

Lizeth Rocío Rojas Rojas*, Luis Fernando Arévalo Viveros**

Color e identidades discursivas en el templo de Santa Bárbara de Tunja¹

Color and discursive identities in the temple of the Santa Barbara in Tunja

Cómo citar:

Rojas Rojas, L. & Arévalo Viveros, L., 2020. Color e identidades discursivas en el templo de Santa Bárbara de Tunja. *Designia*, 8(1), 79-99

¹ Este artículo resulta de las investigaciones, “Operaciones de construcción discursiva de la pintura mural del Templo de Santa Bárbara, de Tunja”, realizada por Lizeth Rocío Rojas Rojas y “Négation de l’identité et destruction de l’autre dans *Scorpio City* (1998), *Relato de un asesino* (2001) et *Satanás* (2002) de Mario Mendoza (Colombie, 1964)”, de la autoría de Luis Fernando Arévalo Viveros.

* Comunicadora Social y Magíster en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander. Profesora del programa de Comunicación Social de la Universidad de Boyacá. Directora de la Revista UnPretexto. E-mail: lizrojas@uniboyaca.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5449-1605>

** Licenciado en Lenguas Modernas Inglés – Francés; Especialista en Pedagogía de la Lectura y la Escritura; Magíster en Lingüística y Español; Doctor en Lenguas, Literatura y Civilizaciones Romances. Profesor Escuela de Idiomas, Director Grupo de Investigación Cultura y Narración en Colombia, Director Centro de Investigaciones en Cultura y Sociedad, Universidad Industrial de Santander. E-mail: lufareva@uis.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9560-7443>

Palabras clave:

Color, murales, identidades, Santa Bárbara, semiótica.

Key words:

Color, mural paintings, identities, Santa Barbara, semiotic

Recibido: 02/02/2020

Aceptado: 27/05/2020

Resumen:

En este artículo de investigación científica y tecnológica se exponen resultados de dos investigaciones relacionadas con las identidades discursivas y las operaciones de construcción semiótica y discursiva de la pintura mural del Templo de Santa Bárbara de Tunja. A partir de la perspectiva teórica y metodológica de la semiótica de la Escuela de París, se analizó la relación entre los colores de las pinturas y las identidades discursivas enunciadas en los murales del templo citado.

Cabe destacar que las identidades de los sujetos y colectivos culturales se proponen como signos discursivos multidimensionales, constituidos por su cognición, axiología, pasiones y sistemas semióticos, entre ellos, los cromáticos. El análisis semiótico del color en la pintura mural permitió concluir sobre la enunciación de identidades discursivas que hibridan formas de vida católicas, de origen europeo occidental, y nativas americanas. De igual manera, se coligió que las significaciones del color identificadas, que datan del siglo XVII, se mantienen hasta la actualidad en el universo cultural de ubicación del espacio de ritual religioso.

Abstract:

This article of scientific and technological research presents the results of two investigations related to the discursive identities and operations of semiotic and discursive construction of the mural painting of the Temple of Santa Barbara in Tunja. From the theoretical and methodological perspective of the semiotics of the School of Paris, the relationship between the colors of the paintings and the discursive identities enunciated in the murals of the cited temple was analyzed.

It should be noted that the identities of cultural subjects and groups are proposed as multidimensional discursive signs, constituted by their cognition, axiology, passions and semiotic systems, including chromatic ones. The semiotic analysis of the color in the mural painting allowed concluding on the enunciation of discursive identities that hybridize forms of Catholic life, of western European origin, and Native Americans. Similarly, it was agreed that the identified color meanings, dating from the seventeenth century, remain until today in the cultural universe of religious ritual space location.

INTRODUCCIÓN

“las formas de vida (...) nos proporcionan identidades y razones de existir y de obrar en este mundo.”
(Fontanille, 2017, p.17)

El Templo de Santa Bárbara de Tunja es una de las innumerables manifestaciones discursivas y semióticas de las formas de vida a partir de las cuales se han constituido las identidades y prácticas socioculturales de los colombianos. Por tal razón y debido al gran valor patrimonial de la construcción arquitectónica que alberga una cantidad significativa de obras pictóricas, el objeto de estudio en este artículo son las isotopías entre las identidades discursivas proyectadas por las figuras y los colores de las pinturas murales del templo que datan del siglo XVII.

Para develar las relaciones entre las figuras, colores y las identidades discursivas, se recurrió a los postulados teóricos y metodológicos de la semiótica discursiva de la Escuela de París, fundada por A.J. Greimas, la cual propone un recorrido interpretativo – generativo, inductivo - deductivo que busca develar posibilidades de significación de los discursos enunciados.

Según Vallín (1983), El Templo de Santa Bárbara, ubicado en la carrera 11, número 11 - 62, de Tunja, capital del departamento de Boyacá, en la región andina central de Colombia, ya existía como ermita en los límites de la ciudad a finales del siglo XVI, espacio religioso cercano a las moradas de la población indígena. En 1599 fue levantado como templo, lo cual implicó transformaciones y características arquitectónicas propias del barroco y del mudéjar, principalmente, ya que en una misma construcción pueden llegar a coincidir varios tipos o estilos arquitectónicos, “(...) retablos policromados, cuyas columnas y frisos poseen bajorrelieves ornamentados con fauna americana y flora europea, exquisitamente esgrafiadas con variedad de colores y oro, con sabor barroco, mudéjar” (Cortés, 1995, p.55).

