

OPERACIONES DE CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA PINTURA MURAL
DEL TEMPLO SANTA BÁRBARA, DE TUNJA

LIZETH ROCÍO ROJAS ROJAS

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA
2018

OPERACIONES DE CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA PINTURA MURAL
DEL TEMPLO SANTA BÁRBARA, DE TUNJA

Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de Magíster en
Semiótica

Director

Francisco Espinel Correal
Magister en Semiótica

Codirector

Luis Fernando Arévalo Viveros
Magister en Lingüística y Español

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE IDIOMAS
MAESTRÍA EN SEMIÓTICA
BUCARAMANGA
2018

A mis padres y hermano, por ellos y para ellos.

A una ciencia que orientó mi sentido de vida.



TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	16
CAPÍTULO I. LA PINTURA MURAL, ENTRE LA TEORÍA Y EL MÉTODO	19
1.1 EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	19
1.2 JUSTIFICACIÓN.....	21
1.3 OBJETIVOS	28
1.4 ANTECEDENTES SOBRE EL ESTUDIO DE LA PINTURA MURAL	29
1.4.1 Historia y crítica del arte.....	30
1.4.2 Teoría del arte y estudios iconográficos.....	37
1.4.3 Análisis semióticos.....	47
1.5 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	51
1.5.1 Imagen y representación.	51
1.5.2 La pintura mural: un tejido significativo.	56
1.5.3 Construcción semiótica del espacio arquitectónico.....	59
1.5.4 La metamorfosis del signo: del texto a las prácticas culturales.....	68
1.6 PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO	77
1.6.1 El registro fotográfico como instrumento de recolección de información.....	78
1.6.2 El modelo de prácticas semióticas para la intervención analítica de la pintura mural.	81
1.6.3 Sobre la triangulación de las fuentes usadas en la investigación y las consideraciones éticas de la misma.	91
CAPITULO II. OPERACIONES DE CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA PINTURA MURAL EN EL TEMPLO SANTA BÁRBARA, DE TUNJA	94
2.1 LA PINTURA MURAL Y EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO COMO DISCURSO SINCRÉTICO Y MULTIMODAL.....	94
2.1.1 Imágenes de pintura mural. Tendencias, técnica, material y sincretismo cultural.....	99
2.1.2 El templo Santa Bárbara. Tipos arquitectónicos y el soporte de la inscripción mural.	106
2.2 CATEGORIZACIÓN DE LA MUESTRA.....	115

2.3 ANÁLISIS DE LA MUESTRA.....	116
2.3.1 Del signo al texto enunciado. Simbolismo en trazos, colores y figuras.....	116
2.3.1.1 La pintura en las techumbres.....	118
2.3.1.2 La construcción pictórica en los arcos.	131
2.3.1.3 Enunciación pictórica en las ventanas.	151
2.3.2 Sobre las convergencias figurativas y temáticas enunciadas.....	171
2.3.3 Del objeto soporte a la escena práctica. El recorrido del templo y lectura de la pintura mural.	177
2.3.4 Operaciones figurativas y construcción de la escena práctica	185
2.3.4.1 El condicionante arquitectónico del templo.	186
2.3.4.2 Manifestación narrativa del espacio: sitio y ritual.	196
2.3.5 De las estrategias a las formas de vida.....	199
2.3.5.1 Comunidades indígenas, Santa Bárbara e imágenes murales.	201
2.3.5.2 El catolicismo, creencias y concomitancias.....	205
3. CONCLUSIONES	211
BIBLIOGRAFÍA.....	214

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Jerarquía de los planos de inmanencia de las prácticas semióticas.....	76
Figura 2. Esquema del modelo de prácticas semióticas, desde el interior hacia el exterior del conjunto significativo.....	82
Figura 3. Proceso de integración ascendente de los planos de inmanencia en relación con los niveles del recorrido generativo-interpretativo.	84
Figura 4. Proceso por integración descendente de los planos de inmanencia. El signo como condensador del recorrido generativo-interpretativo.....	91
Figura 5. Esquema del templo. Ubicación del techo nave central.....	119
Figura 6. Esquema del templo. Ubicación del techo capilla derecha.	125
Figura 7. Esquema del templo. Ubicación del arco acceso capilla derecha.	131
Figura 8. Esquema del arco, primer frente. Ubicación de la pintura mural.	131
Figura 9. Esquema del arco, parte interior. Ubicación de la pintura mural.	135
Figura 10. Esquema del arco, segundo frente. Ubicación de la pintura mural.	140
Figura 11. Esquema del templo. Ubicación del arco acceso capilla izquierda.	145
Figura 12. Esquema del templo. Ubicación de la ventana izquierda, capilla derecha....	152
Figura 13. Esquema de la ventana izquierda, jamba derecha. Ubicación de la pintura mural.	152
Figura 14. Esquema de la ventana izquierda, jamba derecha. Ubicación de la pintura mural.....	165
Figura 15. Esquema del templo. Ubicación de la ventana derecha, capilla derecha.	166
Figura 16. Esquema del templo. Ubicación de la ventana izquierda, capilla izquierda.	169
Figura 17. Esquema del templo. Ubicación de la ventana derecha, capilla izquierda.	170
Figura 18. Esquema tensivo, describe la relación a mayor número de signos icónicos mayor efecto de reconocimiento de lo referido (efecto de iconicidad). ...	176
Figura 19. Esquema tensivo que describe la relación de deterioro arquitectónico del templo producto del transcurrir temporal, y la estabilización material adobe/ladrillo cocido.	182
Figura 20. Esquema del templo Santa Bárbara. Sintaxis del recorrido que el templo, por su organización espacial, impone al espectador.....	189

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1. Azul como color dominante.....	102
Imagen 2. Mosaicos y perspectiva.....	102
Imagen 3. Objetos inanimados, flores.....	105
Imagen 4. Dinámica natural, aves.....	105
Imagen 5. Cruz griega.	109
Imagen 6. Cruz latina.....	109
Imagen 7. Fachada de Santa Bárbara.....	111
Imagen 8. Detalles ornamentales.	111
Imagen 9. Pieza dorada.....	112
Imagen 10. Decoración interior.....	112
Imagen 11. Decoración Presbiterio.....	114
Imagen 12. Detalle de la decoración.....	114
Imagen 13. Pintura mural nave central del templo.....	121
Imagen 14. Detalle mural. Rombo con terminaciones semicurvas.	123
Imagen 15. Decoración mural de las terrazas más elevadas en Castilla.....	123
Imagen 16. Efecto de textura.....	124
Imagen 17. Pintura mural techo capilla derecha del templo.	126
Imagen 18. Figura cruciforme a manera de blasón.....	127
Imagen 19. Detalle mural de una figura similar.....	130
Imagen 20. Construcción vectorial.	130
Imagen 21. Detalle mural de la figura asociada al viento.....	130
Imagen 22. Pintura mural, arco capilla derecha, primer frente.	132
Imagen 23. Detalle mural, flores.	134
Imagen 24. Detalle mural, trazos geométricos.....	134
Imagen 25. Figura antropomorfa masculina.	136
Imagen 26. Representaciones iconográficas de San Bartolomé. Nótese el parecido formal o el reconocimiento de los atributos.....	138
Imagen 27. Figura antropomorfa femenina.	139
Imagen 28. Pintura mural, arco capilla derecha, segundo frente.....	140
Imagen 29. Detalle mural, frondosidad acompañada de flores.....	142
Imagen 30. Detalle mural, flor de ocho pétalos.....	142
Imagen 31. Petroglifo, Xochimilco.....	142
Imagen 32. Badianus Herbal.....	142
Imagen 33. Detalle mural, líneas curvas.....	144
Imagen 34. Detalle mural, hoja.....	144
Imagen 35. Pintura mural, arco capilla izquierda, primer frente.....	145

Imagen 36. Figura antropomorfa con rasgos femeninos.....	146
Imagen 37. Figura antropomorfa con rasgos andróginos.	146
Imagen 38. Escudo de armas de Santa María la antigua del Darién.....	148
Imagen 39. Trazos que constituyen el diseño de una fortaleza.	148
Imagen 40. Desgaste notorio de las bases de las columnas del arco izquierdo. .	149
Imagen 41. Inscripción en fondo ocre y caracteres negros.....	149
Imagen 42. Porción terminal de las extremidades inferiores de una figura antropomorfa.....	150
Imagen 43. Algunas figuras zoomorfas y fitomorfas.	150
Imagen 44. Pintura mural, arco capilla izquierda, segundo frente.	151
Imagen 45. Pintura mural, capilla derecha, ventana izquierda, jamba derecha. ...	153
Imagen 46. Detalle mural, pedestal.	153
Imagen 47. Conjunto 1, colibríes.	157
Imagen 48. Colibri nuquiblanco macho.....	157
Imagen 49. Conjunto 2, flores.....	159
Imagen 50. Conjunto 3, la paloma y las uvas.	161
Imagen 51. Conjunto 4, jarrón.....	162
Imagen 52. Rostros antropomorfos.....	164
Imagen 53. Cántaros metálicos con cabezas de faunos. Escalas Fuente de Neptuno–Chile.	164
Imagen 54. Pintura mural, capilla derecha, ventana izquierda, jamba izquierda. 165	
Imagen 55. Pintura mural, capilla derecha, ventana derecha, jamba izquierda. ...	166
Imagen 56. Figura antropomorfa que dirige su atención al conjunto floral.....	167
Imagen 57. Pintura mural, capilla derecha, ventana derecha, jamba derecha. ...	167
Imagen 58. Pintura mural, capilla izquierda, ventana izquierda, jamba izquierda.	169
Imagen 59. Diferencias en la posición de los colibrís, jambas ventana izquierda.	169
Imagen 60. Pintura mural, capilla izquierda, ventana derecha, jamba derecha. ...	170
Imagen 61. Diferencias en la posición de los colibrís, jambas ventana derecha. 171	
Imagen 62. El tiempo y los movimientos sísmicos de manifestaron en grietas y rupturas de algunos muros de Santa Bárbara.	179
Imagen 63. Desgaste de los muros y la pintura.....	182
Imagen 64. Recubrimiento de la pintura mural dado en capas.....	185
Imagen 65. Esquema del declive arquitectónico del templo Santa Bárbara.	190
Imagen 66. Ubicación espacial respecto al punto de vista del espectador.....	191
Imagen 67. Posición del espectador en relación con los frentes de cada arco....	194
Imagen 68. Posición del espectador en relación con la superficie interior y cóncava de cada arco.	194

Imagen 69. Posición del espectador en relación con las ventanas.....195

LISTA DE TABLAS

Tabla 1. Categorización de las imágenes y disposición para el análisis.....	116
Tabla 2. Contraste cromático. Pintura mural del techo nave central.....	119
Tabla 3. Contraste cromático. Pintura mural del techo capilla derecha.	125
Tabla 4. Contraste cromático. Pintura mural arco capilla derecha, primer frente.	132
Tabla 5. Contraste cromático. Pintura mural arco capilla derecha, segundo frente.	140
Tabla 6. Contraste cromático. Pintura mural ventana izquierda, capilla derecha.	156

RESUMEN

TÍTULO: OPERACIONES DE CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA PINTURA MURAL DEL TEMPLO SANTA BÁRBARA, DE TUNJA¹

AUTOR: Lizeth Rocío Rojas Rojas²

PALABRAS CLAVE: Semiótica, pintura mural, espacio arquitectónico, arte colonial, cultura.

DESCRIPCIÓN:

Las operaciones de organización figurativa en la construcción del discurso visual son un desafío analítico para comprender i) cómo se construye cada figura por medio de relaciones de interdependencia de los constituyentes y ii) cómo el sentido de la imagen resultante está determinado por la manera en que ella se articula con la superficie material en que se enuncia y que hace parte de una compleja escena de intercambio semiótico. Un caso particular es la pintura mural del templo Santa Bárbara (Tunja, Colombia), donde la lectura de las imágenes se rige por la disposición de ellas en un espacio religioso; en este, el lector de la imagen responde un programa de acción marcado por el recorrido en el templo. El análisis de una muestra de la pintura mural del templo, con herramientas metodológicas de la semiótica visual y de la semiótica de las prácticas culturales, permite comprender cómo lo enunciado en la pintura mural se relaciona con la moda artística de la época traídos a tierras colombianas, entre otros, por los fundadores españoles de las provincias que junto a Tunja, conformarían el Nuevo Reino de Granada.

La recurrencia temática entre las figuras que constituyen las imágenes de pintura mural, y su relación de interdependencia con el espacio arquitectónico, se convierte en un modo de representación de la cultura que la envuelve. El templo mismo, en su modo de edificación, en un lugar que se constituye en escenario que determina la programación del quehacer en las interacciones sociales y logra articular, a través de la presencia de la pintura mural, condiciones de sentido donde los referentes son susceptibles de dar cuenta de la forma de vida de la cultura colombiana.

¹ Proyecto de grado Maestría en Semiótica

² Maestría en Semiótica, Facultad de Ciencias Humanas, Escuela de Idiomas. Director: Francisco Espinel Correal. Diseñador Industrial, Magister en Semiótica.

ABSTRAC

TITLE: OPERATIONS OF DISCURSIVE CONSTRUCTION OF THE MURAL PAINTING IN SANTA BÁRBARA TEMPLE, TUNJA³

AUTHOR: Lizeth Rocío Rojas Rojas⁴

KEYWORDS: Semiotics, mural painting, architectural space, colonial art, culture.

DESCRIPTION:

The organized among figurative operations in visual speech are an analytical challenge to understand i) how each figure is made through the independently relationships in the constituents and ii) how the sense in the result image is determinate by the articulation of the superficial material where is enounce and belongs to a complex scene of semiotic interchange. A case is the mural painting in Santa Bárbara temple (Tunja, Colombia), where image reading is commanded by its disposition in a religious space; in this, the image reader answer an action program stablished by the course into the temple. The semiotics, face to this kind of cases, watch how the image and the space are articulated in a multimodal and syncretic process that converge in a practical scene. The analysis of a sample of the mural of the temple, with methodological tools of visual semiotics and semiotics of cultural practices, allows us to understand how what is stated in mural painting is related to the artistic fashion of the time brought to Colombian lands, among others, by the Spanish founders of the provinces who together with Tunja, would make up the Nuevo Reino de Granada.

The thematic recurrence between the figures that constitute the images of mural painting, and their relationship of interdependence with the architectural space, becomes a way of representing the culture that surrounds it. The temple itself, in its mode of construction, in a place that constitutes a stage that determines the programming of the task in social interactions and manages to articulate, through the presence of mural painting, conditions of meaning where the referents are susceptible to give an account of the way of life of the Colombian culture.

³ Master's degree project in semiotics

⁴ Master's degree in semiotics, Faculty of Human Sciences Language School. Director: Francisco Espinel Correal. Industrial Designer, Master in semiotics.

INTRODUCCIÓN

El templo Santa Bárbara de Tunja en el departamento de Boyacá alberga trabajos de pintura mural que dan cuenta de su riqueza patrimonial como templo católico desde su mismo año de construcción, a saber, 1599, pintura que se convierte además en una muestra que representa el arte colonial del siglo XVIII. Junto a los trabajos mencionados, el templo presenta características de orden arquitectónico que engrandecen su particularidad frente a estructuras de similar edificación y mayor reconocimiento, como el caso de la Catedral Basílica Metropolitana de Tunja y el templo Santo Domingo.

A la fecha, los vestigios de pintura soportados en algunos muros y sectores del templo se encuentran en un estado progresivo de desgaste resultado de las condiciones ambientales sufridas por el paso de los años, situación que amenaza con la legibilidad a futuro de estas composiciones artísticas dificultando los procesos de interpretación que se llegan a realizar, es por ello que en el presente trabajo de investigación, la semiótica se muestra como ese vehículo pertinente para el logro del entendimiento de los fenómenos representacionales que entrañan los trabajos de pintura mural que están condicionados por la disposición arquitectónica de los muros que le sirven de soporte; investigación que se realiza entre otras razones por la preocupación personal que existe en hacer visible parte de la riqueza patrimonial del departamento de Boyacá, e informar al ciudadano de a pie para que reconozca, proteja y paulatinamente se apropie del valor de su patrimonio histórico y cultural, que como en este caso, corre el riesgo de desaparecer.

La indagación que se desarrolla en las líneas que siguen, explora las operaciones de construcción discursiva de la pintura mural, y se estructura formalmente en dos grandes capítulos. El capítulo número uno contiene principalmente los

planteamientos teóricos y el orden metodológico cualitativo mediante el cual se analiza la muestra y se orienta el trabajo de investigación, es decir, se especifican las propuestas teóricas de la Escuela Intersemiótica de París a través de sus principales exponentes, además de los desarrollos que esta semiótica ha tenido en el estudio de las artes y la imagen, como también la propuesta de una semiótica de la cultura a razón de que la pintura mural como conjunto significativo responde al tratamiento de la cultura en la que aparece y en donde cobra real y social sentido.

En el segundo capítulo se toma la muestra como un conjunto significativo y se realiza el análisis correspondiente a través de la propuesta metodológica de Jaques Fontanille y los seis niveles de pertinencia para el estudio de prácticas semióticas, de cuya articulación a manera de capas envolventes se postulan hipótesis interpretativas que intentan develar el funcionamiento de las operaciones de construcción discursiva respecto a las imágenes en sí, y a su relación con la disposición arquitectónica del templo como el resultado de una práctica cultural específica que supone valores correspondientes a visiones de mundo que son, en síntesis, el envoltorio natural del objeto; para ello, los datos y recursos interdisciplinarios propios de la religión, la filosofía, la historia, entre otros, se vuelven indispensables para su entendimiento, no obstante, se aclara que la triangulación de información propuesta se hace de manera responsable y rigurosa pero no pretende ser totalitaria, más cuando en las disciplinas mencionadas no todo está por sentado. Finalmente, en las conclusiones se da respuesta al problema de investigación y a los objetivos alcanzados, así mismo se exponen los desafíos afrontados en el desarrollo de la investigación y se reflexiona sobre los nuevos interrogantes y retos que quedan por explorar.

El trabajo que se expone a continuación reconoce a quien escribe estas líneas como su autora, empero, ella es solo una vocera del trabajo de familiares, amigos, colegas, profesores, y allegados, que tomaron la decisión de construir con su

apoyo este camino desde el comienzo. Se extienden los agradecimientos a la Universidad Industrial de Santander, a la Maestría en Semiótica, al grupo de investigación GEPS, a Francisco Espinel Correal y Luis Fernando Arévalo Viveros, director y codirector de esta investigación respectivamente; pero en especial a Ana María Molano profesional en comunicación, luchadora incansable por la defensa y rescate del patrimonio cultural, a Raúl Alejandro Gómez Galindo, amigo boyacense con gran acervo histórico regional, y al profesor José Horacio Rosales Cueva quien desde el inicio respaldó incondicionalmente una vaga y cruda idea que ahora es merecedora de más de 100 páginas; idea que entre otras razones busca alentar a jóvenes investigadores a sentir como propia la responsabilidad de salvaguardar un legado colonial aún subsistente, tomando a la semiótica como senda para lograrlo.

CAPÍTULO I. LA PINTURA MURAL, ENTRE LA TEORÍA Y EL MÉTODO

Frente a la tarea de investigar, quien se atreve a realizarla se enfrenta a interminables interrogantes para poder comenzar, tarea que sugiere ser creativa y sistemática. Este capítulo propone el desarrollo de la primera fase del proceso de investigación en donde se expone el planteamiento del problema, justificación, objetivos, antecedentes de la investigación, fundamentos teóricos, metodología y consideraciones éticas; aspectos que en suma, constituyen las bases de la investigación que se describen de manera detallada a favor de orientar al lector paulatinamente por el andamiaje conceptual, teórico y procedimental del proyecto.

1.1 EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Tunja, capital del departamento de Boyacá es una ciudad con una riqueza histórica y patrimonial invaluable; fundada en 1539, conserva en su centro histórico importantes espacios sobre la historia colonial que destacan las diferentes formas de expresión artística como, por ejemplo, “escudos en piedra o al temple, artesonados y paredes decoradas con pintura mural, cuadros al óleo, portadas, columnas, objetos de oro y plata en sacristías e imágenes, lápidas funerarias que dan idea de la sociedad tunjana, a lo largo de los siglos”⁵.

La pintura mural como se mencionó es una de las tantas formas de expresión, dotadas de sentido que embellecen desde el lenguaje visual no solo el interior de casonas coloniales, sino también de templos católicos que expresan por el carácter representacional, los imaginarios de la relación hombre y mundo. Ahora bien, el templo Santa Bárbara, en particular, no es ajeno a esta expresión; el techo, los arcos de paredes y marcos de ventanas albergan trabajos de pintura mural que a pesar de los años aún son legibles, lo que permite entrever el arte que

⁵ CORRADINE, M. Magdalena. Vecinos y Moradores de Tunja 1620-1623. Secretaria de Cultura y Turismo de Boyacá. Colombia: Búhos Editores, 2009. p. 11.

enmarcó el siglo XVII; pintura mural de la que se tienen algunas pesquisas documentales, las cuales permiten conocer parte de la decoración del templo, “(...) se cubría con artesa, decorada con pintura mural, simulando una gran alfombra, con dos tirantes y decoración de lencería en color azul”⁶.

Así, Tunja se configura como un escenario cuya riqueza arquitectónica, cultural y artística es invaluable y merece ser investigada, en particular, el templo Santa Bárbara y sus trabajos de pintura mural que se constituyen no solo por los elementos figurativos propios que la determinan como conjunto significativo, sino por la manera en que está dispuesta (u organización sintáctica) dentro del espacio del templo, espacio único desde donde la obra puede observarse en su estado natural. Esto permite establecer que para el análisis de la pintura mural, así sea de algunas muestras es necesario abordar no la imagen visual delimitada por los bordes o contornos de cada figura, sino que es necesario considerar las operaciones de construcción discursiva que abarcan también el espacio en que se inscribe la obra.

Las operaciones de construcción discursiva son entendidas aquí, a) cómo los recursos, marcas o huellas que se encuentran en el objeto semiótico y que dan base a determinadas hipótesis de interpretación, pero ellas están sujetas a b) las condiciones en las cuales el objeto fue producido (y que dejaron huellas en este) y el modo en que aparece en el momento del uso presente, como parte de una sintaxis enunciativa y que condiciona, igualmente, la actividad de percepción y dación del sentido por parte del espectador.

