objectives of this research project. After the introduction, Chapter 2 is devoted to general topics concerning AD, such as its definition and history, its situation within Translation Studies and Audiovisual Translation Studies, the state of the art of AD in the academic and research fields and accessibility laws and AD standards in different countries and fields of application.

Throughout Chapter 3, which is dedicated to the semiotic study of the church, we present the church as a multimodal communicative event and identify and describe its visual components, starting with the basic elements, common to different visual compositions, and moving on to more complex, church-specific configurations. In the ecclesiastical discourse, the façade or the nave, to cite a few examples, are visually complex architectural works due to the enormous number of components and attributes they present. As we discuss in this chapter, the elements of ecclesiastical architecture will vary depending on factors such as the church’s style or the architect’s vision, so it is impossible to speak of a single configuration of the church. Therefore, we describe those elements that we find most frequently in this type of building. The semiotic analysis of churches must necessarily focus on the identification of the most relevant visual features and meanings of

the different elements that make up the building, especially when the aim of the study is the verbal description of the church for people with visual disability.

Following the description of the church from a semiotic and translation perspective, in Chapter 4, we carry out a corpus study in order to identify the discursive and lexical-semantic features of a total of 20 audio descriptive texts in Italian that fall within the modality of “church AD”. This analysis helps us define the discursive structure of the audio descriptions and the different types of information (contextual, historical, descriptive) included in each of the sections into which the discourse is divided. The visual narrative of these audio descriptions is developed from the inside out, i.e., the verbal description begins inside the ecclesiastical building and concludes with the façade and its elements. The lexical-semantic analysis of the corpus allows us to gather relevant data on the linguistic expression of the visual elements identified in Chapter 3, which constitute the basis of any visual composition.

In Chapter 5, we present the design of the reception study with Italian users with visual disability. We describe the material used for the study –a fragment of an AD of a church from Milan (Santa Maria presso San Satiro) and another of a church from Venice (Santo Stefano)–, the variables to be analysed, the tool used to collect the data –three questionnaires–, the population sample and the way in which the questionnaires are to be administered to the participants. This reception study yields data on the profile of the participating subjects and on the comprehension and recall of the users after listening to the selected audio descriptions. The results are detailed in Chapter 6.

Conclusions

This chapter presents the conclusions of the current research project, whose main objective is to lay the foundations for the study of a new form of AD, namely, church AD. The first chapter of this doctoral thesis allowed us to delve into the practice of AD in the academic and professional landscapes. We began our journey by addressing general aspects of AD, such as its definition, its origin and development in different fields and countries, as well as its status within the disciplines of Translation Studies and Audiovisual Translation Studies. We then reviewed existing research on AD and focused on those studies that centred on the four key points of our work –the analysis of the source text, the production of the target text, corpus studies, and case and reception studies– in order to have a point of reference for the following chapters of the project.

In the last sections of the first chapter, we studied existing AD standards and tested our first hypothesis: “General and specific AD guidelines in fields such as cinema, theatre or art, can be taken as a reference when we approach the verbal description of other products or environments, such as ecclesiastical spaces”. The objectives related to this hypothesis were twofold: on the one hand, to document the legislative and normative landscape of AD at European and international level; and, on the other hand, to study the existing guidelines on AD in the different fields in which it is carried out, focusing on those that could be applied to the description of the textual type studied, i.e., the church. In relation to the legislation on AD, we studied general accessibility laws and regulations applied at European level and in four countries: the United Kingdom, the United States, Spain and Italy. Regarding the normative framework, we analysed AD guidelines from different countries and organised them according to the field of application: general recommendations and guidelines for the media, the performing arts and the visual arts. The result was a list of guidelines that can serve as a reference for the audio describer of ecclesiastical buildings.