La arquitectura barroca nace fundamentalmente de la necesidad de la iglesia de predicar con mayor fuerza su devoción religiosa debido a la contrarreforma y lo que esta significó como instrumento de propaganda del poder papal. Los elementos del lenguaje barroco rescatan principios del renacimiento conforme a la reinterpre-

tación del mundo clásico, pero será la manera de utilizarlos lo que permita establecer grandes distancias respecto a este (Zapata, 2017). En primer lugar, en cuanto a la organización espacial de los templos uno de los principales aportes del barroco frente al diseño de las plantas sería la implementación de la cruz latina, que a diferencia de la cruz griega (ver figuras 1 y 2), que se venía utilizando formada por cuatro brazos de igual longitud (Moliner, 2008), esta refiere a aquella constituida por una línea vertical dividida cerca de su extremo superior por otra horizontal más corta, es decir, estamos frente a

Iglesias que habrían de tener forma de cruz (...) con un amplio espacio conocido como nave [en donde] los fieles podrían congregarse con holgura y atender hacia el altar mayor. Para suplir los requerimientos particulares a los santos, dos capillas mayores en los extremos de los brazos de la cruz (Gombrich, 2007, p.388).

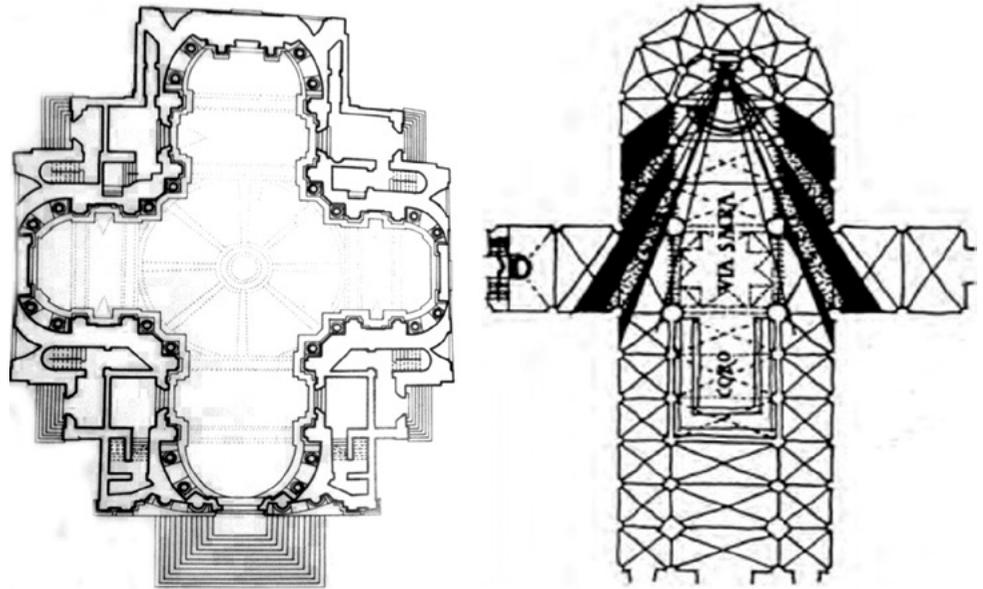


Figura 1. Cruz griega.

Fuente: NORBERG, Christian. *Arquitectura Barroca*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1972. p. 148.

Figura 2. Cruz latina.

Fuente: BLANCO, Luis. *Forma-construcción en la arquitectura religiosa*. Madrid: Ediciones Mairea2014. p. 76.

Por ende, la transformación longitudinal marca una inclinación hacia la centralidad de los elementos circundantes al espacio, en este caso, la importancia del presbiterio y los altares de las capillas menores y la manera como estos se sirven de otras disposiciones inspiradas en modelos más corrientes como el cuadrado, el círculo y el octágono, con el propósito principal de combinar los rasgos de las plantas y la forma de unión entre ellas. Luego, la fijación de un centro representará los axiomas del sistema ya que dos aspectos aparentemente contradictorios, sistematismo y dinamismo formarán una totalidad plena de significado; y es esa necesidad de pertenecer a un sistema absoluto e integrado, pero abierto y dinámico, el aspecto más importante de la época barroca (Norberg, 1972).

En segundo lugar, las terminaciones externas que modelan la fachada del templo refieren a un gusto dominante por lo curvilíneo donde los espacios parecen solaparse creando zonas compartidas, es decir, zonas convexas y además cóncavas, puesto que, desde el punto de vista del usuario, la forma curva es la más prominente en el centro que en los bordes, lo que indica una disminución considerable en el uso de dimensiones clásicas: rectas y perfectamente encuadradas. De igual modo, se resalta el decorado en escultura y talla, de orden colosal o gigante (Baéz, 2011), caracterizado por el empleo de grandes columnas y pilastras con el fin de romper la

monotonía brindada por una superficie austera, sencilla, regular y lisa dentro de la composición de la fachada (ver imágenes 3 y 4). Se hace hincapié en que el templo como consecuencia de un terremoto de baja magnitud en 1928 fue restaurado con algunas modificaciones arquitectónicas importantes en lo que respecta a buena parte del techo y la reconstrucción de una torre de mediana altura; intervenciones que fueron difíciles hazañas más que oficios usuales en territorio neogranadino (Gil Tovar y Téllez, 1988).