En el caso de la pintura mural, la lectura de las imágenes está condicionada por la arquitectura del templo y la disposición de las obras de tal forma que sean percibidas en un programa de desplazamiento corporal o de la mirada del

⁶ FOLGUERA, Miguel. Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada. España: Editorial Universidad de Málaga, 1998. p. 41.

espectador. Con esto se comprende que el problema semiótico de la investigación buscó dar respuesta a la siguiente pregunta problema: ¿Cuáles son las operaciones de construcción discursiva de la pintura mural del templo Santa Bárbara, de Tunja? Responder esta pregunta permitió describir el proceso de significación que entraña la pintura y comprender su articulación con la disposición arquitectónica del templo para determinar posibles hipótesis interpretativas. La exploración de las operaciones de construcción discursiva de la pintura mural permitió precisar como sus elementos figurativos se articulan, trabajan y cooperan entre sí en función del marco espacial de los muros del templo que actúan como soporte, con el propósito de determinar no solo qué significa la pintura, sino cómo lo hace. Sin embargo, para llegar a estas operaciones se precedió con el análisis de algunas muestras que hacen parte de una práctica visible (religiosa, católica), es decir, luego de la observación del espacio arquitectónico real, el estudio semiofigurativo se hizo sobre el registro de las imágenes de pintura mural. Estas actúan como las muestras del objeto semiótico que son las que se permiten analizar para resolver el problema antes referido al volver a comprenderlas ya en el marco o la sintaxis del espacio del templo.

1.2 JUSTIFICACIÓN

La investigación se justificó a partir del reconocimiento de la ciudad de Tunja como un lugar cuyas construcciones coloniales preservan gran parte de la memoria histórica colombiana a razón de la importancia como una de las provincias que, junto a Santa Martha, Cartagena, Santa Fe de Bogotá, Popayán, Pasto, entre otras, constituyeron el Nuevo Reino de Granada⁷; territorios que con gran presencia española atravesarían por procesos de aculturación que terminaron dominando la visión de vida de la época. La escultura, la pintura, la orfebrería y demás expresiones artísticas gestadas en los siglos XVI, XVII y XVIII retrataron a

⁷ MAYORGA, Fernando. Real Audiencia de Santa Fe en los siglos XVI y XVII. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital, 2013. p. 25-26.

través de sus herramientas un fenómeno cultural en donde el mundo renacentista europeo se proyectó en representaciones visuales del arte como forma decorativa interior, de casas, conventos e iglesias; estas últimas, son las que en gran medida conservan “obras de arte” merecedoras de atención, porque son portadoras de un legado cultural, histórico y artístico convertido en reliquia que traspasa fronteras,

Los bienes culturales eclesiales son un patrimonio específico de la comunidad cristiana (...) en cuanto a expresión de la memoria histórica, permiten redescubrir el camino de la fe a través de las obras de las diversas generaciones. Por su valor artístico, manifiestan la capacidad creativa de los artistas, los artesanos y los obreros que han sabido imprimir en las cosas sensibles el propio sentido religioso y la devoción de la comunidad cristiana. Por su contenido cultural, transmiten a la sociedad actual la historia individual y comunitaria de la sabiduría humana y cristiana, en el ámbito de un territorio concreto y de un período histórico determinado⁸.

El conocimiento de los tesoros resguardados en las iglesias a través del tiempo permite como se mencionó, el entendimiento histórico, social y cultural del pueblo testigo de la edificación y consolidación, lo que responde a la enseñanza de abuelos y adultos mayores al decir que, “para conocer un pueblo se deben conocer sus iglesias, porque la visita no es visita, hasta que se visitan las iglesias”. La variedad de manifestaciones en esencia de carácter pictórico que embellecen el interior de templos católicos alrededor del mundo es abrumadora, si se considera la incidencia de técnicas como la encáustica, el temple, el fresco o el óleo que sirvieron de impronta de obras representativas del arte religioso como la pintura realizada por Leonardo Da Vinci⁹ en el muro de la Iglesia de Santa María delle Grazie (1495, Milán, Italia) o los frescos pintados por Miguel Ángel¹⁰ en la Bóveda de la Capilla Sixtina (1508, Ciudad del Vaticano).

⁸ COMISIÓN PONTIFICIA PARA LOS BIENES CULTURALES DE LA IGLESIA. Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesíasticos. [En línea]. Firmada en el Vaticano en agosto del 2001. p. 3. [Recuperado el 20 de marzo de 2017.] Disponible en <http://sic.cultura.gob.mx/documentos/1945.pdf>

⁹ BIBLIOTECA PÚBLICA DE CUENCA. Leonardo Da Vinci. [En línea]. España: Junta de Comunidades de Castilla– La Mancha, 2007. p. 10. [Recuperado el 20 de marzo de 2017.] Disponible en <http://www.bibliotecaspublicas.es/cuenca/publicaciones/publicacion9270.pdf>

¹⁰ FEDDI, Laura. La capilla Sixtina, maravilla del renacimiento. [En línea]. Grandes Reportajes: National Geographic España, 2014. [Recuperado el 20 de marzo de 2017.] Disponible en http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-capilla-sixtina_8594

En efecto, dichas técnicas que tomaron los muros como elemento soporte se replicarían en Latinoamérica, para ilustrar, varias edificaciones religiosas que se levantaron en los territorios del macizo cordillerano de los Andes fueron intervenidas artísticamente mediante la técnica de la pintura mural; la iglesia de Carahuara de Carangas en Bolivia, también llamada, “Capilla Sixtina de los Andes”¹¹, resalta la riqueza mural mediante imágenes bíblicas que evocan el antiguo testamento; así mismo, se encuentra la Iglesia de San Pedro en Andahuaylillas, Perú¹², y al norte de Chile, la iglesia de Parinotoca que fue investigada justamente con el objetivo de,

Difundir y poner en valor el conjunto patrimonial de iglesias andinas en el contexto histórico y cultural de la Ruta de la Plata de Potosí. La pintura mural de Parinacota es especialmente relevante en este conjunto, única en su iconografía, con un significado que permite adentrarnos en la espiritualidad, historia y cultura andina del siglo XVIII.¹³

En Colombia, los recintos religiosos provistos de imágenes resultado de la técnica de pintura mural localizados en el altiplano cundiboyacense en su mayoría atravesaron por procesos de restauración que han permitido su conservación, como consecuencia y en el caso particular del templo Santa Bárbara en Tunja, de un movimiento telúrico en 1928. De este modo, es comprensible que las construcciones arquitectónicas sin excepción, están en constante alerta por un peligro inminente e impredecible, y más si nos referimos a edificaciones que han estado en pie por más de cuatro siglos recibiendo las inclemencias del tiempo, como los templos coloniales, de ahí la preocupación por salvaguardar la existencia de sus obras artísticas. No obstante, y a pesar de considerar a los factores ambientales y naturales como grandes riesgos latentes del patrimonio es la mano del hombre la que produce más desasosiego, así como lo afirmó en su momento,

¹¹ CAJÍAS, Fernando, “Curahuara en la época colonial”, en: La Iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano, Universidad Católica Boliviana, Museo Nacional de Etnografía y Folclore. La Paz: Plural Editores, 2008.

¹² LA RUTA DEL BARROCO ANDINO. Catálogo 2015 [En línea]. [Recuperado el 05 de abril de 2017.] Disponible en http://rutadelbarrocoandino.com/wp-content/uploads/2015/05/AF_RBAnew_catalogo2015_V18_RGB_WEB.pdf

¹³ CORTI, Paola, GUZMÁN, Fernando y PEREIRA, Magdalena. La Pintura Mural de Parinacota en el último bofedal de la Ruta de la Plata. Chile: Edición de Fundación Altiplano Monseñor Salas Valdés y Centro de Estudios del Patrimonio Universidad Adolfo Ibáñez, 2013.

Gustavo Matéus Cortés¹⁴, miembro del Consejo de Monumentos Nacionales, “Tunja no ha tenido piratas como Cartagena; no ha sufrido terremotos como Popayán; no ha vivido incendios como Bogotá ... pero sí ha tenido manos criminales que la han destruido buscando esnobismo y en vez de edificios construyen adefesios”, lo que responde entre otras razones a un afán de urbanización ligado a la idea de que siendo Tunja una capital departamental no es reconocida entre las grandes urbes del país, idea que se materializa actualmente y en congruencia con lo dicho hace 17 años por Matéus, con la aparición paulatina de suntuosas edificaciones.

Ahora bien, la protección de las riquezas culturales de la nación¹⁵ es un derecho de vital importancia reconocido a partir de la Constituyente de 1991, documento, que daría pie a un conjunto de normas constitucionales que protegen la cultura y el patrimonio como valor fundamental de la nación colombiana, erigiéndose de esta forma el denominado eje de la Constitución Cultural, sin embargo, existen estrategias elaborados por el Estado en cabeza de sus dirigentes municipales y departamentales para soslayar la norma objetando lo que en ella misma se estipula, “el patrimonio cultural de la Nación está bajo la protección del Estado¹⁶”. En otras palabras, la cultura no está a salvo por más que exista la ley, situación común que se traspala a otros aspectos trascendentales en el país. En Boyacá, por ejemplo, se dio lugar a la demolición de más de 70 viviendas del área residencial de la vereda Belencito en el municipio de Nobsa, acción llevada a cabo por petición de una empresa privada bajo la displicencia de la administración municipal, que otorgó la licencia sin siquiera tener en cuenta que dichas viviendas hacían parte de un plan de mantenimiento y preservación cultural dada su importancia histórica, artística, estética, simbólica y arquitectónica, que incluso fue

¹⁴ GUERRERO, Olga. Patrimonio Desmantelado. [En línea]. Periódico El Tiempo, Boyacá 7 días. 6 de agosto del 2000. [Recuperado el 09 de mayo de 2017.] Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1210266>

¹⁵ COLOMBIA, Congreso. Constitución Política de Colombia. Artículo 8. Bogotá, DC., 1991. p. 2

¹⁶ Ibid., p. 20.

reseñada por Gabriel García Márquez, “(...) Una ciudad moderna construida en ocho años. La fiesta de Francia se celebra en Belencito como en París, (...) La Calle Francesa. Del buey a la locomotora”¹⁷.

Lo expresado permite hacer hincapié en una crisis cultural que amenaza bienes patrimoniales desde el siglo XX, y aunque algunos de ellos estaban protegidos por norma como las “casas de Belencito”, los intereses económicos y políticos sobrepasaron cualquier intento de conservación; para el caso de la capital del departamento de Boyacá el ritmo se aceleró y el mapa de Tunja cambió, de 500 edificaciones coloniales registradas en 1623 por el arquitecto de la Universidad Nacional, Alberto Corradine, solo se mantienen en pie menos del 20% aproximadamente, de modo que, la preocupación justifica y ratifica la importancia del presente trabajo de investigación, en la medida en que este se convierte así como el artículo de García Márquez en un documento que ayuda hacer memoria, y más aún, cuando se evidencia una falta de compromiso ciudadano e institucional en la recuperación de obras que a pesar de que sean de origen religioso son patrimonio cultural.

El templo Santa Bárbara hace parte de ese porcentaje de construcciones que aún se sostienen, lo cierto es que no ha sido estudiado desde ningún campo, por ende no se conocen investigaciones que se hayan interesado en los tesoros artísticos que ampara, y si bien, su nombre aparece en múltiples textos de historia y turismo, estos solo realizan una descripción que resulta escasa porque brinda un acercamiento insustancial, rezagando interpretaciones diferentes que atañen posiblemente a valores de orden sociopolítico, económico, estético y artístico. En suma, la importancia de la recuperación patrimonial de la pintura mural depende de diversos factores y encuentra en la presente investigación un camino que la

¹⁷ MÁRQUEZ, G. Gabriel. Belencito, una ciudad a marchas forzadas (1954). [En línea]. Periódico El Espectador, 22 de marzo de 2011. [Recuperado el 14 de mayo de 2017]. Disponible en <http://www.elespectador.com/el-espectador-124-anos/belencito-una-ciudad-marchas-forzadas-articulo-258552>

visibiliza pero desde el factor que aquí se considera es el más valioso: su sentido, este último, considerado centro de ocupación transversal de las ciencias sociales y humanas en tanto que sus operaciones de organización inciden en el quehacer social del ser humano.

Para esta construcción de pertinencia de la investigación de un objeto que hace parte del patrimonio cultural colombiano, la semiótica resulta un enfoque epistemológico, teórico, con procedimientos analíticos y modelos que resultan pertinentes para el análisis de bienes culturales. Esta ciencia investiga el proceso de construcción del sentido de objetos y prácticas culturales, interrogándose no solo por el qué significan, sino cómo significan lo que significan e indaga entonces (i) las condiciones de producción que hacen que los signos puedan significar¹⁸, además de (ii) develar el funcionamiento de sus dispositivos en relación con la situación de vida y de la cultura en la que aparecen y cobran real y social sentido¹⁹, (iii) y sobre estos elementos, produce interpretaciones que le permiten al sujeto conocer el mundo que habita y sobre el cual actúa y toma decisiones. Por esta razón, la semiótica es una alternativa de análisis pertinente para el entendimiento de las imágenes de pintura mural como signos que circulan en una práctica cultural religiosa y que en síntesis, constituyen un fenómeno de carácter representacional.

Las herramientas que la semiótica dispone para el análisis sobrepasan los límites textuales para la comprensión de la práctica como una dinámica compleja y heterogénea que integra los elementos necesarios para su interpretación, incluso cuando esta reúne conjuntos sincréticos compuestos de varios modos de

¹⁸ FLOCH, Jean Marie. *Semiótica, Marketing y Comunicación. Bajos los signos las estrategias*. Argentina: Editorial Paidós, 1993. p. 23.

¹⁹ ROSALES, J. H. *Prácticas culturales y modelos semióticos de la forma de vida colombiana. Notas para el curso de semiótica II*, inédito. Maestría en Semiótica. Universidad Industrial de Santander, 2015. p.12.

expresión diferentes²⁰. La pintura mural no tiene sentido solo por su estructuración interna, sino por cómo se actualiza en función de un espacio arquitectónico que la hace visible, por ello, el templo es un lugar que expuesto a dinámicas permanentes de interacción social es capaz de articular a través de la presencia de la pintura mural, las condiciones de sentido cuyo referente da cuenta de la forma de vida²¹ de la cultura colombiana que se muestra como una instancia englobante portadora de axiologías interpretada a partir de un proceso de aculturación producto del descubrimiento de América como fenómeno cultural.

La semiótica permite realizar los dos momentos precedentes en la tradición hermenéutica que Paul Ricoeur integró en el acto de la comprensión o del arco hermenéutico. De esta suerte, la semiótica sería un recurso analítico de la organización de la cosa material que funciona como objeto representacional (lo que es llamado en la tradición hermenéutica como el *studium*), lo que es la base para la dación de sentido en la consideración de las circunstancias de producción del objeto (lo que implica una mirada histórica, si se quiere) y del momento presente de la interpretación (*punctum*). Si para la hermenéutica anterior a Ricoeur estos regímenes podían separarse y diferenciarse, para el hermeneuta francés, en el arco hermenéutico, los regímenes del *studium* y el *punctum* quedan integrados en la acción y el resultado de la comprensión²², complejo acto que tiene raíz en la memoria sociocultural y un gran esfuerzo cognitivo.

Para el filósofo, la comprensión es una operación que tiene asidero en la explicación y de ahí, la necesidad del sujeto por la aprehensión de un objeto antes de su uso en una dinámica social; la semiótica en este sentido, desarrolla analíticamente la explicación del objeto para que pueda ser comprendido, y es

²⁰ FONTANILLE, Jacques. Prácticas Semióticas. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima. 2008, p.18.

²¹ La forma de vida se entiende como una esfera de contenidos axiológicos que estructura zonas enteras de la cultura, y los objetos semióticos que circulan en ella a través de prácticas específicas, condensan las regularidades estratégicas que nacen y se desprenden de ella, con el fin de consolidar formas de comportamiento, también llamado *ethos* cultural.

²² RICOEUR, Paul. Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II. México: FCE, 2002, p. 192.

aquí donde vale la pena retomar un adagio que Ricoeur repite con mucha frecuencia: “Explicar más es comprender mejor”²³. Aun considerando la integración de los dos regímenes en la comprensión del arco hermenéutico, la semiótica no podría dar cuenta del objeto sin un proceso detallado de análisis de este. Con los hallazgos, el semiotista tiene asideros que le permiten arriesgar otras hipótesis de sentido más allá de la mera descripción de este y un mejor horizonte para proyectar el análisis hacia una dimensión relacional, orgánica, como corresponde a las prácticas culturales que se conectan entre ellas, de modo que, es imprescindible dilucidar²⁴.

1.3 OBJETIVOS

En congruencia con lo antes referido, el objetivo general que se trazó esta investigación fue el de analizar las operaciones de construcción discursiva de la pintura mural en el templo Santa Bárbara, de Tunja, para proponer un modelo semiótico de esta organización. Esto consiste en indagar cómo la pintura mural contiene marcas o recursos propios, no solo a partir de su organización sintáctica, sino también de su disposición material dentro de un espacio arquitectónico, que de forma interdependiente soporta el proceso de dación de sentido en el momento en que la pintura mural es captada, sensible e inteligiblemente por un usuario que sigue un programa de desplazamiento, de percepción y de interpretación propuesto por la organización del templo y de cómo este establece, al visitante y observador, o al feligrés, una pragmática de penetración y observación del espacio y de los objetos significantes que contiene. De este objetivo general se desprendieron cuatro objetivos específicos, que marcaron el orden del desarrollo

²³ BALAGUER, Vicente. La interpretación de los textos de Paul Ricoeur. Facultad de Teología, Universidad de Navarra. España, 2005. p.8.

²⁴ ROSALES, J. H. Brevísima nota sobre la explicación (análisis) y la comprensión (hermenéutica). Notas para el curso de Teoría Literaria I: Lírica, inédito. Licenciatura en español y Literatura. Universidad Industrial de Santander, 2017. p.1.

de la investigación y que se relacionan con el campo disciplinar u horizonte de la investigación, así como con el entorno sociocultural del problema.

El primer objetivo específico fue estudiar con recursos de la semiótica la manifestación expresiva, el contenido narrativo y el sistema axiológico de la pintura mural. Esto trajo consigo que el trabajo de investigación pretendiera también, (ii) establecer una relación narrativa entre la pintura mural y la disposición arquitectónica del templo, de manera que se logró la (iii) construcción de hipótesis interpretativas de la pintura mural como representación de elementos de la forma de vida colombiana. Para el análisis de las operaciones de construcción discursiva se respondieron los siguientes interrogantes: ¿cómo están organizadas internamente las imágenes?, ¿qué narran las imágenes como conjunto y en relación con el espacio que ocupan dentro del templo? y ¿cómo a partir de las imágenes se puede dar cuenta de la forma de vida colombiana? Finalmente, el cuarto objetivo propuesto fue el de contribuir en la preservación del patrimonio cultural a través de este estudio y de las evidencias de la existencia de esta obra estética relacionada con la memoria cultural.

1.4 ANTECEDENTES SOBRE EL ESTUDIO DE LA PINTURA MURAL

Las investigaciones y trabajos que se refieren a continuación ponen en manifiesto algunos de los avances que se han realizado alrededor del problema de investigación que aquí se desarrolla, y que permiten tener una visión amplia sobre la pintura mural como expresión artística, y la exploración de su significado por medio de diferentes disciplinas que la han tomado como tema de estudio y análisis.

1.4.1 Historia y crítica del arte. La tradición de la iglesia católica expone los condicionamientos de lo que ha sido la existencia humana y la realidad de la fe a partir del nacimiento del Mesías que en un acto de devoción sacrifica su vida por la del resto del mundo y que trasciende una historicidad en los seres humanos de tiempo y espacio. La iglesia como institución es guiada por la fe como principio rector y fundante en la consolidación de una religión que, como fenómeno complejo, da cuenta de la existencia universal de la creencia en algo sobrenatural²⁵. En consecuencia, la creencia se presenta como una ideología fundamental y axiomática que controla y organiza lo socialmente compartido²⁶ instaurando en el sujeto acciones individuales y colectivas que le permiten constituir el mundo como miembros de un grupo social. Así mismo, se propone un esquema ideológico²⁷ en donde los miembros de un grupo y en vista de las funciones que realizan definen una auto-identidad; en palabras de Van Dijk, esto conlleva al establecimiento de “actividades típicas” explícitas en cuanto los católicos por ejemplo, asisten a un lugar para la celebración de un culto en el cual recae precisamente la consolidación de la fe.

La basílica de San Pedro en Roma, conocida por muchos como “el corazón del catolicismo mundial” es uno de los templos religiosos más grandes del orbe, construido sobre la tumba de Simón Pedro identificado como el primer vicario de Cristo a quien fue encomendada la tarea de continuar con su iglesia²⁸. La basílica ha sido desde su edificación en los siglos XVI y XVII lugar de constante peregrinación por personas de diversos lugares del mundo que entre otras razones la visitan no solo con el propósito de renovar la devoción cristiana, sino como lugar turístico de vital importancia histórica, cultural y artística, siendo esta

²⁵ MORRIS, Borris. Introducción al estudio antropológico de la religión. Barcelona: Ed. Paidós, 1995. p. 94.

²⁶ VAN DIJK, Teun A. Ideología y análisis del discurso. Utopía y Praxis Latinoamericana. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2005. p.10.

²⁷ *Ibíd.*, p. 12.

²⁸ SAGRADA BIBLIA. Traducida por Bernardo Harault. Sociedad Bíblica Católica Internacional. 105 ed. Madrid: Editorial San Pablo y Verbo Divino, 1995. Mateo 16: 18-19.

última la más admirada, máxime cuando en su interior reposan las obras más trascendentales de la iconografía religiosa, de ahí, la realización de todo tipo de investigaciones. Se destacan las guías turísticas de Francesco Albertini, “Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae”²⁹, y el libro titulado “Michelangelo, le Pietà”³⁰, del italiano Antonio Paolucci, entre otros.

Sumado a ello, se encuentran las bibliotecas y escuelas de arte y arquitectura de algunos de los centros académicos más prestigiosos del mundo, entre ellos la Universidad de Stanford, Harvard, Oxford y Cambridge que trabajan e investigan sobre las grandes obras artísticas gestadas en Europa. Artículos como, “ST. Peter’s in the vatican”³¹, de Christof Thoenes y “The Lives of the Artists”³², de Giorgio Vasari son algunos ejemplos. Estos documentos en su mayoría, proceden desde la historia del arte³³ como disciplina mostrando el desarrollo y la evolución de la obra (pintura, escultura, arquitectura, y bellas artes) a la largo de la historia o por periodos precisos de tiempo, evidenciando la necesidad de ordenar y conceptualizar los hechos y datos que la rodean, además de tomar como foco de atención la vida del autor, por ello la fascinación de los investigadores en develar en obras como “El Baldaquino de San Pedro”³⁴ o la escena de “La creación”³⁵ en la Capilla Sixtina, quiénes fueron sus autores, cómo llegaron a esa idea, y cómo el periodo histórico los condicionó para su elaboración. El renacimiento sería entonces, una etapa coyuntural de cambio en la visión del mundo sobre las expresiones humanas y naturales, de modo que se exploran las artes y la ciencia desde ideas antropocéntricas. El fenómeno pictórico reinterpreta lo divino desde

²⁹ ALBERTINI, Francesco. Opusculum de mirabilibus novae & veteris urbis Romae. Basileae: Thomas Wolff, 1519.