Our second hypothesis concerns the semiotic analysis of the church as the source text of church AD: “In film AD, researchers have relied on theories from Film Studies or Narratology for the interpretation and study of film products. Theoretical concepts from art and architecture could serve as a basis for the semiotic analysis of the church as the source text of church AD”. In Chapter 2, we address the two objectives set to demonstrate the previous hypothesis. First, we define the characteristics of the context in which church communication takes place (Objective 3), drawing on the concepts of Van Dijk’s (2008) socio-cognitive theory of context. We also describe, in particular, the context of the accessible visit to churches by people with visual impairment, and define the church as a multifunctional space intended not only for Christian worship, but also for leisure and activities of cultural, heritage and historical interest.

For the fourth objective, in which we set out to study the ecclesiastical building from a semiotic and translation perspective, we analysed the semiotic modes that coexist in the church and which are integrated to transmit a specific meaning. Among these modes, we highlight the image, which has been previously studied in the context of film AD (Chica Núñez, 2016) and art and museum AD (Cabezas Gay, 2017; Soler Gallego, 2013), with a view to its intersemiotic translation into words. To do so, researchers have based on theories from neurology, graphic design, art and visual perception. As we pointed out in Chapter 2,

the analysis of the church begins with the study of the components of visual communication, i.e., the visual elements inherent to any form of artistic expression. The list of visual elements varies according to the author, so we decided to draw up a list based on the components identified by three authors, Arnheim (1974), Dondis (2006) and Fichner-Rathus (2011): point, line, contour, direction, colour, tone, value, texture, scale, dimension, movement, time, shape/form and space. The interaction of these elements, which have particular features and functions, and their manipulation through different techniques or strategies, results in complex compositional works with a distinctive form and content.

The church's predominant form of art is architecture, so the next step in the study of the church was to identify and describe the architectural elements, which, according to Roth and Clark (2018), are the following: space, function, structure and delight. In relation to the first element, *space*, we reflected on the influence of the configuration of space on the way we behave and how this characteristic should be taken into account when determining the order in which the elements of a building are described. On the other hand, we observed that visual perception and principles such as proximity and the figure-ground relationship have a significant impact on our visual delight or enjoyment of the architectural work.

Once we had studied the visual and architectural elements, we focused on the type of building that serves as the source text of church AD: the church. In this part of the semiotic analysis, we address the features and components of ecclesiastical architecture. To facilitate the study of the parts and elements of the church, we established a visual narrative that corresponds to the order in which the visitor perceives the architectural work. This narrative goes from the outside in, starting with the façade and continuing with the interior of the building. The church is therefore divided into two parts, exterior and interior, which in turn present a series of elements and features that will vary according to factors such as the architectural style or the artistic richness of the ensemble. Although it was impossible to provide a complete list of the spaces and elements in the ecclesiastical building, as each church has its own particular design, we were able to identify common or frequent elements which, if found in the ecclesiastical building to be audio described, should be included in the verbal description. Furthermore, we did not only focus on the denotative features, but also on the connotative ones, taking into account the symbolism and iconography present in the façade, the altars, the dome and other elements of the

church. We consider that the semiotic analysis carried out in this work constitutes a point of reference for the audio describer and a basis for similar analyses to be carried out in the future.

7.1. Conclusions of the corpus study

In the third hypothesis, we posed the following: “In line with empirical studies carried out by Soler Gallego (2013) or Cabezas Gay (2017), the methodology of corpus analysis of church audio descriptions would yield information on the characteristics of the audio described texts in the modality of church AD”. Following our general aim of studying church AD, we compiled a corpus of Italian audio descriptions from different churches in order to identify discursive, lexical-semantic and syntactic patterns and to check whether the AD guidelines studied in Chapter 2 had been applied to our corpus.

As we discussed in Chapter 4, our material is composed of twenty audio described texts in Italian from churches located in two cities in Northern Italy: Milan and Venice. In particular, the corpus includes fifteen audio descriptions of churches from Milan and five from Venice. These audio descriptions belong to two related projects, *Le chiese di Milano... in tutti i sensi* and *Le chiese di Venezia... in tutti i sensi*, started in 2015 and 2018, respectively. As mentioned in Chapter 4, the audio descriptions are included in videos hosted on YouTube, along with two other modes of accessible translation: subtitling for the deaf and hard-of-hearing and Italian Sign Language Interpreting.