Figura 3. Fachada de Santa Bárbara.

Figura 4. Detalles ornamentales.

Fuente: autores.

Como se ha referido hasta el momento, los aspectos exteriores y de planeación geométrica nos permiten entender la interdependencia de cada una de las partes del templo en un todo coherente que coincide con una uniformidad tipológica en la disposición espacial y ornamental al interior del templo, lugar que destaca la recurrencia de voluminosas piezas doradas (ver figuras 5 y 6), elaboradas mediante la técnica “lámina de oro”, a razón de un arte barroco que exaltó el uso de un metal noble de exquisita brillantez con diversas propiedades químicas que lo excluyen de la corrosión, la oxidación y la flacidez temprana, además de estar cargado de un gran valor simbólico heredado de la corona Española y un gusto evidente por el exorno de todo tipo de obras y materiales: retablos, mesones, custodias, etc.

El barroco, por tanto, se centra en el adorno como herramienta de seducción² y reinterpretación, toda vez que la admiración y el asombro que produce ante el feligrés corresponde a una impresión sensorial producto de los materiales, la plástica, la sobrecarga ornamental y la manifestación artística de un ambiente considerado agradable.



Figura 5. Decoración interior.

Figura 6. Pieza dorada.

Fuente: Eber Rocancio, Red de creativos.

² La “viruta de fuego barroca”, que de inmediato atrae o repugna, es más una forma de ornamental, es decir una adherencia expresiva que un simple desahogo decorativo, (...) se trata de poner la forma al servicio de la seducción de los sentidos para penetrar mejor en el espíritu (Gil Tovar, 1988, p.962).

³ Se denominaba mudéjares (del árabe mudayyan, tributario, sometido) a los moros españoles vasallos de los cristianos que se quedaban en sus lugares de residencia conservando su religión y costumbres (...) es decir, las comunidades musulmanas de los reinos hispánicos medievales a quienes tras la conquista de su territorio se les permitió quedarse en su lugar de residencia. ROMÓN, Juan. La arquitectura mudéjar: aglutinante social y expresión del primer estilo español. [En línea]. España: Universidad de Valladolid, 2001, p. 532. [Recuperado el 28 de diciembre de 2017] Disponible en https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_43/congreso_43_65.pdf

Como se mencionó, además de la influencia del barroco se evidencia también el protagonismo de un estilo mudéjar³, entendido como “un fenómeno excesivamente hispánico que tiene lugar entre los siglos XII y XVI como mixtificación de las corrientes artísticas cristianas (románicas, góticas y renacentistas) y musulmanas de la época. Sería, por definición, “una forma de asimilar lo árabe en un contexto absolutamente español” (Romón, 2001, p.534). Este movimiento que se extenderá hasta principios del siglo XIX se asume con mayor intensidad en la América colonial destacando principalmente las creaciones artísticas en techumbres con complejos diseños geométricos que vinculan una asociación volumétrica dando la sensación de dividir el espacio hacia lo alto, valiéndose de cuadrantes, tirantes, faldones y almizates. El carácter mudéjar marcó tanto la arquitectura colonial en Colombia que los estilos y cuerpos redondos como la cúpula se dejaron de utilizar, para dar preponderancia a figuras, cubos, poliedros, entre otras construcciones simétricas (Sebastián, 1968). Respecto al templo de Santa Bárbara se refiere que “(...) su techumbre es muy sencilla, con tirantes semejantes a los de San Lázaro, en forma de artesa con encuadramientos geométricos y flores cruciformes, grandes y pequeñas, sobre fondo rojo” (Sebastián, 1963, p.40), (Ver figuras 7 y 8).

Como se evidencia, en las construcciones arquitectónicas coloniales de América es usual la concomitancia de varias corrientes artísticas incluso considerando la dificultad de precisar con exactitud cuál de ellas tiene un carácter predominante sobre las demás, situación que también se evidenció en el tratamiento de las imágenes de pintura mural; sin embargo, en estas últimas se admite con mayor exactitud una clasificación por tendencias o estilos, adecuada principalmente por su identificación cronológica. Aun así, la arquitectura, cuya singularidad es la organización y el dominio del espacio se presta mucho menos para tal proceso pues no se entiende bien cómo se puede clasificar la índole espacial de todo un complejo edificio, identificándolo por los rasgos decorativos de uno o más de sus componentes estructurales (Téllez, 1988).

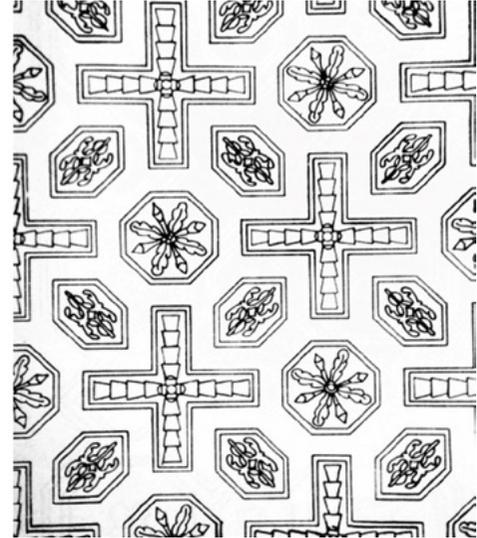


Figura 7. Decoración Presbiterio.
Fuente: Eber Rocancio, Red de creativos.