³⁰ PAOLUCCI, Antonio. Michelangelo, le Pietà. Roma: Skira, 1997.

³¹ THOENES, Christof. ST. Peter’s in the vatican. [Base de datos en línea] mayo de 2006. Renaissance Society of America, 59(3) p. 859-861 [Recuperado el 20 de mayo de 2017] Disponible en http://www.jstor.org/stable/10.1353/ren.2008.0377?seq=1#page_scan_tab_contents

³² VASARI, Giorgio, BONDANELLA, Peter y CONAWAY, Julia. The Lives of the Artists. Italia: Lawrence Torrentinus, 1550.

³³ GOMBRICH, E. H. La historia del arte. Londres: Phaidon, 2007. p. 8.

³⁴ BORSI, Franco. Bernini. Traducción por Juan Calatrava Escobar. Madrid: Akal Ediciones, 1998.

³⁵ FORCELLINO, Antonio. Miguel Ángel. Una vida inquieta. España: Alianza Editorial, 2005.

una dimensión humana y recupera el concepto artístico de la cultura grecorromana.

De la mano de esta disciplina, aparecen trabajos orientados a la crítica en la emisión de juicios de valor respecto a obras concretas y estilos artísticos, resultado de la profesionalización del arte y la proliferación de tendencias artísticas. El denominado crítico de arte acude en primer lugar a la historia, porque, “un crítico de arte que juzga una obra sin hacer historia juzga sin comprender, y en segundo lugar al subjetivismo y a la arbitrariedad para el descubrimiento entre otros aspectos, del tema y su forma de manifestación en la obra, interrogándose por cómo el arte procede para ser vía de conocimiento. Denis Diderot y sus análisis empíricos combinados con historia del arte, plantea la universalidad del juicio estético desde lo subjetivo y objetivo, en la medida en que se afectan individuos diferentes pero que coinciden en sensaciones al momento de leer, escuchar o ver una determina obra. Entre sus textos más destacados se encuentran, “Les Salons”³⁶ y “Essais sur la peinture”³⁷, que luego tendrán gran influencia en autores de renombre como Zola, Goethe, Baudelaire, entre otros.

La difusión de las artes en Europa se extendió de tal forma que países como Italia, Francia y España vieron nacer verdaderas obras artísticas que han logrado mantener vigencia investigativa por parte de diversas áreas del conocimiento pero es la historia y la crítica que como disciplinas se orientarían a redescubrir los secretos de la visualidad y la potestad persuasiva que se le otorgó a las imágenes. Revistas especializadas como “El Correo”³⁸, editada por la UNESCO materializa una serie de colecciones sobre los “tesoros del arte mundial” entre ellos, las obras de pintores españoles como Pedro Pablo Rubens y Diego Velázquez.

³⁶ DIDEROT, Denis. Les Salons. París: Gallimard, 2008.

³⁷ DIDEROT, Denis. Essais sur la peinture. París: Hauteuille, 1965

³⁸ UNESCO. El hombre y las artes. Una mirada abierta sobre el mundo. [Base de datos en línea] mayo de 1969. Revista El Correo, 1(7) p. 4-38. [Recuperado el 15 de mayo de 2017]. Disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000580/058067so.pdf>

En España, la pintura renacentista con influencia italiana llegaría con el paso de la centuria y encontraría en las políticas de los Reyes Católicos la mejor aliada para romper el molde libertino en cuanto a las temáticas itálicas dando paso al predominio de estéticas religiosas, para ilustrar, el trabajo del pintor griego, Doménico Theotocopoulos, “El Greco”³⁹, trabajo que ha sido uno de los más estudiados por la historia del arte hispana, en cuanto a que su expresión artística se abrió paso de Greta a Madrid⁴⁰, y logró hacer aportes a la técnica desde el juego de colores y los contrastes en el uso del claro–oscuro, sin embargo, será el trabajo de Leonardo Da Vinci, el símbolo del arte renacentista con su obra más representativa, “La Mona Lisa”⁴¹, aunque es “La última Cena”⁴², un antiguo pero importante referente pictórico respecto al uso del temple y el óleo sobre yeso como técnica artística desarrollada en el muro de un templo católico.

En Latinoamérica, y antes de su existencia para Europa, las civilizaciones presentes y las culturas indígenas que florecieron en aquellos territorios alcanzaron expresiones artísticas de gran trascendencia cuya función estaba orientada a la comunicación con el mundo de lo sagrado. La importancia de dichas manifestaciones se documentó principalmente en países como México, Perú, Bolivia, Chile y Colombia, por medio de trabajos como, “El arte. Bolivia en pos de sí misma y del encuentro con el mundo”⁴³, del historiador Pedro Querejazu, y “La

³⁹ RIELLO, J. La biblioteca del Greco. En Docampo, J. y Riello, J. (eds.), La biblioteca del Greco, Madrid: Museo del Prado, 2014. p. 41-77.

⁴⁰ LOIZAGA, María del Ruíz. El Greco en Madrid. Belleza y significado. Madrid: Arzobispado, 2014. p. 9-20.

⁴¹ Considerada la obra renacentista más estudiada por la historia del arte, lo que ha suscitado todo tipo de interpretaciones respecto a su origen y la vida del autor. El historiador Ernest Gombrich señala que no hay “fama tan grande como la de la Mona Lisa” aunque existe un hastío al verla tan frecuentemente en tarjetas postales y anuncios, lo que hace difícil considerarla como obra de un hombre de carne y hueso en la que representó a otra persona también de verdad. GOMBRICH, E. H. La historia del arte. Op. Cit., p. 300.

⁴² Ibid., p. 298.

⁴³ QUEREJAZU, Pedro. El arte. Bolivia en pos de sí misma y del encuentro con el mundo. En: Bolivia en el siglo XX. La Paz: Gilka, 1999.

Historia del arte e Imperio Azteca”⁴⁴, de Emily Umberger, investigaciones que destacan la contribución de la historia del arte de forma anecdótica más que estadística, pero con resultados igualmente valiosos.

No obstante, producto de un proceso de aculturación⁴⁵, las comunidades indígenas en México, por ejemplo, trabajarían bajo un principio de colaboración, en donde quienes dotados para el dibujo y el uso del color fueron instruidos por algunos frailes prácticos. El resultado consistió en una gran cantidad de pinturas murales en los primeros conventos”⁴⁶, y es que estos recintos al igual que los monasterios coloniales fueron objeto de análisis. “Arte y Liturgia de los monasterios femeninos en América”⁴⁷, es un documento que recoge el estudio del arte en función de la liturgia, a través de una metodología propia del rastreo histórico documental, rastreo que también involucra en algunos textos la indagación respecto a la técnica utilizada. El texto “Los murales de la portería del convento de San Gabriel en San Pedro Cholula”⁴⁸, escrito por Anamaría Ashwell, expone a manera de inventario los tipos de representaciones cristianas realizadas por manos indígenas mediante la pintura.

⁴⁴ UMBERGER, Emily. La Historia del arte e Imperio Azteca. [Base de datos en línea] abril de 2007. Revista Española de Antropología Americana, 37(2) p. 165-202 [Recuperado el 15 de mayo de 2017] Disponible en vistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0707220165A/23111

⁴⁵ VALENZUELA, Jaime. Confesando a los indígenas. Pecado, culpa y aculturación en América colonial. [Base de datos en línea] enero de 2007. Revista Española de Antropología Americana, 37(2) p. 39-59. [Recuperado el 15 de mayo de 2017]. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0707220039A>

⁴⁶ UNESCO. Artes de América Latina. Una mirada abierta sobre el mundo [Base de datos en línea]. julio de 1984. Revista El Correo, 1(5) p. 3-48 [Recuperado el 15 de mayo de 2017]. Disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000580/058067so.pdf>

⁴⁷ VIDAL, Mercedes. Arte y Liturgia de los monasterios femeninos en América. [Base de datos en línea] abril de 2015. Quiroga, Revista de patrimonio iberoamericano, 1 (7) p. 58-71. [Recuperado el 15 de mayo de 2017]. Disponible en <http://revistaquiroga.andaluciayamerica.com/index.php/quiroga/article/view/119/92>

⁴⁸ ASHWELL, Anamaría. Los murales de la portería del convento de San Gabriel en San Pedro Cholula. [Base de datos en línea] abril de 2003. Elementos, Revista de ciencia y cultura, 10 (51) p. 3-9. [Recuperado el 15 de mayo de 2017]. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/26419418_Los_murales_de_la_porteria_del_convento_de_San_Gabriel_en_San_Pedro_Cholula_el_pincel_del_indigena_en_la_realizacion_de_un_mural_cristiano_del_siglo_XVI

Al igual que en Europa la propagación de las influencias artísticas no tardó en abarcar la totalidad del nuevo continente, y con ella la diversificación del arte que pronto encontraría en la academia el centro para nuevas y mejores investigaciones. A comienzos del siglo XX se inicia en España el interés académico por el arte hispanoamericano. La creación en la Universidad de Sevilla de la Cátedra de Historia del Arte Colonial Hispanoamericano supuso un punto de partida fundamental; estudiantes como Diego Íñiguez, Enrique Dorta y Mario José Buschiazzi fueron pioneros en divulgar sus experiencias en el llamado Museo de América, documentos de viaje, cartas, borradores, fotografías, cuadernos de viaje, fichas, hicieron parte de la exposición.

En Colombia, las facultades de historia, humanidades, letras y artes de La Universidad Nacional, La Pontificia Universidad Javeriana y La Universidad de los Andes, entre otras, se encargarían a través de sus diferentes programas de pregrado y posgrado de gestionar trabajos orientados hacia la historia del arte colonial en América y el país. El profesor Pedro Gamboa Hinestrosa logra por medio de su texto, "Arte precolombino, arte moderno, y arte latinoamericano"⁴⁹, realizar un balance de 5.000 años de tradición artística desde el surgimiento de la alfarería y las figuras modeladas en arcilla, hasta las monumentales manifestaciones de aztecas e incas. Se destaca además, la revista, "Ensayos, historia y teoría del Arte"⁵⁰, publicada por la Universidad Nacional, cuyo propósito es dar a conocer reflexiones en torno a las artes a través de documentos de interés histórico.

⁴⁹ HINESTROSA, Pedro. Arte precolombino, arte moderno, y arte latinoamericano. [En línea]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1995, p 74-102. [Recuperado el 20 de mayo de 2017] Disponible en <http://www.bdigital.unal.edu.co/44308/1/46327-225191-1-SM.pdf>

⁵⁰ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS. [Base de datos en Línea] junio de 2016. Ensayos, historia y teoría del Arte, 20 (31) p. 7-125. [Recuperado el 15 de mayo de 2017] Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/issue/view/4633/showToc>

Así mismo, se encuentran los trabajos realizados por el arquitecto Alberto Corradine Angulo y por Santiago Sebastián⁵¹ dedicados al arte, a la arquitectura en Tunja, al arte colonial en Colombia y a la ornamentación de la arquitectura en la Nueva Granada. Santiago como importante historiador se destacó por su especial interés en la pintura expuesta en varios sitios de interés cultural y patrimonial de la ciudad de Tunja, como por ejemplo, la Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón, con un trabajo publicado para la Revista de estudios sobre patrimonio cultural “Apuntes N. 20”⁵², de la Pontificia Universidad Javeriana, revista, que además incluye dos publicaciones realizadas por Rodolfo Vallín⁵³ que resaltan aspectos históricos y estéticos presentes en la construcción y la restauración de los templos Santo Domingo y Santa Bárbara, respectivamente. Particularmente Santa Bárbara y sus trabajos de pintura mural han sido referenciados de manera sucinta en varios textos históricos y turísticos, entre ellos, “El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII”⁵⁴, “Tesoros de Tunja”⁵⁵, “Tunja, guía histórica del arte y la arquitectura”⁵⁶, entre otros.

En suma, desde la historia del arte son innumerables los trabajos que se han realizado; las expresiones artísticas evolucionan se transforman, se crean y a su vez, investigadores alrededor del mundo se interesan porque sus lectores

⁵¹ Alberto, arquitecto colombiano de la Universidad Nacional. Se dedicó al estudio minucioso de los procesos teóricos de conservación y restauración de los edificios coloniales, especialmente de iglesias y templos. También es reconocida su pasión por el estudio de la arquitectura militar en Colombia. Santiago, por su parte es ciudadano español. Doctor en Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Historiador del arte y autor de libros representativos de la escuela iconográfica como, *Espacio y símbolo, Contrarreforma y barroco o El barroco latinoamericano*.

⁵² VALLÍN, Rodolfo. Las pinturas murales del templo Santa Domingo, de Tunja. [Base de datos en Línea] enero de 1983. Apuntes, Revista sobre patrimonio histórico colombiano, 1 (20) p. 55-64. [Recuperado el 20 de mayo de 2017] Disponible en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/issue/view/663>

⁵³ Escritor mexicano; restaurador de arte Colonial en varios países de Latinoamérica, donde también trabajó como consultor de la Unesco. Recibió la Orden al Mérito Cultural en Colombia (2009) por su contribución de más de 30 años en la recuperación y la conservación del patrimonio colombiano.

⁵⁴ ZULAICA, Antonio. El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII. Tunja: Talleres gráficos de la Caja popular Cooperativa, 1977. p. 58.

⁵⁵ HURTADO, José, *et al.* Tesoros de Tunja. Bogotá: El Sello, (s.f), p. 106.

⁵⁶ CORTÉS, Gustavo. Tunja, guía histórica del arte y la arquitectura. Tunja: Gumaco ediciones, 1995, p. 54.

comprendan los procesos de los artistas y los efectos que ellos se proponen producir. La historia del arte reúne el estudio de la perspectiva histórica y artística, de forma que se pueda hacer una lectura de los componentes de la obra y de sus circunstancias históricas, sin embargo, esta disciplina al igual que la crítica intentan focalizar la atención en los autores y los hechos que la circundan evidenciando registros y datos estadísticos valiosos para cualquier trabajo interdisciplinar como el que requiere la semiótica de las prácticas culturales, en este sentido, la historia y la crítica del arte proceden desde sus campos de acción para brindar una perspectiva que logra enriquecer cualquier proceso analítico.

1.4.2 Teoría del arte y estudios iconográficos. La teoría del arte como disciplina busca investigar las artes desde un punto de vista descriptivo y teórico, estableciendo caminos metodológicos que logran develar el proceso que el artista desarrolla para finalizar su obra. Como se mencionó en párrafos precedentes, el renacimiento será la época del “renacer” del arte a través de las ideas de occidente que buscan devolverle al hombre su importancia universal como ser de dimensiones corporalmente perfectas y de prodigioso intelecto, capaz en el caso de la pintura, de convertir su acto creativo en un proceso científico. Leonardo Da Vinci sería quien a través de su texto “Tratado de la pintura”⁵⁷, manifestará la necesidad de reinterpretar el quehacer del pintor, ya no visto desde una postura anodina, sino desde una visión autónoma, académica, una visión teórica.

Leonardo afirmó que la pintura se debería apoyar en las ciencias como labor propia del conocimiento, de ahí la importancia de entenderla como una ventana de observación del mundo realizada por un sujeto que debe tener el talento y las competencias para ello; la labor de quien pinta va más allá de sujetar un pincel, los conocimientos propios de la luz, el color, las sombras, las texturas, las dimensiones hacen parte del dossier técnico del arte pictórico, es decir,

⁵⁷ DA VINCI, Leonardo. El tratado de pintura. Y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti. Madrid: Imprenta Real, 1827.

El joven debe ante todas las cosas aprender la perspectiva para la justa medida de las cosas: después estudiará copiando buenos dibujos, para acostumbrarse a un contorno correcto: luego dibujará el natural, para ver la razón de las cosas que aprendió antes, y últimamente debe ver y examinar las obras de varios maestros, para adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido”⁵⁸.

La profesionalización de las técnicas de pintura que entre otras razones se deberán a los cambios propios de las épocas de trascendencia histórica y al surgimiento de diversos movimientos artísticos (renacimiento, manierismo, barroco, impresionismo, cubismo, surrealismo, entre otros), llevarían a investigadores de varias disciplinas a interesarse más en los procedimientos que en el artista, por tanto, se hablarán de teorías que intentan fundamentar el quehacer pictórico y su construcción desde el punto de vista estético. “Textos de estética y teoría del arte”⁵⁹, es una antología que incluye entre otros autores a, Juan Gris, Georg Luckács, Sigmund Freud y Claude Lévi-Strauss, con el fin de abordar el problema de la experiencia estética, el contenido ideológico, las valoraciones y afecciones de las obras de arte, además de su inclusión como un sistema de signos.

En especial, el campo filosófico se pronunciaría desde tiempos de Platón⁶⁰ y Aristóteles⁶¹ para trazar un camino en donde el arte a través de la pintura se inspira a imitar la naturaleza. Textos como, “Estética y filosofía del arte” y Una reflexión filosófica del arte” y el libro “Arte y Filosofía”, de Estanislao Zuleta son algunos escritos que resaltan los elementos fundamentales en la composición artística y su dimensión objetiva en cuanto a la realidad como punto de referencia del artista. Sumado a ello, se encuentran trabajos desde la historia, a partir de lo

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 20.

⁵⁹ VÁZQUEZ, Adolfo. Textos de estética y teoría del arte. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

⁶⁰ LOSSAU, Manfred. ¿Platón enemigo del arte? [Base de datos en línea] enero de 1992. Minerva. Revista de Filología Clásica, 1(6), p. 117-139. [Recuperado el 20 de mayo de 2017]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=119151>

⁶¹ FARRÉ, Luis. Los Valores Estéricos en la Filosofía Aristotélica [en línea]. Actas del primer Congreso Nacional de Filosofía, Mendoza, Argentina: 1949. [Recuperado el 1 de junio de 2017] Disponible en <http://www.filosofia.org/aut/003/m49a1445.pdf>

que sería su tratamiento como ciencia; se destaca la investigación denominada, “El arte por el arte: revisión de una teoría historiográfica”⁶² la cual afirma que el arte debe ser entendido desde la realidad, como un fin en sí mismo y no como medio para servir a otros propósitos.

Por otra parte, importantes historiadores del arte como Wilhelm Worringer⁶³ fueron pioneros de la teoría del *Einfühlung* o proyección sentimental, utilizada como instrumento para analizar el proceso de creación artística y la obra de arte,

Es aplicada al proceso de creación artística al ver en él la expresión del sentimiento de la realidad mediante formas simbólicas tomadas de ella misma: lo vertical interpretado como elevación y aspiración a la trascendencia, lo horizontal como deseo de serenidad y expansión. Se asocian líneas, formas geométricas, o ilusiones ópticas, a sensaciones preexistentes en el ser humano tales como la inseguridad, el miedo, o la calma, el equilibrio. La línea y el color, en el proceso artístico, son interpretadas como fuerzas que actúan de modo similar a las fuerzas elementales de la naturaleza, esto es, como resonancia de lo afín que hay de ellas en el ser humano.⁶⁴

Paralelo a los análisis coetáneos de Worringer, la Escuela de Viena de Historia de Arte y sus principales exponentes como, Alois Riegl (1858-1905), logran introducir el término de “voluntad de arte”, idea que contempla la intencionalidad como propiedad de la obra, es decir, a pesar de que el autor desarrolla su obra con un propósito, esta intención no es única ni totalitaria, al contrario, es cambiante, evolutiva e impredecible. Ernest Gombrich incluirá este y otros aportes tanto de la filosofía como de la historia del arte en su texto “Cuatro teorías sobre la expresión artística”. Del mismo modo se presenta la tradición formalista, que disocia la dualidad forma/ contenido, ya que la estética de una obra de arte, según esta

⁶² ABADÍA, Oscar y MORALES, Manuel. El arte por el arte: revisión de una teoría historiográfica. [Base de datos en línea] junio de 2005. Munibe. Revista de Antropología, 1(57), p. 179-188. [Recuperado el 20 de mayo de 2017]. Disponible en <http://www.aranzadi.eus/fileadmin/docs/Munibe/200503179188AA.pdf>

⁶³ Alemán, Historiador y teórico de arte. En su principal obra *Abstracción y Naturaleza* (1908) dio los principios generales de su estética: contenido espiritual de la obra de arte y la crítica aplicada dedicada a la ornamentación y al arte prerrenacentista.

⁶⁴ GOMEZ, Nicolás. El «afán de abstracción» en la creación artística según Wilhelm Worringer. Prólogo para estudiantes. [Base de datos en línea] enero 2008. Revista *Imafronte*, 19(20), p. 285 - 304. [Consultado el 5 de junio de 2017] Disponible en <http://revistas.um.es/imafronte/article/view/42541>

teoría, se aprecia a partir y únicamente de sus recursos formales, reduciendo el “contenido” a irrelevantes cuestiones de identificación y semejanza icónica de representación⁶⁵, por ende la importancia de dirigir la atención hacia la obra en sí misma, hacia lo que presenta más que a lo que representa. Heinrich Wölfflin, historiador y crítico de arte, partidario formalista sería considerado una de las personalidades más influyentes en la historia moderna del arte. Entre sus publicaciones cabe destacar, “Conceptos fundamentales para la historia del arte”⁶⁶, y “Renacimiento y Barroco”⁶⁷.

Otras ciencias como la psicología y la sociología establecen un punto de encuentro con el arte a través de la medicación social del hombre y su rol como artista, sus comportamientos, sus percepciones, y las emociones que subyacen de su trabajo. El psicólogo ruso Lev Vygotski en su texto “Psicología del Arte”⁶⁸, propone que esta disciplina no se relaciona con las vivencias estéticas elementales, sino con el problema de los sentimientos y la fantasía⁶⁹, por tanto será fundamental para los analistas destacar la dimensión psíquica de los procesos ideológicos que en el arte se encuentran⁷⁰. Este abordaje expresionista, difiere del formalista en cuanto privilegia un plexo de sentimientos, por encima de un tejido de formas, curvas y colores.

A su vez, se hace hincapié en los aportes que la Escuela de la Gestalt haría a finales del siglo XIX, a razón del fundamento de una intuición psicológica como “(...) habilidad cognitiva supeditada a la actividad de los sentidos que opera

⁶⁵ SOTO, David. Una cuestión de semántica. Greenberg, Fried y la expresión emotiva en artes plásticas [En línea]. Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics, Universidad de la Rioja, 2011.