The first stage of the corpus analysis consisted in studying the discursive structure of the audio described texts. According to the results obtained, the Milan and Venice subcorpora have three common parts, corresponding to the premise or introduction and the descriptions of the interior and exterior of the ecclesiastical building. The last two sections are descriptive, while the introduction includes contextual information: chronology, founder, founding dedication, architectural style, history of the building and other relevant information. The introduction is preceded, in most cases, by a description of the multi-sensory panel located inside the church, from which the videos containing the audio descriptions can be accessed. In addition to the previous parts, the majority of the texts in the Milan subcorpus include additional sections with information on historical events, curiosities, elements of interest and even museum tours. In the case of the Venice subcorpus, only one of the audio descriptions, that of the church of Santo Stefano, concludes with an in-depth section describing the bell tower of the building.

In the second analysis carried out in the corpus study, we examined the linguistic-semantic features of the texts. Using the online textual analysis tool, Sketch Engine, we obtained general information about the corpus and its subcorpora and used some of the functions offered by the tool (Word List, Word Sketch and Concordance) to obtain a list of frequent words according to grammatical category and to study the relations and contexts in which these lemmas appear. As expected, the most common nouns belong to the fields of architecture (“facciata”, “pianta” or “cupola”), and, particularly, ecclesiastical architecture (“cappella”, “navata”, “transetto”, “chiesa”, “altare”). The most frequent adjectives are those referring to dimension, spatial location and form, and, to a lesser extent, order and function. Using Word Sketch, we observed that these adjectives are generally found alongside terms of ecclesiastical architecture. Finally, among the most common verbs, we can find lemmas with an instructive function, i.e., they are used to help the visitor how to navigate through the audio described space.

A fundamental part of the corpus analysis was to study the linguistic formalisation of the visual elements identified in Chapter 3, concerning the semiotic study of the source text, in the AD. Thus, in the second part of the lexical-semantic analysis, we studied which adjectives or phraseological units were used to refer to visual components. Most of the elements had their verbal expression in the texts, although the most frequent adjectives and expressions referred to the visual elements of shape and dimension.

Finally, we checked if the recommendations included in the different AD guides studied in Chapter 2 were applied to the audio descriptions of the corpus. We observed that the rule of describing from the general to the particular is applied, that the language is adapted to the subject of the texts and that analogies with familiar objects (“a capanna”, “a ombrello”) are used in the descriptions. Although we find architectural terminology in the texts, some complex terms, such as “nartece” or “ciborio”, are followed by an explanation of their meaning. At the syntactic level, we consider that the frequent omissions of the verb in the sentences and the subject-verb inversions could make comprehension difficult for the receptor. As far as the length of the audio described texts is concerned, there is an outstanding difference in length between the audio descriptions of the Milan subcorpus (between 15 and 28 minutes) and those of the churches in Venice (between 7 and 10 minutes). Although the AD guidelines do not specify the approximate length of the descriptions, it should be borne in mind that a very short AD could make it difficult for the

receptor to create a mental image of the church, while a very long one could lead to fatigue or loss of attention.

7.2. Conclusions of the Reception Study

The corpus study in Chapter 4 is complemented by a reception study with Italian people with visual impairment. In this section, we present the conclusions of the study carried out and test the last hypothesis of the research project: “In the field of AD, Reception Studies allow us to assess the quality of audio descriptions with respect to their main receptor, i.e., people with visual disability. The audio descriptions compiled for this project present features, related to parameters such as language, speed of speech or length, which would hinder their reception by people with visual disability”. The objective associated with the above hypothesis is to evaluate the appropriateness and comprehension of the audio descriptions through a reception study.