Figura 8. Detalle de la decoración.
Fuente: SEBASTIAN, Santiago. La ornamentación Arquitectónica en la Nueva Granada. Tunja: Ediciones casa de la Cultura, 1968, p. 26.

Cabe anotar que la finalidad de los párrafos precedentes ha sido la descripción de las tendencias artísticas y genéricas más relevantes que sirvieron de base para la edificación de Santa Bárbara como templo y la creación de las obras pictóricas de orden mural que resguarda, punto de partida necesario para el análisis de las identidades discursivas, figuras y colores que se presenta más adelante.

Por otra parte, es notable la escasa investigación sobre el templo de Santa Bárbara de Tunja, menos sobre su pintura mural y los colores enunciados. Existen algunas reflexiones y referencias realizadas por Alberto Corradín Angulo (2009) y Santiago Sebastián (1968), dedicadas a las manifestaciones artísticas coloniales en Colombia y a los ornamentos en las construcciones de la Nueva Granada. Rodolfo Vallín (1983) dedica algunos textos a la historia y la estética en la construcción y restauración de los templos de Santo Domingo y Santa Bárbara de Tunja. De forma tangencial, la pintura mural del templo se cita en textos históricos y guías turísticas de Zulaica (1977), Hurtado e Iriarte (1989) y Cortés (1995).

Respecto a las identidades discursivas, en años recientes fenómenos sociales como la globalización, a través del desarrollo de medios masivos de información y comunicación, han movilizadado el interés académico y científico por ellas, al respecto Arfuch (2002) expresa:

en la última década, la problemática de la identidad y su despliegue plural, las identidades, se tornó recurrente en diversos dominios académicos -de la antropología a la teoría política o los estudios culturales-, convocando tanto a la indagación teórica como al análisis de casos particulares (p.19).

Los estudios actuales sobre la identidad han conducido a una transformación del concepto, se ha pasado de una visión esencialista y estática a concebirla como una construcción discursiva cimentada en la relación permanencia-cambio, perspectiva que se ampliará más adelante para evidenciar las relaciones entre los colores y las identidades propuestas en la pintura mural del templo.

Metodología de análisis

Las imágenes y demás sistemas artísticos constituyen los hilos que tejen la red simbólica como modelos que tercián al hombre en su forma de ver, palpar y vivir la realidad (Cassirer, 2014), en esa medida el paradigma investigativo que alberga los problemas de la búsqueda del sentido se propone interpretar cómo es que determinados objetos producen significado y cómo trazan un horizonte para poder ser analizados.

El modelo de análisis propuesto recurrió a los postulados teóricos y metodológicos de la semiótica discursiva de la Escuela de París, fundada por A.J. Greimas, en la cual se realiza un recorrido interpretativo -generativo, inductivo- deductivo que busca develar posibilidades de significación de los discursos enunciados. (Ver gráfico 1).

Los niveles de análisis discursivo parten de componentes de la superficie, continuando con un proceder transformacional compuesto por estructuras narrativas, temáticas y actanciales, para llegar a las estructuras fundamentales o axiológicas donde converge el entramado de valores que rige y configura el discurso.

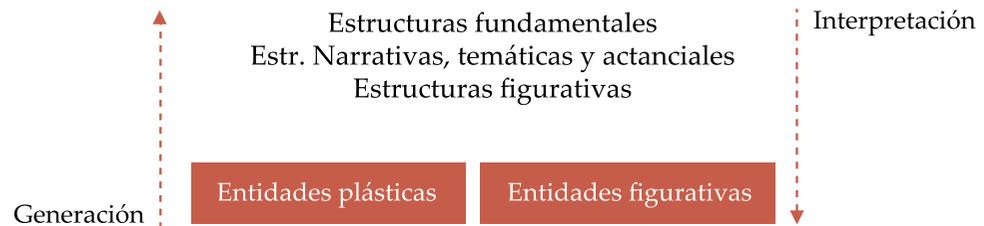


Gráfico 1. Niveles del recorrido generativo - interpretativo.

Fuente: autores.

Para el caso puntual de algunas muestras de la pintura mural del templo Santa Bárbara de Tunja, se abordaron inicialmente las imágenes como expresiones sígnicas que hacen parte de una superficie material que las registra, donde su expresión formal está constituida por entidades plásticas y figurativas de significación ya que cuando una imagen es producida se acuden a recursos que pueden ser percibidos de manera visual, es decir, lo que se encuentra delante de un observador serán entonces y sin pretender establecer un alfabeto visual: formas, colores, tamaños, texturas, (Groupe μ , 1993), en otros términos, se acuden a rasgos topológicos, cromáticos y eidéticos (Griemas, 1994; Groupe μ , 1993), y adicional a ello, se identifican figuras que como conjunto de elementos remiten a una rejilla cultural. De este modo, la noción de estructura figurativa implica una correlación del mundo natural que se percibe como plano de expresión y nuestra relación con él, que se muestra como contenido. Al respecto Zinna dirá que “lo figurativo no se encuentra en el plano del contenido o de la expresión, sino en el plano de la inmanencia que construye ambos planos del lenguaje” (2014, p.34).