⁶⁶ WÖLFFLIN, Heinrich. Conceptos fundamentales para la historia del arte. Madrid: Espasa Libros, 2011.

⁶⁷ WÖLFFLIN, Heinrich. Renacimiento y Barroco. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986.

⁶⁸ VIGOTSKY, L. S. Psikjologija istkustva (Psicología del Arte). Moscú: Editora Iskustvo, 1965.

⁶⁹ Ibid., p. 255–266.

⁷⁰ REY, Fernando. Psicología y arte. Razones teóricas y epistemológicas de un desencuentro [en línea]. Tesis psicológica: Colombia, Universidad de los Libertadores, 2008, p. 140-159. [Recuperado el 10 de junio de 2017] Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/1390/139012667013.pdf>

mediante procesos de campo que solamente pueden ser registrados por medio de los fenómenos de la percepción sensorial”⁷¹. Aquí, se entiende que la pintura es el resultado de una serie de principios⁷² que la articulan como manifestación física para un cuerpo afectado por sinestesias. Este axioma de las imágenes, explora y se convierte en insumo que dirime desde otra perspectiva la producción y los alcances de la obra pictórica, como además lo haría el psicoanálisis al ser fuente de inspiración para los artistas surrealistas de principios del siglo XX. La sociología dirá que las expresiones artísticas, como la música, el teatro, la literatura, la pintura,

Constituyen, con sus vivencias respectivas, un proceso social continuo que implica una interacción entre el artista y su entorno sociocultural y culmina en la creación de una obra de uno u otro género, la que a su vez es recibida por el medio sociocultural y vuelve a actuar sobre él⁷³.

Se destaca el trabajo “Reglas del Arte”⁷⁴, del sociólogo francés Pierre Bourdieu, además de las investigaciones de Jean Marie Guyau, “El arte desde el punto de vista sociológico”⁷⁵ de Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”⁷⁶ y de José Quiroz, “Arte, sociedad y sociología”⁷⁷; cabe agregar que Pierre Francastel, en su teoría “Sociología histórica comparativa”, refiere que el arte además de ser estético, responde a un ambiente social en

⁷¹ BOTELLO, Graciela. Psicología, Arte y Creación. Colección. Gobernación Constitucional del Estado de Nuevo León México: Altos Estudios 33, 2011. p. 33.

⁷² “Leyes de la percepción” o “Leyes de la Gestalt” fueron desarrolladas por los psicólogos de la Gestalt (Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka en Alemania a principios del siglo XX) quienes, demostraron que el cerebro humano organiza los elementos percibidos en forma de configuraciones (gestalts) o totalidades. Es parte de un fondo más amplio, donde hay otras formas.

⁷³ SILBERMAN, A, *et al.* Sociología del Arte. Colección teoría e investigación en ciencias sociales. Buenos Aires: Nueva Visión, 1968, p.32.

⁷⁴ BOURDIEU, Pierre. Reglas del Arte. Barcelona: Anagrama, 1995.

⁷⁵ GUYAU, Jean Marie. El arte desde el punto de vista sociológico. Madrid: Sáez de Jabera Hermanos, 1902.

⁷⁶ BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Madrid: Itaca, 1989.

⁷⁷ QUIROZ, José. Arte, sociedad y sociología. [Base de datos en línea] septiembre 2009. Revista Sociológica, 1(71), p. 89-121. [Consultado el 5 de junio de 2017] Disponible en <http://www.scielo.org.mx/pdf/soc/v24n71/v24n71a5.pdf>

donde convergen aspectos políticos, religiosos y científicos; sus textos, “Arte y Sociología”⁷⁸ y “Pintura y Sociedad”⁷⁹ son los más relevantes de su oficio.

Así pues, a partir de estas reinterpretaciones del arte como ciencia y la teorización de sus estilos, propósitos, formas y características, el historiador alemán Erwin Panofsky⁸⁰ incorpora una metodología de análisis para obras de carácter pictórico, las más estudiadas a partir de este método iconográfico, serían las imágenes religiosas. A mediados del siglo XIX comienzan los estudios orientados al análisis de la iconografía cristiana, se destacarían los trabajos de Adolphe Napoleon Didron, “Iconographie chrétienne: Histoire de Dieu”⁸¹, y de Crosnier, quien en 1848 elaboraría lo que puede ser el primer manual de iconografía cristiana. Sumado a ello, sobresale la figura del historiador de arte francés Émile Mále, quien orientará sus estudios de iconografía a la Edad Media y la época de la Contrarreforma, “Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre”⁸², es un estudio en donde se analizó la gran incidencia que la literatura tuvo en la génesis y desarrollo de las formas artísticas, además de señalar que la iconografía no es solamente una descripción de las formas, pues éstas tienen su correspondencia tanto en el espacio como en el tiempo⁸³.

⁷⁸ FRANCASTEL, Pierre. Arte y Sociología. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

⁷⁹ FRANCASTEL, Pierre. Pintura y Sociedad. [En línea]. Madrid: Arte y medios, 2011, p. 79-121. [Consultado el 5 de junio de 2017] Disponible en <https://arteymedios.files.wordpress.com/2011/03/francastel-1984-pintura-y-sociedad-cap-2.pdf>

⁸⁰ Su obra en general se plantea sobre una rigurosa metodología, especialmente en el campo de la iconografía y la simbología en el arte y en este sentido son significativos sus ensayos, desarrolló un cuerpo teórico en torno a la formación simbólica del arte y a su percepción visual, como formas de comunicación, descritas bajo la denominación de iconología o ciencia de la interpretación de la expresión artística. Buena parte de su trabajo se ocupó del estudio de expresiones artísticas como el Renacimiento, pero en su amplia obra también alcanza la imagen fotográfica y el cine.

⁸¹ DIDRON, Napoleon. Iconographie chrétienne: Histoire de Dieu. París: Imprimerie Royale, 1843.

⁸² MÁLE, Émile. Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre. París: Colin, 1932.

⁸³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. Análisis del método iconográfico. [Base de datos en línea] enero 1991. Revista virtual de la Fundación Universitaria Española, 4(7), p. 1. [Recuperado el 11 de junio de 2017] Disponible en http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/7/cai-7-1.pdf

La iconografía se entenderá según la RAE como el “estudio de las imágenes o representaciones plásticas en el arte”, estudio que según el aporte de las diferentes escuelas rebasa el análisis superficial de las características físicas de la imagen para indagar en aspectos relacionados con su origen y desarrollo⁸⁴. Como se mencionó previamente, sería Panofsky en sus textos “Estudios sobre iconología”⁸⁵ y “El significado en las artes visuales”⁸⁶, quien ratificara una propuesta metodológica la cual propende que la imagen analizada atravesase un proceso de interpretación de tres etapas⁸⁷. La primera o nivel preiconográfico, consiste en la significación primaria de la imagen por medio de una mera descripción formal; en el nivel iconográfico se requiere entrañar los contenidos afines a las figuras, se acude a la tradición cultural y a la historia para indagar en el tiempo, la evolución y las diversas formas de manifestación visual de las imágenes analizadas, y en el tercer nivel, el iconológico, el analista busca ahondar sobre el concepto y las ideas que se esconden en las figuras, y sobre su alcance en un contexto cultural determinado⁸⁸.

Este camino analítico fue la base para el desarrollo de diversas investigaciones entre las que se encuentran, “Tratado de iconografía”⁸⁹, “Iconografía Clásica”⁹⁰, “Iconografía e Iconología, la historia del arte como historia cultural”⁹¹, textos que a su vez se convierten en diccionarios simbólicos de imágenes universalmente reconocidas por la religión, muestra de ello también se publica la revista Digital de Iconografía Medieval (RDIM), editada por la Facultad de Geografía e Historia de

⁸⁴ ARCINIEGAS, William. Estudio iconográfico de una techumbre tunjana. La lectura oculta de las imágenes. Tunja: Consejo Editorial de autores boyacenses, 2015, p. 58

⁸⁵ PANOFSKY, Erwin. Estudios sobre iconología. Barcelona: Alianza, 1980.

⁸⁶ PANOFSKY, Erwin. El significado en las artes visuales. Barcelona: Alianza, 2004.

⁸⁷ ARCINIEGAS, William. Estudio iconográfico de una techumbre tunjana. Op. Cit., p. 5.

⁸⁸ RODRÍGUEZ, María Isabel. Introducción General de a los estudios iconográficos y a su metodología. [en línea] Universidad Complutense de Madrid: Editorial Liceus, Servicios de Gestión y Comunicación, 2005, p. 5. [Recuperado el 11 de junio de 2017] Disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4795.pdf>

⁸⁹ LORENTE, Esteban. Tratado de iconografía. Madrid: Istmo, 1995.

⁹⁰ CARMONA, Juan. Iconografía Clásica. Guía básica para estudiantes. Madrid: Istmo, 2000.

⁹¹ MAHIQUES, Rafael. Iconografía e Iconología, la historia del arte como historia cultural. Madrid: Ediciones Encuentro, 2011.

La Universidad Complutense de Madrid, institución que figura como responsable de diversos trabajos de igual orientación panofskyana, como “Iconografía, significado, ideología: problemas y cuestiones de la interpretación actual del arte maya”⁹².

En Latinoamérica, el método fue introducido por historiadores del arte que estaban en búsqueda del contenido sociocultural de la visualidad cristiana, representada en cuadros, enseres, murales y esculturas. Santiago Sebastián, escritor mencionado anteriormente publica algunos textos en los que hace referencia al método, como, “El barroco Iberoamericano: Mensaje iconográfico”⁹³ y “Mensaje Simbólico del Arte Medieval: Arquitectura, Liturgia e Iconografía”⁹⁴.

La historiadora colombiana Martha Fajardo de Rueda⁹⁵ publica entre otros textos de corte simbólico, “Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé”⁹⁶, “Diccionario de oribes y plateros en la Nueva Granada”⁹⁷, y quizá el más emblemático frente a la utilización del método de Panosky, el texto, “El arte colonial neogranadino a la luz de un estudio iconográfico e iconológico”⁹⁸; investigaciones que reflejan como el método conduce a la elaboración de una síntesis que permite descubrir los valores simbólicos que subyacen en la obra de

⁹² SANZ, Luis. Iconografía, significado, ideología problemas y cuestiones en la interpretación actual del arte maya. [Base de datos en línea] enero 1998. Anatomía de una civilización: aproximaciones interdisciplinarias a la cultura maya, 1(1), p. 65-88. [Recuperado el 11 de junio de 2017] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2775189>

⁹³ SEBASTIÁN, Santiago. El barroco Iberoamericano: Mensaje iconográfico. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.

⁹⁴ SEBASTIÁN, Santiago. Mensaje Simbólico del Arte Medieval: Arquitectura, Liturgia e Iconografía. Madrid: Ediciones Encuentro, 1994.

⁹⁵ Profesora titular, emérita y honoraria Instituto de Investigaciones Estéticas Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Premio Pensamiento Latinoamericano del Convenio Andrés Bello, versión 1998. Autora de más de cuarenta artículos sobre arte colombiano colonial y del siglo XIX.

⁹⁶ FAJARDO DE RUEDA, Martha, *et al.* Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2005.

⁹⁷ FAJARDO DE RUEDA, Martha. Diccionario de oribes y plateros en la Nueva Granada. [Base de datos en línea] enero 2000. Ensayos. Historia y teoría del arte, 1(6), p. 208-265. [Recuperado el 11 de junio de 2017] Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46834/48209>

⁹⁸ FAJARDO, DE RUEDA, Martha. El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999, p. 18 – 19.

arte, de los cuales con frecuencia ni el mismo artista estaba enteramente consiente⁹⁹.

Frente a la pintura mural se destacan dos textos que se encargaron de develar las interpretaciones de algunas imágenes coloniales tanto en Chile como en Colombia. El primero de ellos realizado por Paola Corti, Fernando Guzmán y Magdalena Pereira, titulado, “La Pintura Mural de Parinacota en el último bofedal de la Ruta de la Plata en Chile”, una investigación de largo aliento que finalizó en 2007, cuyo propósito era develar el horizonte del repertorio iconográfico contenido en las iglesias y que evidencian su apoyo en la labor evangelizadora de la época, de igual modo, la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC) con su Maestría en Lingüística, también se ha interesado por el estudio de la pintura mural, por ejemplo, a través del licenciado en artes plásticas, William Arciniegas Rodríguez, quien con su libro, “La lectura oculta de las imágenes”, intenta mediante un estudio iconográfico analizar las representaciones contextuales y simbólicas que determinan el marco del pensamiento colonial boyacense, contenidas en una jaldeta de la techumbre de una casa tunjana.

Sin embargo, estas investigaciones realizadas sobre pintura mural, en su mayoría, sólo brindan un acercamiento intencionadamente religioso e histórico y rezagan la posibilidad de encontrar otro tipo de hipótesis interpretativas. Haciendo referencia al método de Panofsky quien no fue pionero de la consideración interpretativa del arte¹⁰⁰, el gran legado se debe a la estructuración de un andamiaje analítico que

⁹⁹ Ibid. p. 71.

¹⁰⁰ La imagen como fuente va a ser propuesta por Aby Warburg: “Esta metodología en el estudio de la historia del arte se desarrolla en Alemania, durante el periodo de entre guerras, paralelamente al formalismo y de la mano de Aby Warburg, quien en 1920 funda un Instituto en Hamburgo (...)”. El interés de Warburg es interpretar la historia en la imagen. Esto no solo como hecho representativo de la imagen, sino estudiar lo que define como “psicohistoria”: así, plantea un estudio sociocultural de la obra, o sea una historia del arte. RODRIGUEZ, Daniel. La Iconología como método de estudio historiográfico: los aportes a la historia del arte. [Base de datos en línea] abril de 2016. Revista Pensamiento Actual, 16(26), p. 13 -24. . [Recuperado el 12 de junio de 2017] Disponible en <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/pensamiento-actual/article/view/25183> LaIconologiaComoMetodoDeEstudioHistoriografico-5821457.pdf

orienta procesos investigativos, aunque su propuesta diseñada para la exploración de imágenes encuentra ciertas dificultades¹⁰¹, entre ellas, la inexistencia de la primicia de los géneros, el avasallar de simbolismo la realidad representada, o la realización a priori de interpretaciones inducidas por lo que se cree es la intencionalidad del artista, lo que se debe entre otras razones a la comprensión de la imagen como objeto aislado, delimitada por los bordes del marco que la contiene, y lo que más preocupa, que se disocie la interacción entre las imágenes de la composición, reduciéndolas en muchos casos a ser figuras que solo ocupan espacios, inventariando sus diversas posibilidades y su eventual significado convencional¹⁰².

De acuerdo a lo anterior, los tres niveles de análisis propuestos (preiconográfico, iconográfico e iconológico) se concentran en aspectos formales que débilmente conectan un tema rastreado de forma histórica con lo que se denomina su “sentido profundo”, de ahí que se acuse a la iconografía de presentar sus resultados como ítems de diccionario, que si bien sirven como punto de partida para el análisis de una imagen, el yerro está en aquellos investigadores que asumen la acepción presentada como totalitaria. El método por ello, y sin descalificar su validez es pertinente para quienes deseen desde un enfoque histórico hacer análisis de cuadros, obras aisladas, o fragmentos de composiciones, trabajos que ayudan a la interpretación de las imágenes pero que no deberían acabar allí. Para el caso de la pintura mural la comprensión depende de un análisis que permita reconocerla como una totalidad que desborda los contornos de las figuras que la componen, y que el muro que le sirve de soporte es parte de un espacio arquitectónico, que en últimas se configura como la praxis en donde la pintura circula como producto de una cultura.

¹⁰¹ CASTIÑEIRAS G., Manuel Antonio. “El método iconológico de Erwin Panofsky: la interpretación integral de la obra de arte”, Introducción al método iconográfico. Barcelona: Ariel, 2007, p 85.

¹⁰² POLIDORO, Piero. ¿Qué es la semiótica Visual? España: servicio editorial E.R, 2016.p. 34

Otra crítica se plantea desde la semiótica greimasiana, ya que esta se interesa preferentemente en la descripción y la explicación de sistemas sincrónicos, mientras que la iconografía y la iconología son disciplinas de naturaleza histórica. En otras palabras, en el primer caso lo que prevalece es la relación que se instaure entre el elemento con las otras partes del sistema al que pertenece; en el segundo, la atención se centra en su evolución y sus causas. En el caso de la semiótica discursiva, por ejemplo, el sentido del texto no solo incorpora la descripción figurativa, los temas y la “significación primaria” sino además, un nivel intermedio que explica procesos transformacionales que articulan con solidez la relación, forma-contenido. Sumado a ello, el método iconográfico que en varios textos aparece “(...) concebido como una historia de los textos y los con-textos”, se apoya en la definición de este último, para validar una vez más el rastreo histórico del arte, sin considerar la banalidad del término que hace afirmar intencionalidades, significados, interpretaciones; todos, aspectos con una débil relación de pertinencia.

1.4.3 Análisis semióticos. La semiótica interesada por los procesos de significación de los objetos del mundo natural, ha prestado especial interés por la visualidad y su característica representacional, a partir de su flexibilidad material, toda vez que se realizan, verbigracia, pinturas, dibujos, fotografías y se graban videos, así, lo han demostrado los trabajos de importantes personajes referentes de la semiótica mundial, entre ellos, Roland Barthes quien a partir de textos como, “La cámara lúcida”¹⁰³ y “Lo obvio y lo obtuso”¹⁰⁴, propone que las imágenes como productos de la cultura son reproducciones analógicas enriquecidas con elementos retóricos que constituyen un lenguaje. Umberto Eco en la “Historia de la Belleza”¹⁰⁵ e “Historia de la Fealdad”¹⁰⁶ reinterpreta en obras artísticas (pintura,

¹⁰³ BARTHES, Roland. La cámara lúcida. Barcelona: Paidós, 1999.

¹⁰⁴ BARTHES, Roland. Lo Obvio y lo Obtuso. Barcelona: Paidós, 1985.

¹⁰⁵ ECO, Umberto. Historia de la Belleza. Madrid: Lumen, 2004.

¹⁰⁶ ECO, Umberto. Historia de la Fealdad. Madrid: Lumen, 2007.

escultura, arquitectura) la consideración estética de lo bello y lo feo, asumiéndolas como características dependientes de la época y las culturas.

Aunado a los autores mencionados, los aportes teóricos del Groupe μ , en libros como “Tratado del signo visual”¹⁰⁷, se destacan en lo que refiere a la definición de una semiótica visual en la que se precisan categorías como signo plástico y signo icónico. El fundador de μ , Jean Marie Klinkenberg, se dedicaría con especial interés a reformular una retórica de las imágenes como una gramática general de ese lenguaje, en textos como , “Manual de Semiótica General”¹⁰⁸, realiza una exploración de la significación en la que se describen sus modos de funcionamiento y la relación que ésta mantiene con la acción y el conocimiento, este último, también fundamental para el entendimiento del sentido como constructo de percepciones, así, lo demuestra el más reciente libro del Groupe μ , “Principia semiótica”¹⁰⁹.

Para el entendimiento de los fenómenos representacionales, y entre estos, las imágenes y obras de arte, el análisis semiótico permite encontrar los vasos comunicantes entre el arte y otras prácticas sociales, a razón de estudios realizados por representantes de la Escuela Intersemiótica de París. Jean Marie Floch dedicaría la mayor parte de su obra al estudio de los lenguajes y la semiótica visual; entre sus trabajos más destacados se encuentran, “Les formes de l’empreinte: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand”¹¹⁰, “Sémiotique, marketing et communication: sous les signes, les stratégies”¹¹¹,

¹⁰⁷ GROUPE μ . Tratado del Signo Visual. Para una retórica de la imagen. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.

¹⁰⁸ KLINKENBERG, Jean-Marie. Manual de semiótica general. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006.

¹⁰⁹ GROUPE μ . Principia Semiótica. Aux sources du sens París: Impressions Nouvelles, 2015.

¹¹⁰ FLOCH, Jean Marie. Les formes de l’empreinte: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand. París: P. Fanlac, 1986.

¹¹¹ FLOCH, Jean Marie. Semiótica, marketing y comunicación. Bajo los signos las estrategias. Buenos Aires: Paidós, 1993.

“Identités visuelles”¹¹². Por su parte el investigador suizo Felix Thürlemann realizó aportes metodológicos que se centraron en el campo de las artes visuales, entre ellos sobresale el análisis a la obra “Blumenmythos” del artista Paul Klee, y la exploración de la función de la admiración en la estética del siglo XVII, en la pintura “El Maná”¹¹³ de Nicolás Poussin. Entre otros autores interesados por la semiótica visual se encuentran Viviane Huys, Denis Vernant, Anne Bayaert y Basso-Fossali.

En Latinoamérica, los trabajos de Roberto Flórez y Luisa Ruiz Moreno, profesores de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en México (BUAP), evidencian la utilización del método de análisis semiótico en función, el primero, de una pieza publicitaria de perfumes en donde emergen recursos visuales que presentan una valoración sensorial y axiológica de la fragancia, y el segundo, que toma como objeto de análisis algunos lienzos de la Iglesia de Santa Cruz, imágenes que construyen un tejido de significación que permiten reflexionar sobre procesos de figuración, creación de la obra, y constatación de su función social dentro de la cultura que habita, justamente desde, “(...) la contemplación del objeto de percepción sin referirlo a nada que sea ajeno al objeto mismo”¹¹⁴. Igualmente, es importante mencionar las revistas, “Tópicos del Seminario” de la Escuela de Estudios de la Significación de la Universidad Autónoma de Puebla, y “deSignis”, publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica, documentos que indudablemente aportan a la divulgación de reflexiones teóricas y análisis concretos de la significación, dedicando algunas ediciones a la complejidad de las imágenes y su abordaje metodológico. En Argentina, Bruno Chuck desarrolla su tesis doctoral titulada “Semiótica narrativa del espacio arquitectónico”, una propuesta desde las artes visuales y el diseño para la

¹¹² FLOCH, Jean Marie. Identités visuelles. París: Continuum, 2000.

¹¹³ THÜRLEMANN, Felix. La función de la admiración en la estética del siglo XVII. A propósito de la “Claridad Romana” en El Maná d Poussin. En: Semiótica Figurativa y Semiótica Plástica En Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual. México: Siglo XX, 1978, p. 43.

¹¹⁴ MORENO, R. Luisa. El árbol dorado de la ciencia. Procesos de Figuración de Santa Cruz. México: Benemérita Universidad del estado de Puebla, 2003, p. 11.

identificación del espacio y sus prácticas, que articulan una fuerte carga simbólica pues establece por su composición textual, modalidades de conductas y juegos de roles para quienes habitan y se apropian de los espacios.