Two AD fragments were selected for the study, one from a church in Milan and the other from a church in Venice, corresponding to the verbal description interior of the buildings. For the collection of results, the tool used was the questionnaire, which was distributed to the seven participants of the study through the online form tool Google Forms. Three questionnaires were created, one which had to be answered prior to the listening and other two after listening to the audio described fragments selected. The first questionnaire includes questions regarding the socio-demographic profile of the participants, their habits, expectations and previous experiences, while the other two focus on the reception and comprehension of the selected excerpts and include general and specific questions about the audio descriptions.

The pre-listening questionnaire had three different sections: Part I. Socio-demographic data, Part II. Habits and previous experiences and Part III. Preferences and expectations. The answers of the first section help to know the profile of the participants in terms of sex, level of studies and degree of visual impairment: five subjects are men and two are women; six of the users are between 27 and 59 years old, and the remaining one is 60 years old or older; three people have a basic education, two of them have an intermediate education, and two others have studied at university or similar; five participants are totally blind and the rest have severe visual disability. In relation to the second section, regarding habits and previous experiences, we observed that, in general, the frequency with which users visited churches and other ecclesiastical spaces was quite low. On the other hand, the

subjects make use of audio described products and services frequently, but most of them are not familiar with QR codes and NFC technology. As mentioned in the discussion of the results, there seems to be a direct relationship between the frequency of visits to church sites and the users' previous experiences with the level of accessibility of these sites, as they were generally not very satisfied with their previous visits. Finally, in the last section of the questionnaire, we focused on the preferences and expectations of users with visual impairment regarding accessible resources in churches and AD. On the one hand, as far as preferences are concerned, six of the subjects prefer the audio-guided audio-described visit to the self-guided visit with AD. On the other hand, the questions on expectations allow us to check whether these expectations are fulfilled after listening to the AD fragments chosen for the questionnaires. In this last set of questions, the response was fairly unanimous: all participants expected audio descriptions with simple language and that attracted their attention; five subjects said they expected to be able to create a mental image of the church; and for five people the audio descriptions would last between 5 and 10 minutes, while for the remaining two, between 10 and 20 minutes.

The second questionnaire of the study, concerning the AD fragment of the interior of the Milanese church of Santa Maria presso San Satiro, included specific questions on the selected verbal description. As explained in the chapters on the reception study, these questions were grouped into two sections: Part I. General opinion and Part II. Recall and comprehension. In the first part, users are asked to give their opinion on the AD on a scale of 1 to 5. Although the responses are quite mixed, participants were generally satisfied with the verbal description. Most of them found the length of the AD to be adequate and almost all subjects found the language used and the speed of the audio to be appropriate. With regard to section on recall and comprehension, more than half of the participants managed to imagine the church, and those who could not, said it was because of different reasons, including the level of detail and the structure of the discourse. The last questions of the second questionnaire concerned specific details of the church interior. We decided to focus on certain visual elements (shape, colour, dimensions) and relevant features of the building. The right guess rate is 50% and, in many cases, users did not know how to answer the questions.

Finally, the third questionnaire contained questions on the second AD fragment chosen, which corresponds to the audio described text of the interior of the Venetian church of Santo Stefano. As with the previous questionnaire, the questions were divided into the

sections Part I. General Opinion and Part II. Recall and comprehension. The responses are quite similar to those of the Milan questionnaire, although users seem to be more satisfied with this AD. When assessing the quality of the description, only one user gave a negative evaluation of the description. Regarding the length, the majority thought it was adequate and two subjects thought it was very short. The language was generally simple or adequate, and the speed of speech was appropriate. When asked, in the second section of the questionnaire, whether they were able to create a mental image of the building, five of them answered yes. The percentage of correct answers was somewhat higher than in the previous questionnaire: 57%.