Igualmente, se exploraron las construcciones narrativas desde una mirada iconográfica en concordancia con roles actanciales y temáticos de donde resultaron isotopías que mantienen relaciones de coherencia con las estructuras fundamentales del enunciado visual que considera las condiciones arquitectónicas y la práctica cultural (religiosa) del templo católico.

Identidades discursivas y color

La identidad de un sujeto o de un colectivo social se entiende como un signo discursivo, es decir, como un constructo complejo, multidimensional, social e individual de lenguaje, erigido en interacciones sociales y dinámicas enunciativas que producen un sentido de identidad como efecto de permanencia. Desde esta perspectiva, el cuerpo, el carácter, la cultura y las representaciones sociales constituyen dimensiones a partir de las cuales un sujeto o un colectivo social enuncia su identidad para sí mismo y para los otros. De igual manera, los otros que rodean al sujeto o al grupo social construyen una identidad para tal sujeto o conjunto. En otras palabras, se trata de la proyección identitaria para sí mismo, para los demás y de los demás para el sujeto o grupo percibido y significado⁴.

Cabe aclarar que la *dimensión corporal* de la identidad es de naturaleza discursiva y no discursiva puesto que no es posible omitir las características físicas y biológicas del cuerpo del sujeto, por ello, Fontanille (2008) distingue entre la carne y el cuerpo propio o la imagen que se construye sobre el propio cuerpo:

La carne, es decir aquello que resiste o colabora con la acción transformadora de los estados de cosas, y que cumple también el rol de “centro de referencia”, el centro de la “toma de posición”. La carne es la instancia enunciativa en cuanto principio de resistencia/impulso material, pero también en cuanto posición de referencia, conjunto material que ocupa una posición de la extensión, a partir de la cual se organiza dicha extensión. La carne es al mismo tiempo la sede del núcleo sensoriomotor de la experiencia semiótica.

Por otro lado, está el cuerpo propio, es decir, aquello que se constituye en la semiósis, lo que se construye con la reunión de los dos planos del lenguaje en el discurso en acto. El cuerpo propio es el portador de la identidad en construcción y en devenir, el cual obedece, por su parte, a un principio de fuerza directriz. (p.33)

⁴ Esta postura teórica sobre la identidad se basa en las propuestas de A.J. Greimas (1990), P. Ricœur (1996), Serrano Orejuela (2005) y Arévalo Viveros (2018).

Es importante considerar que, de una u otra forma, las características físicas y biológicas del cuerpo actúan como soportes del carácter y en general, de las identidades discursivas del sujeto o del colectivo social. A partir de Ricœur (1996), el *carácter* corresponde al conjunto de disposiciones duraderas del sujeto que deviene en signo distintivo por su efecto de estabilidad, a través del cual el sujeto se reconoce y es reconocido por los demás.

La *dimensión cultural* de la identidad discursiva está dada por la pertenencia del sujeto a una sociedad y a un entorno geográfico, es el conjunto de valores, significaciones convencionalizadas del mundo y prácticas del sujeto y de los grupos humanos; funciona como una interfaz que conecta al cuerpo, con su carácter y prácticas sociales, dimensiones de la identidad discursiva en las cuales se manifiesta y hace explícita la cultura. La *dimensión de las representaciones sociales* permite que el sujeto adecúe y ajuste su identidad a las interacciones particulares cotidianas. De esta manera el actor social se presenta pertinente según el acto enunciativo, lo cual produce un efecto de múltiples identidades, es por ello que las identidades discursivas se construyen entre las permanencias y las transformaciones.

Las dimensiones citadas permiten identificar los constituyentes esenciales de las identidades discursivas: la cognición (saberes y creencias), la axiología (valores), las pasiones (estados afectivos) y los sistemas semióticos (lengua, gestos, olores, sabores, colores, entre otros). Cabe anotar que el constructo identitario funciona como un todo en el que sus dimensiones y constituyentes se complementan, regulan e incluso pugnan, esto último explica las incoherencias y conflictos que se presentan entre el querer ser / hacer (pasiones) y el deber ser / hacer (axiología) del sujeto o colectivo social.

Como parte de los constituyentes y sistemas semióticos de los sujetos y colectivos sociales, el color es inherente a las identidades discursivas. Está ligado a la percepción visual (dimensión corporal) que permite la captación de la luz, la distinción y la significación de los colores (dimensión cultural). Además, las capacidades de percibir y de operar sustancias para producir colores dejan expresar a través del dibujo, la pintura, la escultura, el vestido, entre otras manifestaciones semióticas relacionadas con el color. Lo anterior, da cuenta de la adaptación y relaciones entre el sentido de la vista y las significaciones culturales, individuales y sociales de los colores, nexo que permite distinguirlos, denominarlos, sentirlos y usarlos según las experiencias estéticas, las convenciones genéricas o las transgresiones que se quieran establecer.

⁵ Existen múltiples definiciones para la palabra “pintura”, desde su acepción como sustantivo (sustancia) hasta la acción intrínseca que reproduce (acción de pintar) y el resultado en el proceso del hacer (obra pintada).