En Colombia, se encuentra el texto escrito por Bhaszar denominado “Semiótica de la obra de arte”¹¹⁵ que si bien brinda reflexiones de lo estético–semiótico desde una perspectiva filosófica, no demuestra una metodología de análisis contundente que revele cómo está construido el sentido de un objeto significativo. No obstante, sobresale el trabajo de grado, “La manifestación enunciativa de dos sitios con manifestaciones gráfico-rupestres de la Mesa de los Santos”¹¹⁶, del estudiante Martín Domínguez ya que la propuesta metodológica de análisis invita a pensar los enunciados gráficos como un sistema complejo de escritura.

El recorrido documental presentado anteriormente, deja evidencia de la multiplicidad de estudios realizados alrededor de la imagen, y el interés multidisciplinar con que cada uno de ellos la investiga, entendiendo que la respuesta por su condición representacional es inagotable. Las contribuciones de cada campo del saber enriquecen cualquier trabajo de análisis, y se reconoce hasta donde llega su intervención teórica y su apuesta metodológica, que para el trabajo que aquí se desarrolla, permite articular una pertinencia sociocultural. La semiótica, por tanto, y bajo su dinámica de análisis, y sin perder su especificidad dialoga con otras disciplinas para intentar proponer una alternativa de significación de las imágenes de pintura mural del templo Santa Bárbara de Tunja, además, el quehacer semiótico nace en el seno de la cultura y es desde allí que surgen las posibilidades interpretativas. Cada disciplina aquí mencionada (historia, filosofía, psicología, sociología, entre otras) cumple su función epistemológica y crea una

¹¹⁵ BHASZAR, J.F. *Semiótica de la obra de arte*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle, 2008.

¹¹⁶ DOMINGUEZ, Martín. *La dinámica enunciativa de dos sitios con manifestaciones grafico-rupestres de la Mesa de los Santos, departamento de Santander, Colombia*. Tesis de Magíster en semiótica. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Facultad de Ciencias Humanas, 2011.

red de conocimiento que permite develar un fenómeno del mundo de forma parcial, más no totalitaria, toda vez que las competencias de las mismas, construyen espacios de reflexión que invitan a repensar los objetos de estudio, que sin duda flotarán en la esfera de lo incompleto por parte del investigador.

1.5 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1.5.1 Imagen y representación. El ser humano como ente físico y biológico dotado de un cuerpo vivo sensible, posee entre otras capacidades propias de su naturaleza, la de simbolizar el mundo que habita con el propósito único de organizar su realidad dando respuesta a los interrogantes que surgen en su proceder cotidiano como resultado de sus interacciones sociales, ¿qué es esto?, ¿para qué sirve?, ¿por qué de esta manera? Este proceso se da gracias al vínculo connatural entre la expresión tangible del mundo y el contenido percibido y actualizado por el sujeto quien se vale de signos, entendidos como un “algo que está en lugar de otra cosa”¹¹⁷ para mediar su existencia a través de las cualidades sensibles del universo que él reorganiza, renombra y reinterpreta para dar sentido, de ahí que el signo funcione como sustituyente de la cosa a la cual representa y se organice mediante sistemas controlados por reglas; así pues, sistemas como la escritura, las imágenes, la música, el teatro, entre otros, y la interacción permanente entre ellos, los posicionan como fenómenos de significación y comunicación, por tanto, la pintura mural, que en suma se entiende como un conjunto de imágenes se define desde la semiótica, como una unidad de manifestación, autosuficiente, un todo de significación que es susceptible de análisis¹¹⁸.

¹¹⁷ RUIZ, Santiago. Selección de textos de Charles S. Peirce, Buenos Aires: Mimeo, 2005, p. 9

¹¹⁸ GREIMAS, A y COURTÉS S, J. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo I. Madrid: Editorial Gredos, 1991, p. 214.

La imagen del latín *imago* (representación, retrato)¹¹⁹ como concepto heterogéneo indica para el caso investigado, no solo una precisión sensorial (visual), un sistema material en el que se fija (pintura), sino además designa problemas para su interpretación que se traducen en su acepción conceptual como forma de representación¹²⁰ de los avatares de la existencia, de ahí que para A.J Greimas este sea un punto obligatorio de reflexión sobre la visualidad¹²¹. Esta última es definida como “un constructo social que opera desde acuerdos básicos de interpretación, los cuales derivan en competencias de menor a mayor complejidad trazando rutas y definiendo identidades”¹²², es decir, la visualidad es una propiedad del interprete en relación con el mismo acto de ver como como vía para acceder a formas específicas del significado.

Físicamente la percepción visual se da gracias a la luz que reflejan los objetos, y que refractada por medio de la córnea y controlada por la pupila, ingresa por el cristalino que, al cumplir su función de lente convexa, invierte la imagen y la enfoca en la retina para que allí, células especializadas como los conos y los bastones se encarguen de transformar la información a impulsos eléctricos hacia las neuronas, que finalmente formarán la imagen¹²³. Los ojos se convierten en el instrumento más poderoso y eficaz de percepción de las múltiples señales físicas

¹¹⁹ COROMINAS, Joan. Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana. Op. Cit., p. 331–332.

¹²⁰ Es importante aclarar que el concepto de representación se entiende en sentido amplio, es decir, no meramente como plasmación grafica sino como cualquier modelo o sistema de signos que media con el objeto de conocimiento. La representación puede ser entonces tanto una construcción visual, como auditiva, verbal, matemática o de cualquier otra naturaleza. No obstante, en esta investigación el término imagen que alude a una forma de representación y que genera acepciones del tipo: imagen mental, imagen acústica, imagen espacial, se centra solo en aquella que requiere indefectiblemente de un sujeto poseedor de la competencia visual para poder verla, es decir una “imagen visual”. CAIVANO, José Luis. Semiótica, cognición y comunicación visual: los signos básicos que constituyen lo visible. En: Tópicos del Seminario, junio de 2005, vol. 1, no. 13. p. 113-135.

¹²¹ GEIMAS, A. Semiótica Figurativa y Semiótica Plástica. En: Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual. México: Siglo XX, 1978, p. 19.

¹²² TENOCH, Alfredo. La imagen y la visualidad: una perspectiva semioantropológica. [Base de datos en línea] junio de 2014. Letra, imagen, sonido, 16(12), p. 97 -106. . [Recuperado el 12 de junio de 2017] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5837677.pdf>

¹²³ GROUPE μ. Tratado del Signo Visual. Para una retórica de la imagen. Op. Cit., p. 55.

que atraviesan el mundo sensible¹²⁴, y es mediante ellos, que la imagen se hace presente sin ser necesario, al menos, de manera inmediata de ningún otro sentido para poder significar.

La pintura es entendida como una forma de expresión artística que busca mediante la utilización de diversos materiales hacer presente y explícito un aspecto del mundo; su función como sistema permite ser usada por el hombre para predicar de su realidad. No se quiere por ello, ahondar en el conflicto que subyace al término mismo, sino reflexionar sobre su comprensión semiótica, aunque de por sí, intentarlo ya es desafiante. En tal sentido, una imagen se nominaliza de acuerdo a la técnica con la que fue creada, de ahí que se establezcan diferencias claras por ejemplo, entre un dibujo, una fotografía, y una pintura, no obstante, todas se identifican como el resultado de un acto, el producto de un hacer que intenta reproducir los rasgos de la naturaleza, proceso que implica la reducción considerable de su riqueza misma, ya que al fragmentar el *continuum*, lo enunciado en la imagen pictórica será, una de las tantas posibilidades de lectura del mundo, pero nunca el mundo mismo¹²⁵.

Las imágenes de pintura mural, más allá de actuar como meras piezas decorativas actúan como un sistema complejo de representación que alude a construcciones simbólicas de carácter social, político, religioso y cultural, este último que esboza a los demás se entiende como la visión existencial que genera, reconoce y permite significar el mundo, hacerlo inteligible; es por ello que dentro de esa correspondencia, mundo-representación, la cultura condiciona la veridicción entre los objetos del mundo y los objetos representados, asunto asumido desde la postura del ícono; por ello, la importancia de recordar que las imágenes presentan una paradoja, porque parecen ser las más naturales de los signos, por su

¹²⁴ FINOL, Enrique. La corpusfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. Ecuador: CIESPAL, 2015, p. 50.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 25.

semejanza con la porción de mundo que representan¹²⁶, posición polémica, que aunque defendida por Peirce, reafirmaría la complejidad de la imagen como signo icónico y su estatuto semiótico.

En el siglo XX la imagen encontraría cuestionamientos formulados por Barthes, Eco y Greimas que se alejarían de la propuesta peirceana en cuanto a la noción ingenua de definir al signo icónico como “algo que se parece”, que se “sirve por analogía”, o como “lo semejante a la realidad” para exponer que lo icónico no es reductible a una unidad semiótica, sino que esa unidad (el signo) se funda como una relación que conduce a repensar la labor semiótica de definir taxonomías de signos para estudiar los modos de producción de la relación semiótica¹²⁷. Esta relación se configura a través de varios aspectos, entre ellos, la transformación (geométrica, analítica, óptica o cinésica)¹²⁸, que en la pintura por ejemplo, sucede al convertir tres dimensiones en solo dos, al reducir considerablemente el tamaño del campo visual y cuando se presentan variaciones cromáticas; además, dentro del proceso icónico, el aspecto neurocerebral cobra un grado de preponderancia.

La semiótica cognitiva¹²⁹ afirma que toda percepción tiene un carácter esquemático, y aunque la identidad material entre el objeto percibido y el modo como se percibe sea distinta, habrá una comunión en la identidad formal de ambos. A razón de ello, el componente icónico da soporte al proceso perceptivo al funcionar como esencia de la ilusión subyacente en toda percepción.¹³⁰ Las imágenes por tanto, producen por su grado de iconicidad un simulacro que es activado por el sujeto que percibe e interpreta, dado que a mayor número de

¹²⁶ ESCUDERO, Lucrecia. Repensar la Iconicidad. En: Revista Designis, julio de 2003, vol. 1, no. 4. p.8.

¹²⁷ ECO, Umberto. Pour une reformulation du concept de signe iconique. Les modes de la production sémiotique. Communications. Année, 1978, p. 141-191

¹²⁸ KLINKENBERG, Jean-Marie. Claves cognitivas para una solución al problema del iconismo. En: Revista Designis, julio de 2003, vol. 1, no. 4. p. 17.

¹²⁹ KLINKENBERG, Jean-Marie. Manual de semiótica general. Op. Cit., p. 55., p.25.

¹³⁰ SANTAELLA, Lucia. Ícono y Cognición: el ícono puro, los íconos perceptivos y los hipoíconos. En: Designis, julio de 2003, vol. 1, no. 4. p. 37 -38.

signos icónicos mayor efecto de reconocimiento de lo referido. En palabras de Jaques Fontanille, la iconicidad puede definirse como,

Un principio de homologación entre el plano del contenido (interoceptivo) y el plano de la expresión (exteroceptivo). La hipótesis que proponemos es la siguiente: dicha homologación no depende de la semejanza, sino de *una correlación y de un ajuste sensoriomotor*. La iconicidad del lenguaje se basa en el establecimiento de una correlación entre una figura sensoriomotriz (interna) y una figura de interacción entre materia y energía (externa). El reconocimiento de un icono puede reducirse a la percepción de una correlación entre una determinada figura externa y una experiencia sensoriomotriz interna.¹³¹

En consecuencia, la imagen construye una connotación veridictoria, un hacer parecer en donde se comprende que el “ser” de los objetos del mundo no puede estar en otro lugar que no sea el mismo, lo que se encuentra representado es una virtualización de ese “parecer” que al mismo tiempo lo constituye y lo actualiza¹³². De igual manera, el efecto resultante estará modalizado por la dimensión cultural en la que los actores sociales interactúan y reconocen dentro de su marco de rejilla de lectura coincidencias o no, con la representación parcial del objeto.

La imagen como producto de un andamiaje de operaciones discursivas, logra mediante su poder representacional, aludir a una porción de la realidad mediante reglas de organización interna, dadas bien sea por su carácter arbitrario o natural (posturas en debate permanente), y por un grado de iconicidad endógeno a su definición, y cuyas posibilidades interpretativas funcionan como una ventana que fija y focaliza una noción de mundo al tener como marco la cultura de referencia en donde la imagen se gesta y circunda; por consiguiente, ella, la imagen visual, se presenta formalmente como un lenguaje diverso e intrincado que si bien acude principalmente al canal sensorial visual para permear en el sujeto, también está de más decir que la afectación corpórea es diversa, lo que evidencia las especificidades de la visión en los hechos de polisensorialidad y de sincretismo,

¹³¹ FONTANILLE, Jacques. Soma y Sema. Figuras semióticas del cuerpo. (D. Blanco, Trans.) Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 28.

¹³² MORENO, R. Luisa. Grados y niveles de iconización. En: Designis, julio de 2003, vol. 1, no. 4. p. 107.

observando así la inserción de la heterogeneidad en lo visual¹³³ que actúa como portadora de expresiones simbólicas y axiológicas propias de cualquier dinámica cultural.

1.5.2 La pintura mural: un tejido significativo. Hasta este punto, la imagen ha sobrepasado su consideración inicial como unidad significativa para convertirse en un conjunto compacto garante de sentido, y la semiótica en el vehículo teórico y metodológico que orienta sus procesos interpretativos. La pintura mural, en tanto imagen, bifurca su comprensión conceptual al referirse a la técnica y al soporte respectivamente, así como también a los materiales de inscripción y al gesto con que la obra se realiza, puesto que este deja un trazo, una impronta que determina la calidad formal y de contenido de la imagen. Al respecto, la pintura mural no debe ser entendida como una “única” imagen, sino como un conjunto de estas, ya que “la pintura mural no es una imagen en sí misma, aislada e independiente, es algo que está en función de otras imágenes; una obra aplicada a otra, en unos muros”¹³⁴. En ese orden de ideas, a continuación se presentan algunas precisiones conceptuales y teóricas frente a las implicaciones de la pintura mural como un tejido semiótico.

En primer lugar, la pintura¹³⁵ 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

¹³³ KLINKENBERG, Jean-Marie. La semiótica visual: grandes paradigmas y tendencias de línea dura. En: Tópicos del Seminario, junio de 2005, vol. 1, no. 23. p. 19-47

¹³⁴ FORERO, Patricia, CARDONA Miryam. La pintura mural: una pasión. Colombia: Fondo Editorial Itm. 2014, p. 1.

¹³⁵ 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).

soporte¹³⁶. De acuerdo a 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 ¹³⁷ características plásticas fundamentales como, el color (cromemas), la forma (formemas), y la textura (texturemas), características constituyentes del efecto de sentido en lo visible¹³⁸. A su vez, de ellas se desprenden subcategorías respectivamente. Para la comprensión del color como impresión sensorial y las variaciones que de él se pueden obtener, atributos como la saturación, el brillo y la tonalidad son fundamentales. Por su parte, la forma se estructura de acuerdo a la posición y orientación dentro del espacio de la imagen, y en cuanto a la textura, esta se rige por el tipo de elementos que la componen y su ley de repetición.

Siendo congruente con lo anterior, A.J Greimas¹³⁹ propuso desde su perspectiva las categorías eidéticas (formas) y cromáticas (juego de colores), categorías que

¹³⁶ ROGER, M. Ángeles. Glosario visual de técnicas artísticas: arquitectura, pintura, artes gráficas, artes suntuarias, escultura. De la antigüedad a la edad moderna. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p.291.

¹³⁷ GROUPE μ . Tratado del Signo Visual. Para una retórica de la imagen. Op. Cit., p.177.

¹³⁸ FONTANILLE, Jaques. Soma y Sema. Op. Cit., p. 149.

¹³⁹ GEIMAS, A. Semiótica Figurativa y Semiótica Plástica. Op. Cit., p.24.

al ser combinadas con formantes¹⁴⁰ figurativos van a permitir la construcción del objeto significativo; de otro modo, y en tanto no exista mixtura, el código plástico que si bien funciona de manera independiente, en el análisis sería inoficioso porque perdería su variabilidad y en palabras de μ , permaneceríamos en un nivel de abstracción muy grande. De acuerdo a ello, los elementos plásticos se combinarán para la formación de objetos (figuras) que rescatan un rasgo del significativo 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"¹⁴¹.

Siguiendo la línea greimasiana se encuentran los elementos no constituyentes de la imagen, los cuales hacen referencia según Felix Thürlemann a aquellos que no tienen una función discriminante para la definición de la imagen resultante, como el marco y el soporte por citar algunos. Estos elementos actúan como el cuerpo material que le da existencia tangible a la imagen. En la pintura, por ejemplo, existe variedad de lienzos que funcionan como soporte de la obra, van desde, papeles, maderas, telas, porcelanas, hasta cerámicas y muros, no obstante, estos últimos cuando se articulan para la disposición arquitectónica de un espacio, su función pasa de ser irrelevante a trascendental en la composición pictórica, lo que hace pensar que el planteamiento del autor antes mencionado se queda corto frente a tal consideración. En consecuencia, y en segundo lugar, estos últimos, los muros, son los que ahora ocupan nuestra atención.

¹⁴⁰ 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". BERTERETII, Paolo. La historia audiovisual. Las teorías y herramientas semióticas. Barcelona: Editorial UOC, 2015. p. 243.

¹⁴¹ COURTÉS S, J. Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. Madrid: Editorial Gredos, 1997. P. 241.

El muro, del latín *murus*¹⁴² (pared, muralla) se entiende como una obra de albañilería hecha en diversos materiales, que formando una placa vertical tienen el propósito de cerrar un espacio o sostener una techumbre. En el templo Santa Bárbara, dichos muros refieren a los arcos de paredes, techo y marcos de ventanas, cuyas marcas de construcción dejan entrever el arrojamiento arquitectónico que logra mantener en pie actualmente la edificación. Así pues, se entiende que los muros condicionan el modo de inscripción de la pintura, en tanto que su distribución por el espacio del templo demarca los límites de las imágenes, no como piezas independientes, sino como elementos que persiguen más allá de una mera unión, una continuidad.

1.5.3 Construcción semiótica del espacio arquitectónico. Dadas las condiciones que anteceden, el templo se configura como el espacio único desde donde las imágenes pueden observarse y sin el cual no tendrían existencia como obra (pintura), ni textura, ni resistencias y vulnerabilidades que permiten su visibilidad. El término espacio designa múltiples acepciones conceptuales que incluyen desde teorías científicas hasta reflexiones filosóficas, muchas de las cuales hicieron dudar sobre su existencia en cuanto no era una categoría tangible. Referente a ello, Aristóteles desarrolla la teoría del *topo* (lugar) para asegurar que el espacio es el continente de las cosas, “el lugar que ocupan”, un campo dinámico con direcciones y propiedades cualitativas¹⁴³. Dentro de esas propiedades, y gracias a las investigaciones de la filosofía cartesiana, el espacio se reconfigura como homogéneo, isotópico, continuo y tridimensional. Más adelante, Newton lo entendería como una realidad en sí, una entidad absoluta

¹⁴² MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008.

¹⁴³ SCHULZ, Norbert. Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, espacio y arquitectura. Barcelona: Editorial Blume, 1963. p. 10.

independiente de los objetos y de sus movimientos puesto que el espacio no es relativo, y los objetos no son espaciales, sino que se mueven en el espacio¹⁴⁴.

Kant retoma el concepto de intuición sensible, afirmando que al igual que el tiempo, el espacio hace parte de una condición de la eventualidad de los fenómenos. Estos conceptos ofrecen desde la lógica y la matemática fundamentos ontológicos que explican la formación de esa extensión de universo que permite la coexistencia de los objetos del orbe; pero al igual que las ciencias naturales, las ciencias humanas dejarían clara una postura, en donde el centro del término giraría en torno a la condición del hombre como ser sociable que se relaciona directamente con el ambiente que lo rodea. En efecto, la abstracción de las primeras consideraciones, encuentran solidez en la figura del ser humano como ente perceptor y generador de dimensiones y orientaciones que le facilitan su presencia en el mundo, por consiguiente, disciplinas como la sociología, la psicología, la antropología han diversificado al espacio como un constructo de posibilidades¹⁴⁵.

De acuerdo a ello, es de la relación hombre–medio que el espacio reorienta su significado como fruto de las construcciones mentales de los individuos y las interacciones que este tiene con el medio ambiente sin disociar la percepción del universo mismo¹⁴⁶. Idea que, va encaminada a la concreción de un espacio que no solo es pensado, percibido, actuado, existente, sino además creado. Se entiende

¹⁴⁴ ZABALA, Nydia y MIRANDA, Andrea. Newton, Einstein y la noción de tiempo absoluto. [Base de datos en línea] julio de 2001. Revista Signos Filosóficos, 1(5) p. 65 -81. [Recuperado el 01 de octubre 2017] Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/343/34300503.pdf>

¹⁴⁵ Hemos distinguido cinco conceptos de espacio: el espacio pragmático, de acción física, el espacio perceptivo de orientación inmediata, el espacio existencial que forma para el hombre, la imagen estable del ambiente que le rodea, el espacio cognoscitivo, del mundo físico y el espacio abstracto de las puras relaciones lógicas. El espacio pragmático integra al hombre con su ambiente "orgánico" natural; el espacio perceptivo es esencial para su identidad como persona, el espacio existencial hace pertenecer a una totalidad social y cultural, el espacio cognoscitivo significa que es capaz de pensar acerca del espacio, y el espacio lógico, finalmente, ofrece el instrumento para describir los otros. SCHULZ, Norbert. Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, espacio y arquitectura. Op. Cit., p.12.

¹⁴⁶ Ibid. p. 20.

entonces, que el espacio como realidad objetiva y totalitaria se vincula con los escenarios físicos elegidos por el hombre para establecerse, vivir, para relacionarse, y en ese sentido, la noción arquitectónica prevalece, porque es gracias a ella y a su profesionalización que el espacio se proyecta, se diseña y se cimienta¹⁴⁷. Por tanto, el hombre se atreve a crear espacios teniendo como punto de partida sus dimensiones corporales, fijadas desde el nacimiento y en constante desarrollo conforme al crecimiento mismo.