Overall, according to the participants' answers, the level of recall and comprehension is low in both questionnaires. When comparing the results of the questionnaires, we observe that the differences are minimal, although the participants seem to be more satisfied with the AD of the church of Santo Stefano. This may be due to the fact that the verbal description is shorter and therefore it is easier to retain information. As discussed in the previous chapters, the questionnaire should have been complemented by interviews with the subjects in order to have delved into certain points and questions. In addition, we encountered limitations, such as the small number of participants and the online mode of the study, which had a negative influence on data collection. Nevertheless, we believe that the results are an indicator of the satisfaction of the receptors with visual impairment with regard to the audio descriptions and, despite the aforementioned limitations, it is possible to point out different aspects of the audio description texts that hindered the comprehension of the verbal description.

7.3. Future lines of research

This doctoral thesis has allowed us to explore a form of AD that, until now, had not been studied in the academic context. We have begun a line of research in church AD that has led us to be able to “read” the church, to “unravel” the visual keys of the architectural ecclesiastical work. Although the audio describer must analyse each ecclesiastical building individually, the semiotic analysis of the source text carried out in this project constitutes a strong point of reference for future related analyses and a guide for professionals in the field. Furthermore, studies of the source text of church AD can be complemented by other methodologies, such as corpus studies or reception studies, to further advance research into this modality of AD. What we have presented in this thesis, particularly in Chapter 3, is

only a proposal for semiotic analysis. In our case, we approach this study from art (Arnheim, 1975; Dondis, 2006) and graphic design theories (Fichner-Rathus, 2011), but other fields of knowledge could be considered, such as visual perception or cognition. We could even carry out parallel eye-tracking studies to analyse the eye movements of the receptors and thus determine what information is most striking and in what order the different elements selected should be described. As with film or museum AD, research in church AD needs to be approached from a multidisciplinary perspective and from different methodological approaches.

On the other hand, although the corpus study carried out in Chapter 4 has made it possible to identify certain discursive and lexical-semantic patterns in audio descriptions of Italian churches, the number of texts is small and the analysis is limited to two specific projects. For future research following this analysis methodology, more semantic data could be obtained by creating a labelling scheme based on the visual components and architectural elements identified in the semiotic study of the church. In this way, it would be possible to work with a larger number of texts and to extract more rigorous results on audio descriptive practice in this field of application. Likewise, we could build on studies such as those by Lukken and Searle (1993) and Guirguis et al. (2016, 2018), discussed in Chapter 3, to create models for labelling corpora of audio descriptions of different types of buildings.

Regarding AD guidelines, we have found that many of the general recommendations (ADC, 2009) and guidelines for art and museum AD (RNIB and Vocal Eyes, 2003; Salzhauer et al., 2003) can be applied to church AD, thanks to the semiotic and functional similarities shared by the church and the museum. However, it is necessary to always assess the appropriateness of the strategies used by the audio describer through reception studies with users with visual disability. Likewise, we need to work on the creation of a set of guidelines that take into account the particularities of the textual typology that serves as source material for church AD. In our project, we have not tackled this task, as it is a first approach to this type of AD and we do not have sufficient data to make a rigorous proposal of guidelines or recommendations.

In relation to our reception study, the results shown in Chapter 6 are inconclusive, mainly due to several limitations in the study design. We are aware of the shortcomings of the study and how these have negatively influenced the collection of results. However, this experiment has helped us to identify improvements that could be implemented for future

work. For example, although online studies are easier and faster to carry out, it is necessary to have more direct contact with the participants in order to monitor the study and, if possible, to create a focus group or interview the users. In addition, it would be necessary to evaluate whole audio described texts rather than fragments and to have participants listen to the AD in the building to simulate the experience of the audio-guided tour of the church.

Finally, another research line could be studying the use of accessible resources other than AD in order to create a multisensory experience of the building. We could assess if the inclusion of textures or smells have a positive impact on the perception of certain elements or objects present in the church. We therefore suggest to study how to make churches accessible through other senses, such as touch or smell.