⁶ Un formante según Hjelmslev, es propiamente, el correspondiente al plano de la expresión de una unidad del plano del contenido, este último para construir un signo. Ello, en otras palabras, supone una porción del plano de la expresión que viene definido únicamente por su capacidad de unirse con significados y construirse en signo” (BERTERETIL, 2015: p. 243).

Para el caso que nos atañe, la pintura mural del templo de Santa Bárbara, es preciso considerar que la pintura⁵ se define (técnicamente) como una ejecución sobre una superficie, por medio de formas, luces y colores, cuya clasificación dependerá de los materiales que intervienen en la preparación del color, es decir, la mezcla de pigmento y aglutinante que permite aplicarlo y adherirlo a la superficie del soporte (Roger, 201, p.291). De acuerdo con ello, es el tipo de sustancia resultante lo que determina el tipo de técnica a emplearse, a saber: aguazo, encáustico, oleo, temple, fresco, entre otros. No obstante, la pintura como técnica, se vale como se mencionó, de formas, luces y colores, además de otros recursos para conseguir los efectos, el resultado y la calidad que el autor o autores desean, por ello se hace hincapié en afirmar que dichos recursos que funcionan de manera individual, en la pintura se unifican para complementarse y entenderse como una totalidad, de ahí que la semiótica visual reconozca dos vertientes de estudio para cada proceso. El primero de ellos denominado semiótica plástica, y el segundo, semiótica figurativa.

A.J Greimas y el Groupe μ , han establecido formas de orientar sus estudios a través de la disertación de la semiótica plástica o signo plástico, bajo un propósito profesional del diseño, que consiste en llevar bajo una misma dirección la condición visual del signo, al que le atribuyen en términos del Groupe μ (1993) características plásticas fundamentales como, el color (cromemas), la forma (formemas) y la textura (texturemas), características constituyentes del efecto de sentido en lo visible (Fontanille, 2008). A su vez, de ellas se desprenden subcategorías. Para la comprensión del color como impresión sensorial y las variaciones que de él se pueden obtener, son fundamentales atributos como la saturación, el brillo y la tonalidad. Por su parte, la forma se estructura de acuerdo a la posición y orientación dentro del espacio de la imagen y la textura se rige por el tipo de elementos que la componen y su ley de repetición.

Siendo congruente con lo anterior, A.J Greimas (1978) propuso las categorías eidéticas (formas) y cromáticas (juego de colores), categorías que al ser combinadas con formantes⁶ figurativos van a permitir la construcción del objeto significante. De acuerdo con ello, los elementos plásticos se combinan para la formación de objetos (figuras) que rescatan un rasgo del significante reconocible en el marco de una rejilla de lectura que coincide con la representación parcial de un objeto del mundo natural, correlación que es comprendida desde la figuratividad. Por ende, cuando una imagen es producida, se acuden a recursos que pueden ser percibidos de manera visual, en efecto, “(...) por definición, la pintura no puede dejar de ser figurativa ya que solo es aprehendida como tal recurriendo a la vista” (Courtés, 1997, p.241).

Figuras y colores enunciados en el Templo de Santa Bárbara

El templo Santa Bárbara está rodeado de gran variedad de figuras distribuidas de acuerdo a la organización arquitectónica del recinto. En las techumbres la recurrencia de figuras fitomorfas⁷ hace predominar un enunciado de corte descriptivo develando la importancia de los trazos vegetales en la pintura. En el techo de la nave central, por ejemplo, se presentan de forma horizontal y en segmentos individuales de tamaño irregular, cadenas de flores que por sus elementos plásticos son ocurrencias de rosas (ver figura 9). De estas se puede afirmar que los trazos voluminosos forman el contorno de la imagen con contraste de colores sobre el blanco como playa cromática de fondo.



Figura 9. Pintura mural nave central del templo.

Fuente: Eber Rocancio, Red de creativos.

Por su parte se resaltan, además, trazos curvilíneos en color blanco, centro amarillo y fondo azul cuya presentación en forma rectangular funciona de intervalo cromático y formal de las rosas como centro de visualización. Dicha franja constituye por su misma irregularidad una especie de rombo cuyas terminaciones semicurvas se sirven de prolongaciones de los trazos en blanco que complementan la figura, y aunque en la totalidad del conjunto mural del techo de la nave central no sea tan precisa esta forma, en varios sectores sí es posible apreciarla con mayor claridad.

⁷ De aquí en adelante entiéndase la “figura fitomorfa” como aquella composición visual en forma de planta u órgano vegetal. MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008.

La misma recurrencia fitomorfa se puede apreciar también en los arcos del templo que como vías de acceso a las capillas anexas se estructuran desde una base o zócalo que soporta las columnas laterales para dar lugar al armazón del arco a través del ensamblaje de las dovelas. Las figuras que allí se aprecian están constituidas por un centro romboide de color amarillo y cuatro pétalos de tamaño irregular (ver figura 10) no obstante, algunas de ellas no poseen centro y en la mayoría se perciben terminaciones rectas justo en cada uno de sus bordes cuyo contorno blanco contrasta con el color azul como fondo abarcador, y es esta relación cromática la que evidencia el poderío de las tonalidades frías.