Estos esquemas de organización consisten según Piaget, y retomando principios de la psicología de la Gestalt, en articular relaciones topológicas, proyectivas y euclidianas¹⁴⁸, en otros términos, el sujeto en sus primeros años de edad, establece un centro de orientación básica: lugares, direcciones, áreas y regiones, para luego, ya superado el egocentrismo infantil, en un proceso de descentración espacial, consolidar la capacidad de predecir qué espacio tendrá un objeto desde diversos ángulos de visión¹⁴⁹. En cuanto a las propiedades euclidianas, las referencias geométricas como líneas, ángulos rectos, longitudes entre puntos y proporciones tridimensionales permitirán el reconocimiento de distancias, tamaños y medidas del espacio. Es así como las extensiones corpóreas hacen posible la espacialidad en el sujeto, y le brinda más allá de apariencia material, un modo de

¹⁴⁷ VILLAGRÁN GARCÍA, José. Teoría de la arquitectura. [Bases de datos en línea] agosto de 1964. Revista Cuadernos de Arquitectura, 1(1), p.17-32 [Recuperado el 01 de octubre 2017] Disponible en http://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD15/cuadernos/cuaderno_13.pdf

¹⁴⁸ Las relaciones topológicas tienen en cuenta el espacio dentro de un objeto o figura particular, y comprenden relaciones de proximidad, separación, orden, cerramiento y continuidad. Por el contrario, los espacios proyectivos y euclidianos consideran los objetos y sus representaciones, teniendo en cuenta las relaciones entre esos objetos de acuerdo con sistemas proyectivos (espacio proyectivo), o de acuerdo con ejes coordenados (espacio euclidiano o métrico). ALDERETE, Esperanza. La teoría de Piaget sobre el desarrollo del conocimiento espacial. [En línea]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1983. p.94 [Recuperado 01 de octubre 2017] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/65886.pdf>

¹⁴⁹ DOMINGUEZ, José Manuel y ROCA, Eric. El concepto de espacio en la educación infantil. [En línea] Castellón de la Plana: Universidad Jaime I, 2015, p.11. [Recuperado 01 de octubre 2017] Disponible en http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/159051/TFG_2014_Fern%C3%A1ndezDom%C3%ADnguezJ.pdf?sequence=1

ser existenciario ya que se refiere a la espacialidad constitutiva de la existencia, y esta se vive como comprensión primaria del ser¹⁵⁰.

Todo lo mencionado hasta este punto, lleva a vislumbrar la relación entre un posible espacio existencial del sujeto, con la manifestación física que él mismo hace desde la arquitectura, porque el hombre solo puede construir espacios a partir de la aprehensión de su propio cuerpo, y en palabras de Heidegger, si no se comprende el cuerpo es porque tampoco se comprende el espacio¹⁵¹.

La existencialidad de los escenarios espaciales, por ende, tiene que ver con las estructuras perceptivas que forman un sistema estable en la relación sensomotriz del individuo con su ambiente; entretanto, y en arquitectura, el sujeto poseedor de ese sistema, lo actualiza y lo fragua en la creación de estructuras para ser experimentadas, de ahí que se establezca una dependencia recíproca en donde la existencia del sujeto como ser en el mundo es el camino que se concretiza con la disposición arquitectónica de espacios. Investigadores como Dagoberto Frey, utilizan los términos de camino y meta para explicar la relación,

La meta ya contiene el camino como su punto de referencia, su indicador de dirección y término final; y el movimiento puede estar dirigido hacia la meta, puede proceder de ella o puede rodearla. Toda arquitectura es una estructuración del espacio mediante una "meta" o un "camino". Cada cosa es un "camino" estructurado arquitectónicamente: las posibilidades específicas de movimiento y los impulsos hacia él como productos de la entrada en la serie de entidades espaciales han sido determinados previamente por la estructuración arquitectónica de aquel espacio y por lo tanto, dicho espacio es experimentado debidamente. Pero, al mismo tiempo, su relación con el espacio circundante es una "meta", y nosotros avanzamos hacia esa meta o partimos de ella".¹⁵²

¹⁵⁰ HEIDEGGER, M. La voluntad de poder como arte. Nietzsche I, Barcelona: Destino, 2000. p. 102.

¹⁵¹ SUÁREZ, Luisa P. Heidegger y el fenómeno del cuerpo. Apuntes para una antropología pos metafísica. [Bases de datos en línea] julio de 2010. Thémata, Revista de Filosofía, 1(46), p. 209 -216 [Recuperado el 01 de octubre de 2017] Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/themata/46/art_17.pdf

¹⁵² Estos conceptos tienen la ventaja de referirse tanto a propiedades del espacio existencial como a propiedades del espacio arquitectónico concreto y representan una verdadera tentativa para tender un puente intelectual sobre el vacío existente entre el hombre y su entorno. FREY, Dagoberto, Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft (Fundación de una ciencia de arte

Por otra parte, la arquitectura como disciplina, erigida entre la ciencia y el arte, que expresa propiedades existenciales del hombre da lugar a diversas interpretaciones sobre su esencia y proceder. La primera, entendida bajo el carácter del habitar y la segunda, a partir de su condición como técnica principalmente en su forma de obrar¹⁵³. El habitar, en ese orden de ideas, da pie al surgimiento de la arquitectura, en cuanto, la necesidad de morar se establece en un lugar y con unas condiciones artificiales propiciadas por el hombre como hacedor de herramientas en el objetivo antropológico de lograr la supervivencia.

De ello resulta que, el espacio arquitectónico se caracterizará por su condición de habitabilidad, la “casa” por ejemplo, históricamente y según Vitrubio¹⁵⁴ es el hecho fundacional de la estructura arquitectónica, porque su construcción designa parámetros sustanciales que permiten el cobijo del individuo y a su vez una dinámica social como colectividad; funciones que configuran a los espacios como generadores de sentido que coaccionan la existencia del hombre; construir es habitar y el habitar es nuestra manera de estar en la tierra¹⁵⁵.

La arquitectura desde un punto de vista semiótico consolida sus aportes iniciales, por citar algunos, desde los estudios de Roland Barthes, Umberto Eco y Renato de Fusco; todos al tener como común denominador los modelos relacionales de denotación y connotación. Esta idea tratada especialmente por Eco¹⁵⁶, vislumbra a la arquitectura como un signo en base a su función, en cuanto el objeto arquitectónico es el significante de lo significado exacta y convencionalmente

comparada), 1970. Citado por SCHULZ, Norbert. Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, espacio y arquitectura. Op. Cit., p.16.

¹⁵³ SUÁREZ, Javier. Acerca de la esencia de la Arquitectura. [Bases de datos en línea] marzo de 2002, Revista Utopía y Praxis Latinoamericana, 7(16), p. 95-96. [Recuperado el 05 de octubre 2017] Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27901608>

¹⁵⁴ SOLÀ-MORALES, Ignasi, *et al.* Introducción a la arquitectura, conceptos fundamentales. Barcelona: Ediciones UPC, 2000. p.20.

¹⁵⁵ HEIDEGGER, M. Construir, habitar y pensar, 1994. Citado por, ARÍS, Enrique. La existencia, el lugar y la arquitectura. Alicante: Editorial Club Universitario, 2013. p.38.

¹⁵⁶ ECO, Umberto. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen, 1968/1989, p.293.

expresado por su función, y está, implica una cierta ideología, muchas veces como construcción colectiva de valores emblemáticos. La denotación es funcional, la connotación es simbólica¹⁵⁷. Sin embargo, dichas relaciones no se interpretan como estables, al contrario, están sujetas a pérdidas, recuperaciones y sustituciones que en general forman parte de la norma de lectura de la estructura según el trascurso de la historia, es decir, lo que permite el uso del espacio arquitectónico no solamente son las funciones que de él subyacen, sino los significados vinculados a ellas que finalmente son los que actualizan su uso. En esta especie de conversión de lo denotativo → connotativo, la función iría más allá de la mera estructura del signo, evidenciando una reducción teórica que preocupó en su momento al estructuralismo¹⁵⁸.

La arquitectura cuenta con ciertos signos o función-signo, como propuso Barthes, caracterizados porque su capacidad de significar procede de la naturaleza misma de su significante; así, para ilustrar: muro, techo, puerta, arco, forman sentido cuando se unen a significados del tipo, el muro sostiene, el techo resguarda, la puerta permite el paso, etc. La proyección significativa de los elementos constituyentes del espacio se da gracias a las funciones que pueden llegar a desempeñar, muchas de ellas, de orden material propia de los componentes constitutivos, o de las prácticas de uso de los ambientes¹⁵⁹. La función más básica, por ejemplo, responde a los requerimientos biológicos del hombre, usándose materialmente como lecho que lo resguarda, pero a su vez y en palabras de Le Corbusier, “la arquitectura encarna un mundo donde el hombre se despliega en toda su amplitud y establece vínculos con sus congéneres, donde

¹⁵⁷ GONZÁLEZ-COSÍO, L. Semiótica de la arquitectura. Función y signo. [Bases de datos en línea] abril de 1991. Renglones, Revista del ITESO, 1(19), p. 5-6 [Recuperado el 05 de octubre de 2017] Disponible en <https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/1755/renglones19eltemaluisgonzalez.pdf?sequence=2>

¹⁵⁸ CORBELLINI, M. Cristina. El signo en concreto. Representaciones y apropiación arquitectónica: la habitabilidad. En: Ensayos semióticos. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2008, p. 200.

¹⁵⁹ CHUCK, Bruno. Semiótica narrativa del espacio arquitectónico. Buenos Aires: Editorial Nabuko, 2006. p.21

supera su condición corpórea y se ocupa de su ser"¹⁶⁰. Es por ello que, el abordaje semiótico del problema del espacio centra su atención en la presencia del sujeto que lo habita, porque su ejercicio demanda el reconocimiento de su carácter sensorial en la medida en que él a través de su corporalidad lo semiotiza y resignifica; por tanto, más que superar la característica corpórea, el sujeto la actualiza en el hecho de un discurso arquitectónico que hace prevalecer su condición existencial como ser exocéntrico y abierto al mundo¹⁶¹.

Es entonces importante retomar la idea del habitar como necesidad constante, cuyas prácticas habitacionales son diversas y versátiles en la medida que el sujeto las percibe y experimenta. La percepción es ese sentido, se convierte en el punto axial de las referencias a la realidad (en el exterior) y a partir de ella, al interior de nuestro ser; el cuerpo por tanto y según Merleau-Ponty, no es independiente del mundo, sino que, por medio de la percepción, el cuerpo y el mundo permanecen entrecruzados¹⁶². En ese sentido, el espacio arquitectónico se vuelve signo manifestante de la naturaleza afectiva, conceptual y simbólica del yo que observa y habita de forma individual y colectiva el ambiente que lo rodea, por tanto, el discurso espacial se comprenderá desde las prácticas de apropiación habitacional, lo que define al espacio como un objeto semiótico. Sobre lo descrito, el argentino Bruno Chuk brinda un acercamiento teórico a partir de las normas que rigen al espacio desde su constitución arquitectónica, en donde la estructura expresiva y meramente formal, ayuda a una composición textual sobre las prácticas habitacionales. La textualidad¹⁶³ en este ámbito, se convierte en un complejo

¹⁶⁰ AMÉZQUITA, Valentina. Le Corbusier: la arquitectura como proyecto de mundo. Aproximación a una filosofía de la arquitectura. [Bases de datos en línea] junio de 2011. Revista de arquitectura, 13 (1) p. 66-72. [Recuperado el 05 de octubre de 2017] Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/1251/125121298008.pdf>

¹⁶¹ CHUCK, Bruno. Semiótica narrativa del espacio arquitectónico, Op. Cit., p.23.

¹⁶² GONZÁLEZ, Roberto y JIMÉNEZ, Gabriel. Fenomenología del entrecruce del cuerpo y el mundo en Merleau-Ponty. [Bases de datos en línea] mayo de 2010. Revista Ideas y Valores, 60 (145), p. 113-130. [Recuperado el 05 de octubre de 2017] Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36692/38646>

¹⁶³ CHUK, Bruno. Prácticas de apropiación espacial y narratividad en arquitectura. En: Tópicos del Seminario, junio de 2007, vol. 1, no. 37. p. 187-213.

desafío interdisciplinario para la semiótica y en especial para un discurso que se ubica en la semiosis del *habitud*¹⁶⁴, en donde el sujeto se reinterpreta como *receptor-habitante*, es decir, un sujeto que entiende su corporeidad como competencia semiótica. Así pues, las principales tesis bajo las cuales se articula la construcción narrativa del espacio arquitectónico, desde la mirada de este investigador serán,

En primer lugar la teoría del signo arquitectónico se desprende de un corte particular en la semiosis del espacio en el cual este signo es *para* un interpretante de prácticas de apropiación de ese mismo espacio que le imparte significado. Es *para* aquel sujeto que lo habita y lo historializa en sus prácticas. En segundo lugar resulta que este interpretante nos abre, como vimos, a una espaciotemporalidad doble, viene a tener una estructura existencial por cual el ser espacia *situando y ritualizando* el habitar. Aquí es donde, de regreso al signo, a su sintaxis y semántica más particular, la tesis formula una teoría de la forma que semiotiza, carga de significado, imparte contenido para ese par espaciotemporal de Sitio y Ritual. Nuestro signo arquitectónico será aquel que semiotiza por doble vía a los sitios y rituales de las prácticas, pero de esa manera recuperamos una semiótica que reconoce una temporalidad intrínseca o inmanente en el espacio existencial, y por esta temporalidad es postulada como semiótica narrativa de la arquitectura.¹⁶⁵

Según lo anterior, es el espacio un tejido sincrético y multimodal que correlaciona la forma existente de su naturaleza a través de la materialidad que le permite ser experimentada mediante el desplazamiento de un cuerpo para la ejecución de una sintaxis narrativa frente a las prácticas del habitar; en ellas, se establecen distinciones entre los espacios que se significan como sitio, que en cierta medida acuden a las llamadas figuras escénicas, en tanto estas logran una función descriptiva en la construcción de escenarios; y los espacios como ritual, que por el contrario, ejercen funciones narrativas para la construcción de procesos. Es de esta forma que, sitio y ritual constituyen una dialéctica entre los modos del consentir espaciotemporal y entre dos modos de significación¹⁶⁶. El planteamiento de Chuk desde esta perspectiva basa su fundamentación teoría en un marco

¹⁶⁴ Como reunión entre hábito motor y hábito de percepción visual en el espacio primordial: “[...] Toda *habitud* es a la vez motriz y perceptiva porque reside, como dijimos, entre la percepción explícita y el movimiento efectivo, en esta función fundamental que delimita a la vez nuestro campo de visión y nuestro campo de acción”. MERLEAU-PONTY, Maurice, Fenomenología de la percepción. Citado por *Ibid.*, p.188.

¹⁶⁵ CHUCK, Bruno. Semiótica narrativa del espacio arquitectónico, Op. cit., p. 8.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 95.

interdisciplinario en donde confluye el análisis del discurso, la antropología existencial y la morfología arquitectónica; así pues, la semiótica de vertiente greimasiana constituye un punto de partida para la comprensión narrativa del espacio, cuyo enfoque en palabras del autor, aunque mucho más pragmático, retoma los niveles de análisis del recorrido generativo interpretativo para postular a partir del reconocimiento del espacio como constructo arquitectónico, categorías de análisis que lo reconfiguran como un dispositivo modal dentro del proceso narrativo de la práctica. En efecto, es la reiteración de esta última la que solidifica su importancia, porque ella, la práctica, hace que el espacio signifique desde las interacciones que los individuos realizan en él y para él.

De ello resulta que, el templo Santa Bárbara como construcción arquitectónica sirve de cuerpo material que soporta los trabajos de pintura mural que resguarda, y a su vez constituye el espacio físico desde donde las imágenes pueden ser observadas alrededor de la práctica religiosa de visitar el templo; porque la arquitectura es acción, es movimiento desde la experiencia del usuario y lo que esto signifique para él¹⁶⁷. De ahí, que las pinturas deban ser analizadas como un texto que traspasa los límites de una inmanencia estructuralista¹⁶⁸ para interpretarse como un conjunto significativo, producto de una visión de mundo compleja que no se comprende aislándola sino reconociendo sus relaciones con otros fenómenos.

¹⁶⁷ ESCOBEDO, Isabel; TOLEDO, Miguel Ángel y ZIMBRÓN, Alejandro. Semiótica y Arquitectura, lo que el usuario significa. [Bases de datos en línea] junio de 2011. Revista Quivera, 13 (1), p. 139–155. [Recuperado el 09 de octubre de 2017] Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=40118420008>> ISSN 1405-8626

¹⁶⁸ La semiótica greimasiana hace tiempo que interpreto el principio de inmanencia formulado por Hjelmslev como una limitación del análisis reducido únicamente al texto. Greimas afirmó alguna vez: “Hours du texte point de salut” [fuera del texto no hay salvación]. (...) pero ese límite, todo el texto y nada más que el texto, tenía un objeto estratégico, que consistía en definir el objeto de una disciplina, en aquel momento, la semiótica estructural. FONTANILLE, J. Practicas Semióticas. Op. Cit., p. 23.

1.5.4 La metamorfosis del signo: del texto a las prácticas culturales. Como se mencionó anteriormente, la semiótica es considerada una disciplina que se interroga por el significado, la construcción de representaciones, el sentido de los objetos del mundo, que ha sufrido como cualquier campo de estudio, transformaciones, modificaciones, sanciones, mutaciones; un crecimiento teórico y analítico. Esto le ha permitido ampliar la intelección en la búsqueda de nuevos caminos interpretativos en el discurrir del mundo de la vida, y cuyo origen para muchos investigadores data desde el nacimiento mismo del hombre ya que este en su condición humana se reconoce como sujeto discursivo quien en su ser y su hacer se provee de signos para predicar de su existencia. Empero, el problema de la significación se empieza a teorizar a partir de los lineamientos de Ferdinand de Saussure y el planteamiento del signo lingüístico como la relación biplanar entre una imagen acústica y un concepto, el primero como componente material que denominó *significante*, y el segundo como sustrato mental llamado *significado*. Así mismo, el denominado padre de la lingüística definiría a “la semiología”¹⁶⁹ como la encargada del estudio de los signos en la vida social del hombre¹⁷⁰.

Por otra parte, el estadounidense Charles Sanders Peirce, sentaría su raciocinio en una concepción trídica del signo o *representamen* como algo que está en lugar de otra cosa (objeto) en algún aspecto o fundamento, para alguien llamado su interpretante (significado). El signo peirceano en general, constituye una base teórica de exploración fenomenológica en el sentido de que el signo no es una unidad mínima sino un fenómeno producto de un proceso tanto propioceptivo como exteroceptivo, y en esa relación del hombre con el mundo, es posible el

¹⁶⁹ Tradicionalmente se suele apelar a la diferencia entre semiótica y semiología aludiendo a determinados criterios geográficos en función del origen de sus respectivos fundadores: Charles S. Peirce en EE.UU., en el caso de la semiótica y Ferdinand de Saussure en Europa, en el caso de la semiología. Así, se dice que la semiótica se refiere a la tradición angloamericana, mientras que la semiología englobaría a la tradición europea, fundamentalmente francesa. DOMINGUEZ, Ignacio. La comunicación en Charles S. Peirce: Análisis de sus textos fundamentales. España: Universidad de Navarra, 2006. p.15.

¹⁷⁰ SAUSSURE, Ferdinand. Curso de lingüística general. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945. p. 43.

pensamiento, por tanto y en uno de sus principales postulados Pierce refiere a que “todo pensamiento es en signos”¹⁷¹, luego el hombre se considera signo.

El desarrollo investigativo de este autor es mucho más filosófico que metodológico, y su teoría al igual que la de Saussure sería la base para la construcción de una ciencia emergente que paso del estudio del signo como unidad discreta, al estudio del texto como unidad discursiva. En la década del 60 la preocupación de los semiotistas se enfocaría en la constitución y organización del texto como premisa, ejes que serían precisamente la base teórica y procedimental que desarrolló la escuela semiótica de París, precedida por A. J. Greimas, la cual bajo una base epistémica propia del estructuralismo entendería que el texto y su despliegue interno serían el gran espacio de la experiencia en la producción semiótica; aquí, se retoma el concepto de inmanencia propuesto por Hjemlev, y se focaliza un estudio del texto hacia dentro, es decir, la búsqueda del sentido se ubicaba en una perspectiva netamente intrínseca porque lo proveniente de afuera no tendría que interferir para la concepción de lo que es propio.

Más adelante este enfoque mantiene sus bases pero sufre una actualización en la medida en que el texto se vislumbra a través de la relación con el sujeto enunciatario y enunciatario, en ella, no solo es importante el análisis interno del texto enunciado, sino además la exploración del acto de enunciación, a saber, la instancia del discurso¹⁷², concepto desarrollado teóricamente mediante los aportes de Joseph Courtés, Denis Bertrand, Claude Zilberberg y Jaques Fontanille. En efecto, se propone una semiótica del discurso en acto, del discurso

¹⁷¹ PEIRCE, Charles S. Collected Papers. Op. Cit., p. (5.253)

¹⁷² En Benveniste el discurso está vinculado con la enunciación y, por ende, con el acto. Por un lado, la enunciación es concebida como aquella que supone la conversión individual de la lengua en discurso (2004b, p. 83-84). Por el otro, es definida como un acto: “es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” (2004b, p. 83). Esto nos permite pensar que el sujeto no solo requiere del lenguaje, no solamente se localiza en el discurso, sino que también es fugaz: subsiste en el instante de ese acto, para luego desaparecer. BENVENISTE, É. Problemas de lingüística general. Tomo II. Citado por SAVIO, Karina. El sujeto de la enunciación: diálogos entre la lingüística y el psicoanálisis. Imagen y Discurso. Argentina: Universidad de Buenos Aires, 2007. P. 273.

en construcción, de un discurso viviente que comprende al enunciado como producto de la interacción del sujeto con su entorno a través de un cuerpo percibiente que toma posición como frontera entre lo que corresponde al orden del mundo exterior (expresión) y lo que corresponde al mundo interior (contenido), porque es el cuerpo el que finalmente reúne los dos planos del lenguaje¹⁷³; en el caso del sistema lingüístico por ejemplo, el sentido se condiciona y se transforma por la intervención del locutor en sus actos de habla; un estudio sujeto a la filosofía del lenguaje y a la pragmática, que intenta demostrar que el lenguaje “parte de una teoría de la acción, simplemente porque hablar es una forma de comportamiento”¹⁷⁴. En este orden de ideas, se afirma que la inmanencia del texto ya no se comprenderá solo desde su interior, sino su sentido será inmanente a la situación de comunicación¹⁷⁵.

A raíz de este cambio de paradigma la concepción del texto es aún más englobante porque se convierte en el resultado de la dinámica cultural que lo produce y en la cual se moviliza, en palabras de Lotman, la cultura precede al texto y el texto es generado por la cultura¹⁷⁶, de ahí que se abra y se focalice la mirada en el análisis de otros tipos de textos diferentes a los de corte literario, en ese dossier de posibilidades aparecen la artes visuales, la música, el teatro, la danza, la publicidad, etc. Estos sistemas de significación mediados por modelos sincréticos y multimodales vislumbran un desafío semiótico, ya que sus procesos de enunciación están contruidos no solo por un lenguaje sino por la convergencia

¹⁷³ FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 22.

¹⁷⁴ FOXLEY, C. *Reseñas*. Actos de habla de John Searle. [Bases de datos en línea] abril de 1982. *Revista Chilena de literatura*, 1(19), p. 125 -128. [Recuperado el 10 de octubre de 2017] Disponible en <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/download/41389/42930>

¹⁷⁵ RASTIER, Francois. *Situaciones de comunicación y tipología de los textos*. [en línea]. Universidad del Valle [Recuperado el 10 de octubre de 2017] Disponible en https://campusvirtual.univalle.edu.co/moodle/pluginfile.php/476490/mod_resource/content/1/Situaciones%20de%20comunicaci%C3%B3n%20y%20tipolog%C3%ADas%20de%20textos%2C%20Rastier.pdf

¹⁷⁶ LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. p. 11.

de varios de ellos, todos con rasgos materiales disimiles, por ello, su análisis no debe ser diferenciado ni separado, sino complementario y relacional. Así pues, el llamado es a las diferentes disciplinas que tratan los problemas de la comunicación humana para que a través de la interdisciplinariedad se orienten y se adapten a las demandas culturales de los actuales escenarios sociales y desarrollos tecnológicos. Por ende, la imagen es considerada un texto enunciado que dinamiza la cultura haciendo parte de prácticas de interacción social que permiten su generación e interpretación debido a que su funcionamiento está inmerso en un “*continuum* semiótico, completamente ocupado por formaciones semióticas de diversos tipos y que se hallan en diversos niveles de organización”¹⁷⁷. A ese *continuum*, donde toda significación es posible, Lotman lo denominaría semiosfera.

La pintura mural es una pieza portadora de sentido que va a permitir determinar bajo un tratamiento desde la acción, un significado estético o ideológico que remite a determinada cultura de la sociedad que recibe el mensaje¹⁷⁸, de tal forma que la interpretación de una pieza visual se sujete de otras tantas vertientes que aportan al constructo de su significación. De este modo, es pertinente llegar a la noción de dialogismo¹⁷⁹, desde la perspectiva de Bajtín, en la medida en que el texto no solo dialoga consigo mismo y sus estructuras internas sino con otros textos, que aun de forma acrónica hacen parte de ese mismo espacio de comunicación, de ahí que se establezcan relaciones por ejemplo, entre los rasgos figurativos de la

¹⁷⁷ Ibid., p. 55.

¹⁷⁸ BARTHES, Roland. Lo Obvio y lo Obtuso. Op. Cit., p.13.

¹⁷⁹ Bajtín origina este concepto desde una postura de la lengua como diálogo. Ve la novela como reflejo de un mundo plural, repleto de diálogos, de voces que resuenan, como el diálogo se establece también con otros enunciados, textos anteriores y posteriores, resulta que acaben uniéndose tiempos y espacios distintos: un texto responde o cuestiona o replantea cuestiones tratadas en textos de pasado, y la vez plantea preguntas que futuros textos tendrán que responder. (...) Para ello sitúa al texto en su historicidad y trata de reconstruir el horizonte ideológico con que el texto se encontraba en su origen. Lo hace desde el convencimiento de que comprender un texto es ser capaz de captar la pluralidad de voces que ese texto contiene, y a la vez saber ubicar esas voces en un momento histórico. PIQUER, David. Historia de la crítica Literaria. [En línea]. Barcelona: Ariel, 2002. p. 462–470. [Recuperado el 11 de octubre de 2017] Disponible en <https://es.slideshare.net/lesalvar/4-principales-conceptos-bajtinianos>

pintura, con atributos propios de la imagen de Santa Bárbara y los ornamentos del templo como disposición arquitectónica, que en suma, generan prácticas culturales sobre los procesos de estetización de los entornos de la vida cotidiana. Al respecto, aparece también el concepto de intertextualidad, como una cadena en la producción de sistemas de significación, es decir, un proceso de articulación de la pintura mural con obras anteriores, como precondition para el acto de significación¹⁸⁰. En palabras de Deleuze y Guattari una “relación rizomática”¹⁸¹, con varios puntos de acceso y conexiones con otros textos, para el caso en concreto la pintura mural hace rizoma con el arte, la arquitectura y las prácticas sociales y culturales que tienen circunscripción en ese espacio religioso.

Por otro lado, desde la lectura de Charles A. Peirce la pintura mural se tomaría como un signo que remite a otro, dando inicio a un proceso de semiosis¹⁸², como producto de la sinergia entre los componentes de su relación triádica: objeto, *representamen* e interpretante, estos últimos de gran relevancia para investigaciones como las que más adelante desarrollaría Umberto Eco. En Lector en In fábula, por ejemplo, este escritor afirma que la manera en que está construido el *representamen*, le dice al interprete cómo debe organizar su interpretación, lo que determina un trabajo de cooperación entre ellos¹⁸³, asegurando que el intérprete acepte las condiciones que el signo le propone para hacer sentido, de otra manera se erraría con una intelección a la deriva. No obstante, las posibilidades interpretativas si no infinitas son al menos indefinidas,

¹⁸⁰ KRISTEVA, J. Sémiotique: Recherches pour une Sémanalyse. París, Seuil. Citado por MARINKOVICH, Juana. El análisis del discurso y la intertextualidad. [En línea] Chile: Universidad Nacional de Valparaíso, 1998. p. 731. [Recuperado el 11 de octubre de 2017] Disponible en www.boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/download/21478/22776

¹⁸¹ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. Rizoma. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, S.A de C.V, 2001. p.12.

¹⁸² PEIRCE, Charles S. Collected Papers. Massachusetts: Harvard University Press, 1931/ 1958. Op. Cit., p. (2.303).

¹⁸³ ECO, Umberto. Lector In Fabula. La cooperación del lector en el texto narrativo. Barcelona: Lumen, 1992, p. 16.

pero con ciertos límites¹⁸⁴ que son las condiciones que el mismo texto impone para poder ser leído.

La pintura mural es una obra que dice algo en concordancia con ella misma, con su qué (estructura y organización figurativa) y por consiguiente con su modo de significación que parte de un objeto dinámico construido en el entorno sociocultural. Se refiere entonces a un signo que se representa en tanto propio, con operaciones de construcción discursiva dinámicas, aun teniendo como muestra un conjunto significativo estático¹⁸⁵, operaciones que una vez establecidas permiten demostrar en primer lugar, cómo el objeto está construido para dar cuenta de determinadas hipótesis interpretativas, y en segundo lugar, cómo funcionan sus dispositivos en relación con la cultura en la que aparece. A partir de esto, es posible en términos del desarrollo de la investigación de la imagen visual y artística con respecto del mundo que la origina y que ella representa, la conciliación de varios elementos teóricos y procedimentales de la semiótica, al considerar que el conjunto significativo debe ser analizado internamente y a su vez ser comprendido en relación con el funcionamiento de la cultura, toda vez que su sentido se da gracias a los textos que ella misma produce.

En este intento de conciliación, la investigación semiótica de la imagen, en cualquiera de sus manifestaciones, cuenta con los aportes del Groupe μ , la escuela de semiótica holandesa, así como la sistematización de la psicología de la Gestalt, la topología matemática por la escuela de Quebec, y la aplicación de las funciones de comunicación de la imagen por la escuela de Perth¹⁸⁶, sin olvidar por supuesto los desarrollos teóricos y metodológicos de la escuela Intersemiótica de

¹⁸⁴ ECO, Umberto. Los límites de la interpretación Barcelona: Lumen, 1993 p. 41.

¹⁸⁵ "(...) La estructura es una configuración material estática pero la operación es un proceso dinámico". GROUPE μ . Principia Semiótica. Citado por ROSALES, J. H. Prácticas culturales y modelos semióticos de la forma de vida colombiana. Op. cit., p. 5.

¹⁸⁶ SONESSON, Göran. De la estructura a la retórica en la semiótica visual. [Bases de datos en línea] enero 1996. Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica, 1 (5), p. 317- 345 [Recuperado el 12 de octubre de 2017] Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbk1s2>

París en particular con los modelos de una semiótica visual regulada por Floch y Thürlemann, además del surgimiento de nuevas propuestas de la mano de Anne Bayaert y Basso-Fossali en cuanto a una semiótica de la fotografía. Empero, sería el aporte de Jaques Fontanille el encargado de trazar una ruta metodológica para el análisis de lo que el denominaría, prácticas semióticas, las cuales,

Por sí mismas sobrepasan largamente los límites textuales y se interesan, desde hace más de veinte años, por otro tipo de objetos significantes: por la arquitectura, por el urbanismo, por el diseño de objetos, por las estrategias de mercadeo y hasta por la degustación de un cigarrillo o de un vino, y más generalmente por la construcción de una semiótica de las situaciones, e incluso, hoy en día, según las propuestas de E. Landowski, de una semiótica de la experiencia¹⁸⁷.

Este planteamiento de Fontanille tiene como base la perspectiva de Greimas, desde la formulación de un modelo para el análisis discursivo, a saber, el recorrido generativo interpretativo que se entiende como el conjunto de procedimientos utilizados en la descripción de un objeto semiótico. Estos procedimientos tienen la particularidad de considerar, inicialmente, al objeto en cuestión como un todo de significación, y tratan de establecer por un lado las relaciones entre las partes de ese objeto y por otro, entre las partes y el todo que el constituye¹⁸⁸. Este proceso de articulación interna del texto, propone tres niveles de análisis entre su manifestación formal como realidad material (nivel figurativo), sus estructuras transformacionales (nivel narrativo) y su construcción fundamental como sistema de valores (nivel axiológico).

Sin embargo, el trabajo de Fontanille buscó desarrollar un método aún más abarcador que permitiera darle una posición a las dinámicas culturales con relaciones de pertinencia concretas, convocadas por el objeto mismo al tomar como principio rector la noción de praxis a manera de un espacio sociocultural en donde circula y se valora el objeto semiótico en relaciones intersubjetivas, mediadas por la función social de un sujeto que piensa, siente y se relaciona con

¹⁸⁷ FONTANILLE, J. Soma y Sema. Prácticas Semióticas. Op. cit., p. 21-22.

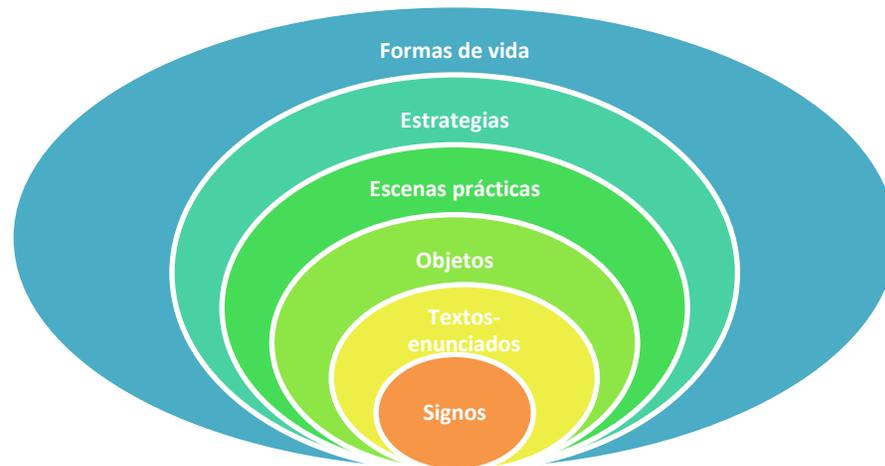
¹⁸⁸ GREIMAS, A y COURTÉS S, J. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Op. Cit., p. 34.

los otros. Esta hipótesis pretende reafirmar la imagen de un enunciador como actante sociolectal, cuyos actos de enunciación se inscriben en un funcionamiento más amplio del lenguaje; “funcionamiento creador y cohesivo: creador, porque asegura globalmente la renovación y la adaptación de las formas lingüísticas a nuevos usos y nuevas exigencias socio-culturales; cohesivo, porque asegura y recuerda en todo momento la solidaridad de la cadena del discurso”, así mismo, en la interacción física y perspectiva con el mundo, el sujeto modifica su comportamiento orgánico y comunicativo en función de los lugares percibidos.

En esta perspectiva, la acción somática altera, modifica u obliga a reprogramar la praxiología y por ende, la praxis se fija en la esfera de la interdisciplinariedad, de la interacción y del devenir discursivo. El acopio de esta serie de condiciones de interpretación hace que la pintura mural, así situada, sea parte de una esquematización de sentido en situaciones culturales específicas y conlleva, en cualquiera de los siguientes planos y niveles de análisis propuestos por Fontanille en su libro *Prácticas Semióticas*¹⁸⁹:

¹⁸⁹ FONTANILLE, J. *Prácticas Semióticas*. Op. Cit., p. 29.

Figura 1. Jerarquía de los planos de inmanencia de las prácticas semióticas.



Fuente: Modelo propuesto por Jaques Fontanille. Ibid., p. 47., pero en este caso es una versión en capas envolventes realizada por Rosales 2016¹⁹⁰.

- a) Signos, figuras que hacen parte del plano del contenido y que en conjunto constituyen;
- b) textos enunciados, organizados de forma homogénea gracias a su disposición en un;
- c) objeto soporte, como estructura material dotada de una morfología y una funcionalidad que se dinamiza en;
- d) escenas prácticas, caracterizadas principalmente por su proceso abierto como dominio de expresión captado en el momento mismo de su transformación y cuya composición sintagmática se manifiesta en;
- e) estrategias, que se traducen en una acomodación espaciotemporal para la formación de nuevos conjuntos significantes desde una perspectiva generalizable

¹⁹⁰ ROSALES, H. J. Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano Los retratos, de Iván Gaona. [Base de datos en línea] mayo de 2016. Revista Signo y Pensamiento, 35(68), p. 102-117 [Recuperado el 12 de octubre de 2017] Disponible en <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp35-68.mapc>

que ayuda a caracterizar percepciones y comportamientos convertidos en estilos que expresan actitudes y dan lugar a las,

f) formas de vida, como el nivel superior que conecta el contenido del objeto de estudio y el mundo que este representa, además de ser susceptibles de integrar la totalidad de los niveles inferiores para producir globalmente una configuración pertinente para el análisis de las culturas.

Como se observa en la figura 1, “el esquema general del análisis reconoce niveles de producción sociocultural integrados al objeto a manera de capas envolventes de las operaciones básicas y más internas del objeto mismo”¹⁹¹; valores correspondientes a visiones de mundo que son, en síntesis, el envoltorio natural del objeto, sea en la producción, en la estabilidad de su estructura interna y formal, sea en la manera de recibirlo e interpretarlo por el espectador o el analista competente.

1.6 PLANTEAMIENTO METODOLÓGICO

Hasta este punto hemos considerado que los fenómenos del mundo natural dependen de las dinámicas de los actores sociales en la praxis cultural, y esto apunta al constructo de representaciones sociales que motivan las decisiones que ellos mismos toman sobre su hacer en la realidad, de ahí la importancia de comprender cómo a través de las prácticas significantes que median su intelección, construyen y organizan sus interpretaciones. Las formas lingüísticas, las imágenes, y demás sistemas artísticos según Cassirer, constituyen los hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana¹⁹², son modelos que tercián al hombre en su forma de ver, palpar y vivir la realidad; por ello, el paradigma investigativo que alberga los problemas de la búsqueda del

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 108.

¹⁹² CASSIER, E. *Antropología filosófica*. Citado por VALVERDÚ, J. *Antropología Simbólica*. México: Carrera Ediciones. 2014, p.5.

sentido se propone interpretar cómo es que determinados objetos producen significado, y cómo trazan un horizonte para poder ser analizados.

La presente investigación corresponde a un enfoque cualitativo-interpretativo que tiende hacia la expansión y la generalización del conocimiento en la comprensión del marco de referencia del investigador, quien propone interpretaciones aún sin perder de vista que el objeto estudiado siempre será un campo de construcciones posibles. Asimismo, el análisis de las imágenes de pintura mural constituye un caso particular de estudio en la medida en que ellas hacen parte de una situación de interacción social permanente, con la finalidad de comprender la particularidad del caso, y el intento de conocer cómo funcionan todas las partes que lo componen y las relaciones entre ellas para formar un todo¹⁹³. Para el desarrollo de la presente investigación, el recorrido metodológico se propuso a partir de la ejecución de tres fases, comenzando con la obtención de los datos por medio del registro fotográfico de las imágenes, que incluye su selección y categorización, para luego someterlas al modelo de análisis semiótico y finalizar con la propuesta de hipótesis interpretativas frente a la configuración del sentido de la pintura mural frente a su disposición arquitectónica en el espacio del templo.

1.6.1 El registro fotográfico como instrumento de recolección de información. Desde la invención de la fotografía como técnica y su diversificación profesional, se marcó un hito decisivo en la conversión de las imágenes en un fenómeno socialmente masivo cambiando radicalmente su naturaleza, de ahí que tanto las ciencias naturales como las ciencias humanas, han visto en ella y en las propiedades que representa, una herramienta atractiva para la captura fidedigna de la muestra que se pretende intervenir analíticamente. Algunas de las primeras disciplinas sociales en usarla como instrumento dentro del trabajo investigativo fue

¹⁹³ SERRANO, Gloria. Modelos de Investigación Cualitativa. Narcea S.A Ediciones: Madrid, 2004, p. 234.

la antropología y la sociología¹⁹⁴ durante la realización de sus estudios etnográficos, declarando que su trabajo alcanzaría más veracidad y científicidad ya que antes de ella se recurría a ilustraciones y dibujos hechizos, poco exactos y rudimentarios, mientras la fotografía se supone es una captación verídica de la realidad¹⁹⁵. No obstante, esta última idea se pone en consideración primero al entender la fotografía como uno de los muchos modos de representar el mundo, y segundo, al reconocer la mediación del investigador–fotógrafo frente al hecho que estudia y registra con su cámara, en palabras de Bourdieu, “(...) aun cuando la producción de la imagen sea enteramente adjudicada al automatismo de la máquina, la toma sigue siendo una elección que involucra valores estéticos y éticos”¹⁹⁶.

Este instrumento se sirve de sus dispositivos tecnológicos y de su capacidad de captación lumínica para inscribir escenas que después se presentan ante nuestros ojos como instantes atrapados, permitiendo la recreación cognitiva del momento perceptivo que dio lugar al registro, por ende, se refiere que la esencia de la fotografía es el “esto ha sido” produciendo en quien las ve, según Barthes, no la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia) sino “el testimonio de que lo que veo ha sido”¹⁹⁷. El papel de la fotografía en la investigación cualitativa se cataloga como creativo y reflexivo, exigiendo competencias procedimentales y valores éticos por parte del equipo investigador puesto que de ella no se excluyen los problemas de muestreo y errores de medida que por lo general rodean a la mayoría de los instrumentos de recolección de información, entre ellos, las dificultades ambientales al momento de realizar el registro pues consabido es, que este factor puede alterar la integridad de las imágenes finales, además de la

¹⁹⁴ GAMBOA, JOSÉ. La fotografía como herramienta para la investigación en las ciencias antropológicas. [Base de datos en línea] Diciembre de 2014. Revista Desde la academia, 1(265), p. 11-25

¹⁹⁵ DORREL, Peter. Photography in Archaeology and Conservation. Citado por Ibid., p. 13.

¹⁹⁶ BOURDIEU, Pierre. Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 2003, p.26.

¹⁹⁷ BARTHES, Roland. Lo obvio y lo obtuso. Op. Cit., p. 145.

manipulación arbitraria a la que pueden quedar expuestas. Sin embargo, una de sus mayores virtudes parte del hecho mismo de como objeto no solo permite almacenar, comprobar y verificar datos, sino también servir de estrategia que posibilita el análisis y la reconstrucción de la realidad, así como diferentes lecturas sobre ésta¹⁹⁸.

A lo largo del proceso de investigación, a la fotografía se le han dado diversos usos, no solo como herramienta en la recolección de información, como respaldo o apoyo de la información existente o como resultado primario de la misma, sino además como documento histórico y social¹⁹⁹, en el caso de las imágenes de pintura mural, el registro de las mismas constituye ya un logro en cuanto al testimonio de su producción, porque se otorga una especie de certificado de presencia²⁰⁰ en el templo. En este sentido, la fotografía se convierte en un dispositivo que articula la historia para generar memoria individual y colectiva como herencia material y cultural en tanto sus usos sociales así lo demuestran. Teniendo en cuenta lo anterior, en la presente investigación la fotografía se usó como instrumento de recolección de información, acudiendo a una técnica de composición fotográfica que obedece a la captura de imágenes completas, y la recomposición de la secuencia de toda la pintura mural, ya que las tomas fotográficas fragmentan el *continuum*. En consecuencia, se seleccionaron aquellas imágenes que cumplieron los siguientes criterios técnicos de calidad: nitidez, balanceo adecuado sin dominancia de color y correcta exposición a la luz. Lo anterior con el fin de hacer respetar la integridad de las imágenes en cada toma fotográfica. En este punto de hace necesario aclarar que el análisis semiótico al

¹⁹⁸ GARCÍA, Mónica y SPIRA, Gregory. Voces fotográficas: el uso de la imagen en proyectos de comunicación y desarrollo en el sur de Bolivia. [Base de datos en línea] abril de 2008. Revista Hallazgos, 1(9), p. 61 – 81 [Recuperado el 12 de octubre de 2017] Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413835170004>> ISSN 1794-3841

¹⁹⁹ GASTAMINZA, Félix. Dimensión documental de la fotografía. Conferencia magistral leída el 29 de octubre de 2002 en el Congreso Internacional sobre Imágenes e investigación social. México: Instituto de Investigaciones José Luis Mora, 2002.