Figura 10. Pintura mural, arco capilla derecha, primer frente.

Fuente: Eber Rocancio, Red de creativos.

En la secuencia *blanco* → *amarillo* → *azul*, este último, en gran parte, coopera desde su materialidad lumínica con la generación de perspectivas en los espacios, debido a que, por norma, un color parece más cercano cuanto más cálido es y un color parece más lejano cuanto más frío es (Heller, 2004, p. 24). Por su parte, el blanco y como ya se ha evidenciado, es uno de los colores más recurrentes en la totalidad de los conjuntos estudiados, y desde una consideración religiosa alude al comienzo de la existencia, a la creación del mundo y la presencia de la luz, más aún cuando se utiliza para la realización de figuras fitomorfas, lo que se articula con la isotopía temática hasta el momento propuesta por las imágenes, que sitúa a lo femenino como característica enunciada predominante pero con un aliciente mayor, esta vez dado por el color blanco como insinuación de luz, pureza, discreción, encanto y virginidad (Mitford, 1997 p.55).

En coherencia con esa isotopía, el contraste cromático provisto por las tonalidades de azul que sirven de fondo para varios conjuntos de figuras, articula otra definición en beneficio de una idea de divinidad. Para Ortiz (2011, p.93), “el azul es considerado el más inmaterial de todos los colores” ya que representa una liberalidad de lo mundano para acercarse a lo divino. Esta apuesta cromática se debe entre otras razones a que Santa Bárbara “no se libró de la moda de pintarse de azul, lo que sucedió en 1672, cuando el mayordomo de fábrica Alfonso del Valle manda pintar de esa tonalidad todas las paredes y capillas” (Vallín, 1993). El azul en ese sentido y siendo muy cercano históricamente a las creencias católicas, se sirve de sus cualidades universales como, por ejemplo, paz, tranquilidad, refugio, para imbricar un discurso desde la devoción cristiana que a partir del renacimiento y el barroco (Pacheco, 1990) se ha asociado entre otras ideas con la necesidad del aire dentro de las características de los cuatro elementos naturales, vitales en el equilibrio del universo.

De igual manera y pasando al segundo frente del arco situado hacia el interior de la capilla derecha (ver figura 11), se acentúa en ella figurativamente aún más la primacía vegetal, se aleja de las tonalidades frías y oscuras, para mostrar un conjunto de matices cálidos y suaves.



Figura 11. Pintura mural, arco capilla derecha, segundo frente.

Fuente: Eber Rocancio, Red de creativos.

Estos matices permiten determinar el dominio del verde, el amarillo y el anaranjado para las figuras, y el blanco arena como playa cromática de fondo. Con relación a las primeras se destacan varios elementos geométricos, entre ellos el círculo, el triángulo, líneas rectas y semicurvas organizadas a manera de contorno que rodean tanto el borde interior como el exterior del arco.

En estas muestras de pintura mural, el plexo del color es comprendido semióticamente a partir de las relaciones psicológicas que dependen directamente de quien las observa, de quien las focaliza. Allí, los colores que se utilizan en principio con finalidad estética, refuerzan una urdiembre de sentido, que no se desliga de las formas presentes y de las condiciones de la materialidad que los soporta y por demás, los mantiene. El colorema definido como “unidad básica del lenguaje visual” (Sain-Martín, 2012, p.26) trabaja en cooperación con factores externos que condicionan su representatividad ya que dentro de un entorno determinado es donde se construyen dimensiones de percepción, valores significantes, por ende, sensaciones (Caliandro, 2012).

CONCLUSIONES

La lectura semiótica de la pintura mural del templo de Santa Bárbara de Tunja deja colegir lo siguiente respecto a las isotopías entre las figuras, los colores y las identidades discursivas enunciadas:

La recurrencia de figuras fitomorfas, especialmente, florales con colores predominantes como el rojo y el verde, sugieren tematizaciones relacionadas en occidente con la vida, la fertilidad, la colectividad y pasiones como el amor. Estas posibilidades de sentido ligadas al componente figurativo y onomástico del templo, representado por una figura religiosa femenina como Santa Bárbara, y a las prácticas religiosas que tienen lugar en él, proponen enunciadores y enunciatarios con identidades colectivas competentes para expresar, identificar y reconocer las figuras y colores citados, además, para establecer nexos axiológicos y afectivos con el régimen de creencias y forma de vida propuestos, en este caso, cristiano católico.

Por lo anterior, cada figura y color de la pintura mural hace parte de una totalidad englobante como el estilo arquitectónico del templo de Santa Bárbara y las prácticas rituales que allí se realizan, lo cual genera un constructo identitario para los enunciadores y enunciatarios que incide, a su vez, en los visitantes del templo quienes, pertenecientes o no al régimen de creencias cristiano – católico, son orientados a significaciones y comportamientos que remiten a la sacralidad y a la presencia de actores ubicados en un espacio y existencia trascendentes.

Se destaca la insinuación en las pinturas murales de la presencia de una identidad femenina y maternal, coherente con la figura de Santa Bárbara, enunciada con entradas de luz, formas y colores tenues, suaves y continuos, sin oposiciones categóricas, que la rejilla de percepción y significación cultural del entorno remite a la mujer como ser dador de vida y protector de la misma.

Finalmente, las características particulares de la expresión pictórica mural del templo dejan proponer como hipótesis para investigaciones futuras, la relación entre enunciadores y enunciatarios nativos de origen americano, en proceso de colonización y de apropiación de nuevas creencias religiosas, y todo el universo ideológico cristiano – católico llegado de España, conjunción que de forma diacrónica y sincrónica actualiza una identidad híbrida de los sujetos discursivos proyectados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arévalo, V. L.F. (2018) *Négation de l'identité et destruction de l'autre dans Scorpio City (1998), Relato de un asesino (2001) et Satanas (2002) de Mario Mendoza* (Bogota, 1964), Université d'Aix Marseille, Francia.
- Arfuch, L. (2002) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo libros, Buenos Aires.
- Baéz, H. (2011) El Barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El Barroco en España. Estudio de una obra representativa. *Clío*, Revista de Geografía e historia, 1(37). Recuperado de <https://bit.ly/2O5yXmO>
- Berteretii, P. (2015) *La historia audiovisual. Las teorías y herramientas semióticas*, Editorial UOC, Barcelona.
- Caliandro, E. (2012) Ocho tesis a favor (¿o en contra?) de una semiótica del color. *Tópicos del Seminario*, vol. 1, no. 28. p. 21-38.

- Cassier, E. (1967) *Antropología filosófica*. Fondo de Cultura México, México.
- Cortés, G. (1995) *Tunja guía histórica del arte y la arquitectura*, Gumaco ediciones, Tunja.
- Corradine, M. M. (2009) *Vecinos y Moradores de Tunja 1620-1623*, Secretaría de Cultura y Turismo de Boyacá - Búhos Editores, Colombia.
- Courtés, J. (1997) *Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación*, Editorial Gredos, Madrid.
- Fontanille, J. (2017) *Formas de vida*, Fondo Editorial Universidad de Lima, Perú.
- Fontanille J. (2008) *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*, Fondo Editorial Universidad de Lima, Perú.
- Gil, F. y Téllez, G. (1988) *El Barroco en Nueva Granada*, en Historia del Arte, Salvat Editores, Bogotá.
- Gombrich, E. H. (2007) *La historia del arte*, Phaidon, Londres.
- Greimas, A. Courtés, J. (1990) *Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*, Volumen I, Madrid, Gredos.
- Greimas, A. (1978) Semiótica Figurativa y Semiótica Plástica, en *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, Siglo XX, México.
- Groupe μ . (1993) *Tratado del Signo Visual. Para una retórica de la imagen*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Heller, E. (2004) *Psicología del Color*. Gráficas Gustavo Gili, Barcelona.
- Hurtado, J. Iriarte, A. (1989) *Tesoros de Tunja*, El Sello, Bogotá.
- Mitford, M. (1997) *El libro ilustrado de signos y símbolos*, Editorial Diana, México.

- Moliner, M. (2008) *Diccionario de uso del español*, Gredos S.A.U. Edición electrónica, Madrid.
- Norberg, S. Ch. (1972) *Arquitectura Barroca*, Ediciones Aguilar, Madrid.
- Ortiz, S. A. (2011) *De lo visible a lo legible: el color en la iconografía cristiana. Una clave para el restaurador*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, Recuperado de <https://bit.ly/312PInK>
- Pacheco, A. (1990) *El arte de la pintura*, Ediciones Cátedra, México.
- Ricœur, P. (1996) *Sí mismo como otro*, Siglo XXI Editores, México.
- Roger, M. Á. (2011) *Glosario visual de técnicas artísticas: arquitectura, pintura, artes gráficas, artes suntuarias, escultura. De la antigüedad a la edad moderna*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Romón, J. (2001) La arquitectura mudéjar: aglutinante social y expresión del primer estilo español, Universidad de Valladolid, España. Recuperado de <https://bit.ly/2U5LSZM>
- Saint-Martin, F. (1994) *Semiologie du langage visual*, Sainte-Foy Québec Presses de l' Université du Québec, Canadá.
- Sebastián, S. (1968) *La ornamentación Arquitectónica en la Nueva Granada*, Ediciones de la casa de la Cultura, Tunja.
- Sebastián, S. (1963) *Álbum de arte colonial de Tunja*, Talleres de Imprenta departamental, Tunja.
- Serrano Orejuela, E. (2005) Narración, argumentación y construcción de identidad, en Martínez s. M, (Edit), *Didáctica del discurso*, Universidad del Valle, Cali.
- Téllez, G.(1988) Las órdenes religiosas y el arte, en *Historia del Arte*, volumen IV, Salvat Editores, Bogotá.
- Vallín, R. (1983) *Las pinturas murales del templo Santa Domingo, de Tunja*. Apuntes, 1 (20), 55-64, Recuperado de <https://bit.ly/2U2N3sV>
- Zapata, T. (2007) Historia del Arte 1. (s.f), p. 3 Recuperado de <https://bit.ly/2RyflUW>
- Zinna, A. (2014) La inmanencia: línea de fuga semiótica, en *Tópicos del seminario*, (31), 19-47. Recuperado de <https://bit.ly/2uH29JS>
- Zulaica, A. (1977) *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, Talleres gráficos de la Caja popular Cooperativa, Tunja.