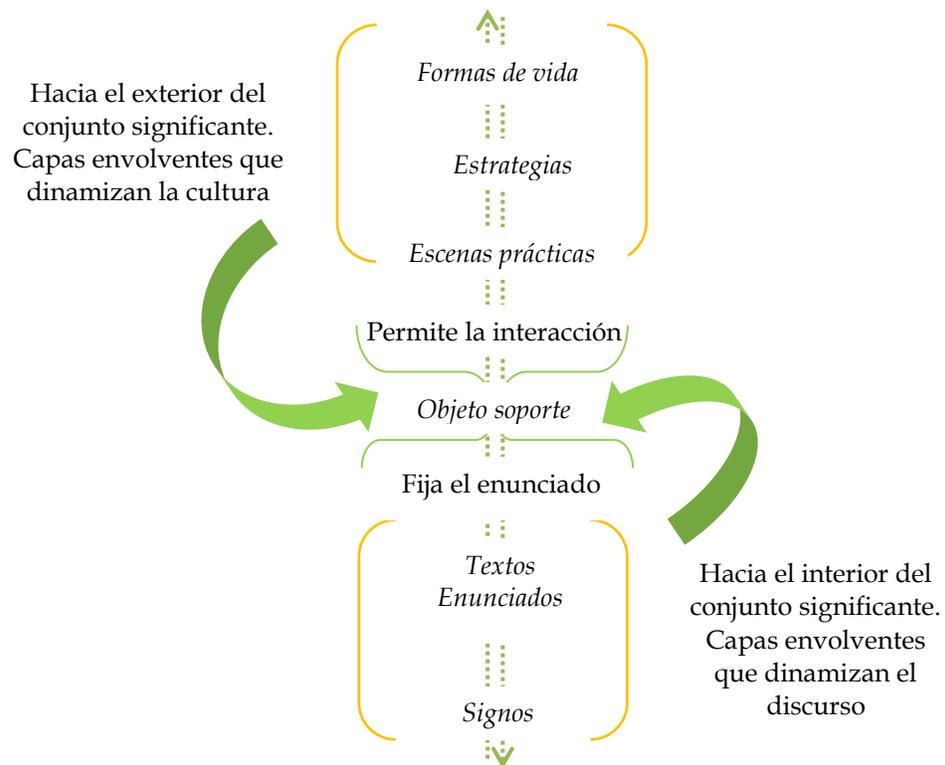
²⁰⁰ BARTHES, Roland. La cámara lúcida. Op. Cit., p. 151.

que fueron sometidas las imágenes registradas, no se centra en la construcción del lenguaje visual que produce la fotografía como técnica que por sus características y dimensiones materiales tiende a la desintegración, sino en lo enunciado por las imágenes que evoca inmediatamente su complejidad como un conjunto fijo, continuo y distribuido en la organización espacial del templo.

1.6.2 El modelo de prácticas semióticas para la intervención analítica de la pintura mural. Como se evidenció en párrafos anteriores, el modelo de prácticas semióticas de Jaques Fontanille es la ruta metodológica seleccionada para la intervención analítica de las imágenes de pintura mural puesto que los seis niveles de pertinencia reconocen la integración dinámica de los diferentes constituyentes que convergen en las imágenes y cómo estas hacen parte de una praxis enunciativa mayor que responde a una programación de la acción. Los signos plásticos y figurativos de la pintura mural se inscriben en muros de la construcción arquitectónica y esta define un modo de recorrer el templo para captar las imágenes como producción sociocultural, sin olvidar la organización sintáctica de estas dentro del espacio del templo. Esto explica el hecho de que cada una de las imágenes rebasa los bordes que la delimitan y se articulan con la superficie de inscripción que fija el enunciado y permite la interacción en la práctica a partir de la organización y disposición del espacio arquitectónico del templo (ver figura 2). Igualmente, el conjunto no puede explicarse por la simple taxonomía de signos, sino por la relación entre los objetos semióticos integrados y que son de diferente naturaleza, de ahí que la semiótica como disciplina reafirme que cualquier objeto, que sea analizado desde ella, reúne por sí mismo los elementos necesarios para su interpretación sin la exclusión de otros planos de inmanencia en los que, como sabemos, seguirá tejiéndose o articulándose el sentido²⁰¹.

²⁰¹ QUEZADA, Óscar. y BLANCO, Desiderio. Modos de inmanencia semiótica. Tópicos del Seminario, junio de 2014, vol. 1, no. 31. p. 117-138.

Figura 2. Esquema del modelo de prácticas semióticas, desde el interior hacia el exterior del conjunto signifiante.



Esto se comprende mejor de este modo que, necesariamente, anticipa algunos resultados de esta investigación para demostrar la pertinencia del procedimiento analítico por niveles de pertinencia:

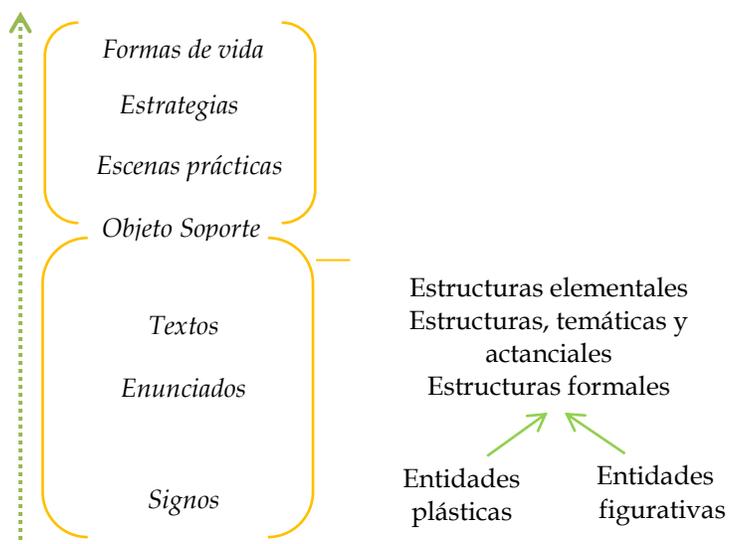
Figuras. Las imágenes están construidas con elementos constituyentes que las convierten en expresiones sónicas que hacen parte de una superficie material que las registra. En consecuencia, la primera fase de esta propuesta analítica abarca las imágenes de pintura mural y su funcionamiento como *signos* que en su

expresión formal están constituidas por entidades plásticas y figurativas de significación, las cuales se integran en el *nivel del texto enunciado*.

Texto-enunciado. A este nivel de análisis corresponde un detallado estudio figurativo de unos ejemplares tomados de la muestra de imágenes del templo, de donde emergen construcciones narrativas con el correspondiente sistema axiológico, de donde resultan isotopías que, pese a la ingenuidad de la factura de la pintura mural, mantienen las relaciones de coherencia entre el plano de la expresión y el plano del contenido de la iconografía plástica. Esta lectura corresponde a una rejilla de lectura iconográfica, además de roles actanciales y axiologías²⁰² (organizadas en un universo semisimbólico), en otros términos, el texto enunciado podrá ser objeto de análisis desde la semiótica discursiva (ver figura 3), que transita el conjunto de los niveles del recorrido generativo-interpretativo del contenido, (estructuras figurativas, temáticas y actanciales y estructuras fundamentales).

²⁰² *Ibíd.*, p.32.

Figura 3. Proceso de integración ascendente de los planos de inmanencia en relación con los niveles del recorrido generativo-interpretativo.



Soportes materiales. Las superficies materiales en que se registran las imágenes son los muros y techos del templo, pero estos no solo son un objeto material (con texturas y características afectadas por el tiempo y circunstancias ambientales) que impone una materialidad praxica al enunciado de la pintura mural, sino que se entronca con un nivel superior y más complejo de lectura y que resulta ser el de la disposición de los recorridos del visitante del templo dentro de la organización arquitectónica de este. Siguiendo el modelo, los muros, que soportan la organización del enunciado visual, actúan como dispositivo de inscripción que materializa el conjunto significativo como parte espacial de la construcción arquitectónica del templo por lo que este soporte material fija el enunciado y construye la experiencia práctica a partir de su corporalidad. En suma, se afirma que la relación de muros, techos y pisos con las áreas que funcionan como *objeto soporte* de los elementos plásticos conforman una sintaxis que establece la función posicional de cada constituyente. El principio de esta actividad envolvente y de determinación recíproca ocurre también entre el texto enunciado, la superficie y las características del edificio, en este caso, del templo. En este nivel se debe

considerar las obras originales y la afectación del soporte material en la preservación del texto-enunciado y las figuras de este y los trabajos de preservación, reconstrucción, repinte²⁰³ u otras intervenciones de sustitución de las obras originales por otras de factura contemporánea en el espíritu del arte ingenuo.

Escena práctica. Del mismo modo y en una segunda fase analítica, el conjunto constituye un escenario que programa el quehacer en las interacciones sociales (de los visitantes y observadores del templo entre ellos y de estos con las obras), es decir, una *escena práctica*. Llegado este punto es importante aclarar que la escena práctica se identifica por su carácter de proceso abierto y dinámico perteneciente al *continuum* discursivo lo cual dificulta su captura y por ende un análisis en acto. En consecuencia, para esta investigación y debido a la naturaleza de la pintura mural, que obedece a una amalgama insoluble entre imagen y espacio, la escena práctica se reconstruye gracias, y como se mencionó en párrafos precedentes, a las técnicas fotográficas realizadas que permiten pensar la pintura mural como una continuidad que se articula con la disposición arquitectónica de un espacio (templo), que a su vez traza, por su mismo proceder, la configuración de desplazamiento que todo ser humano a través de su corporalidad debe realizar para poder recorrerlo y es precisamente este recorrido ya programado por acción del espacio el que condiciona la forma de lectura de las imágenes de pintura mural; como se ve, la relación es de interdependencia²⁰⁴.

²⁰³ El *repinte* (del italiano *ridipinture*) es una intervención de menor extensión destinada a llenar lagunas, modificar motivos iconográficos o para esconder formas de deterioro o de alteración. Esta intervención se hace sobre una superficie cromática ya existente y no es lo mismo que el *pentimento* (voz latina que en plural es *pentimenti*) que alude a una alteración en una obra pictórica por el cambio de cambio de idea del artista sobre aquello que estaba pintando (se trata, así, de un *arrepentimiento*).

²⁰⁴ Se esclarece además y debido a las razones ya expresadas que en este sentido la escena práctica aquí analizada no exige la observación comportamental de un actor social en particular (feligreses, sacerdotes, etc.) Lo cual es factible de realizar pero ya haría parte de otra investigación.

Los muros hacen parte de un diseño arquitectónico cuya organización como templo católico establece la programación de la acción en el marco de unas rutinas religiosas y no religiosas (por ejemplo, el diseño arquitectónico establece la disposición de los muros en la nave central, alrededor de las capillas menores y de los nichos y del altar mayor), de modo que la distribución espacial de los muros, pisos y techos determinan un modo de comportamiento del visitante del templo (sea feligrés o mero curioso de la joya de arquitectura colonial).

En todos los casos, y siguiendo esta exposición de integración ascendente de niveles, para hacer mira y captación de la pintura mural registrada en los muros y techos del templo, el observador (sea creyente o no) debe necesariamente entrar en el templo y recorrer el espacio interior según unas coordenadas de desplazamiento y de ubicación del cuerpo con respecto de las dimensiones y medidas de los muros, la altura en la que están dispuestas las pinturas murales, todo esto en relación de proximidad o distancia con el altar mayor, los tragaluces que iluminan naturalmente a templo, la curiosa pendiente del templo que va de la parte más alta (o puerta mayor) hacia la parte más baja (el espacio del altar mayor). Esto quiere decir que el espacio arquitectónico posee una esquematización o programación de la acción que responde a tres elementos importantes: i) el plano de distribución espacial del templo tradicional católico, basado en la basílica romana; ii) los esquemas de distribución de objetos, sujetos y acciones durante los oficios religiosos y durante los momentos en que estos no se realizan; iii) la solución arquitectónica y visual a la curiosa pendiente e inclinación interior del piso del templo que debe ser compensada por una construcción visual que proporcione la sensación de que avanzar físicamente hacia el altar no implica un abandono o renuncia de la elevación espiritual del creyente.

En este orden de ideas, el templo es el lugar de la escena práctica y establece cómo se debe realizar una acción que, por la disposición arquitectónica queda

programada. Como mínimo, para hacer la lectura de las pinturas murales, se debe hacer un recorrido interior y de observación de la parte interna de los muros según las pautas de desplazamiento establecidas por la disposición interna del espacio interior y de los objetos dispuestos en él, como altares, retablos, bancos para los feligreses, confesionario, etc.). En otros términos, el diseño del templo es un condicionante de la práctica de lectura del texto-enunciado pictórico y define la posición del cuerpo del espectador frente a los muros (soportes materiales) en las que se inscriben los textos enunciados y este diseño es un elemento crucial de la escena práctica porque determina recorridos o programa la acción de lo que se debe hacer en el templo (visitarlo, orar, asistir a misas y rosarios, hacer penitencias, adorar al Santísimo, observar joyas), aun cuando la actual administración evita al máximo la visita turística de la iglesia.

El investigador, el creyente, el no creyente, como el turista o el curioso, el experto en arte, para entrar en este lugar de escena práctica de observación del templo, debe someterse a esta esquematización de la acción sin la cual no hay penetración en el espacio religioso aunque la intención de la visita no sea religiosa. Es en este sentido que la organización arquitectónica del espacio es parte de la escena práctica (y responde a una estrategia y forma de vida) que condiciona la acción del recorrido que se debe cumplir si se quiere observar las obras pictóricas, a menos que el visitante, por alguna razón, desista de recorrer todo el templo completo, se retire de él, pero estas son variaciones de la acción que no alteran la esquematización de la programación de la acción porque, por ejemplo, el templo no cuenta con puertas laterales, ni ventanas diferentes a los tragaluces y el visitante debe salir por donde entró, lo que significa que el recorrido está estrictamente demarcado en doble sentido (penetrar y salir del templo).

Efectivamente, en la escena práctica, en el marco de esta programación de la acción, se pueden tomar muchas decisiones que afectan recorridos particulares (el creyente va directamente a la capilla derecha, al altar mayor o solo hasta la mitad

de la nave central, donde se postra, ora y se retira); el no creyente puede dirigirse solo a la capilla izquierda a observar el manto bordado por Juana La Loca, pero en todos los casos hay que penetrar el espacio, ir de la puertas de ingreso al público hacia adelante (al altar) y es en este recorrido en que se pueden ver las obras plásticas que responden a una secuencialidad de recorrido. Un recorrido inverso es posible (como el del sacerdote que va del altar mayor hacia la puerta principal), pero en este caso no se adentra en el templo sino se sale de él, lo que se traduce en un alejamiento del interior de templo y de lo que este contiene, incluidas las pinturas murales que quedan a espaldas del sujeto que sale del espacio arquitectónico).

Dado que existe una programación de la acción por el diseño arquitectónico que establece cómo penetrar en el templo, cómo recorrerlo y cómo mirar a la altura humana y más arriba aún, en la inscripción mural, la pintura de imágenes, se afirma que este diseño es un determinante de la acción y que el esquema de esta programación se impone a las variables posibles de esta, sobre todo a las específicamente orientadas a la lectura de la pintura mural. Para este análisis, es importante abordar esta programación de la acción, pero no tanto detallar las diferentes variaciones intención en el recorrido (del feligrés, de quien hace el aseo del templo, de quien va a las catacumbas, de quien hace una visita turista, etc.), porque invariablemente todos deben penetrar el templo y recorrer total o parcialmente el espacio según el parámetro de acción. Si se trata de observar específicamente la pintura mural, el recorrido debe hacerse en todo el templo, con un recorrido visual entre las partes más bajas de los muros, las más altas de estos y los techos.

Estrategias. Este condicionamiento de la escena práctica respondería a una estrategia que ya está sugerida en los párrafos inmediatamente precedentes, como es la de recorrer el templo sin que la declinación espacial de este signifique la pérdida del sentido de la elevación espiritual que estaría determinada por la

ubicación, en los tragaluces altos de los muros, de algunas de las obras que interesan en este análisis. Pero este esquema estratégico corresponde a una visión de mundo religiosa y se acompaña de otras estrategias culturales para el comportamiento en la escena práctica y con respecto de la lectura de la pintura mural, cosa que este análisis deberá definir y esquematizar mejor, como, por ejemplo, la estrategia de adoctrinamiento religioso en un espacio y momento de contacto cultural donde la evangelización tomaba la delantera en el conflicto entre culturas y debía hacer algunas concesiones para comprender el modo de apropiación de la doctrina cristiana por los evangelizados, entre estos, los artistas ingenuos que aún establecían una correlación entre el imaginario de las propias creencias cosmogónicas con las de la tradición religiosa proveniente de Europa.

Forma de vida. Así pues, la escena práctica que funciona como lugar en donde el objeto aparece, y es afectado no solo por las condiciones de la constitución interna, sino también por las dinámicas que la misma escena convoca de manera pertinente²⁰⁵, por tanto la pintura mural se convierte en un modo de representación de la cultura que la envuelve ya que además responde por medio de *estrategias* al condicionamiento ritual de la misa como centro eucarístico de la religión católica, que en últimas, configura una *forma de vida*. Esta última se entiende como parte fundante de la cultura humana, que “descrita más en términos de un régimen de presencia del sujeto en el mundo, es manifestada por propiedades discursivas recurrentes, que quedan registradas en los objetos semióticos y que se actualizan en la actividad con el objeto mismo”²⁰⁶, de tal modo, es considerada una instancia englobante, portadora de axiologías que actúa sobre el modo de ser y de hacer de los actores culturales²⁰⁷. De ello resulta que, las imágenes de pintura mural hacen parte de una esquematización dogmática heredada como consecuencia de un sincretismo cultural en Colombia desde la conquista, respondiendo entre otras

²⁰⁵ ROSALES, J. H. Prácticas culturales y modelos semióticos de la forma de vida colombiana. Op. Cit., p. 7.

²⁰⁶ Ibid., p.3.

²⁰⁷ FONTANILLE, J. Prácticas Semióticas. Op. Cit., p. 45.

razones a que su presencia como fuente iconográfica en la construcción arquitectónica fuese habitual y de vital importancia en un proceso doctrinero tan vasto como el que las órdenes religiosas españolas acometieron durante el siglo XVI en el nuevo Reino de Granada²⁰⁸, proceso que comenzó allí y cuyo poderío se mantiene actualmente como aquel principio rector de las misiones y visiones de la religión católica.

De este modo, y entendiendo que la semiótica, cualquiera que sea el paradigma en el que se inscriba, es una disciplina de investigación que procede por integración²⁰⁹, el modelo también se erige sobre tal parámetro, lo cual significa que el curso del procedimiento para el análisis de un objeto integra todos los elementos necesarios para su interpretación²¹⁰. Para esta investigación, los seis niveles del modelo se comprenden a través de un movimiento ascendente que opera por acumulación progresiva, es decir, los niveles inferiores son integrados a la complejidad de los superiores, a saber, *signos* en los *textos enunciados*, fijados en un *objeto soporte* que aparece en las *escenas prácticas* de circulación e intercambio, lo que lo que obedece a *estrategias* culturales, al *ethos* o *forma de vida*.

No obstante se hace énfasis en que las figuras según el modelo, funcionan como condensadoras de la urdimbre sintagmática de las capas precedentes; es decir, las imágenes de pintura mural condensan axiologías que se manifiestan en los niveles superiores del modelo (ver figura 4). Pero, como afirma Fontanille, dentro de esta condensación sucede un despliegue interno producido por “comentarios” sobre lo condensado²¹¹. La figura es parte de un todo de significación, pero en sí misma también es una totalidad discursiva, de ahí que la figura se despliegue

²⁰⁸ GIL TOVAR, Francisco. Un arte para la propagación de la fe. En: Historia del Arte, volumen IV. Bogotá: Salvat Editores, 1988, p. 962.

²⁰⁹ FONTANILLE, J. Prácticas Semióticas. Op. Cit., p. 23

²¹⁰ Ibid., p. 23.

²¹¹ FONTANILLE, J. Prácticas Semióticas. Op. Cit., p. 85.

dentro del objeto al que constituye para representar de manera coherente aquello que le corresponde como contenido en la cultura que produce la imagen. Es en esta operación de “despliegue interno” que puede observarse cómo las figuras se articulan, trabajan, cooperan entre sí para soportar las coordenadas que posibilitan determinadas hipótesis interpretativas. Estas apuntan a descifrar no solo qué significa el objeto semiótico, sino, además, cómo él representa el orden cultural que lo produce y en que es leído o interpretado.

Figura 4. Proceso por integración descendente de los planos de inmanencia. El signo como condensador del recorrido generativo-interpretativo.



1.6.3 Sobre la triangulación de las fuentes usadas en la investigación y las consideraciones éticas de la misma. Dentro del marco de una investigación cualitativa, la triangulación²¹² comprende el uso de varias estrategias al estudiar

²¹²El término triangulación es tomado de su uso en la medición de distancias horizontales durante la elaboración de mapas de terrenos o levantamiento topográfico, donde al conocer un punto de referencia en el espacio, éste sólo localiza a la persona en un lugar de la línea en dirección a este punto, mientras que al utilizar otro punto de referencia y colocarse en un tercer punto (formando un triángulo) se puede tener una orientación con respecto a los otros dos puntos y localizarse en la intersección. PATTON M. *Qualitative research and evaluation methods*. Citador por BENAVIDES, M. y GÓMEZ-RESTREPO, C. *Métodos en investigación cualitativa: triangulación*. [Bases de datos en línea]. junio de 2005. *Revista Colombiana de Psiquiatría*, 34 (1), p. 118-124. [Recuperado el 20

un mismo fenómeno, con ellas el investigador se da a la tarea de cotejar, buscar, rastrear y poner en consideración varios puntos de anclaje para que el estudio se enriquezca no solo a partir de tres vertientes informativas, metódicas, teorías, sino de una pluralidad de enfoques. En este sentido, se retoma la importancia de la interdisciplinariedad dentro de las ciencias humanas, toda vez que esta implica el encuentro y la cooperación de varias disciplinas, cada una aportando mancomunadamente para el proceder de la investigación, “(...) la explicación científica es inconcebible sin intercambios interdisciplinarios”²¹³.

En el caso aquí presentado, se realizó una triangulación de fuentes desde la consulta histórica de la pintura mural del templo y sus relaciones culturales con otras manifestaciones artísticas de la misma época, así mismo se indagó sobre los procesos estético religiosos en la época de la Colonia en el país y en América Latina, sin olvidar que su producción se debió a una manifestación sincrética como consecuencia del mestizaje y la transculturación entre España y el denominado nuevo mundo. Adicional a ello, se llevó a cabo una triangulación de investigadores en donde se vinculó información de interés a través de entrevistas a autoridades y especialistas en otras disciplinas como la religiosa, la artística, la histórica y la patrimonial.

Con relación a las consideraciones éticas de la investigación, se aclara que, En la presente investigación no se utilizaran informantes, animales, plantas, ni ningún tipo de microorganismo para el desarrollo del análisis, ya que la muestra corresponde a registros fotográficos de los trabajos de pintura mural que alberga el templo Santa Bárbara de Tunja; trabajos pertenecientes a un bien cultural de consumo público. No obstante por política de preservación y cuidado patrimonial,

de octubre de 2017] Disponible en
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-74502005000100008

²¹³ BLANCO, Desiderio. Semiótica y Ciencias Humanas. Octubre de 2006 [Bases de datos en línea] Revista Letras, 77 (2) ,p. 111-112 [Recuperado el 20 de octubre de 2017] Disponible en <http://www.acuedi.org/ddata/3157.pdf>

la comunidad religiosa encargada de la administración del templo restringe la toma de fotografías dentro del mismo, lo que hizo necesaria la presentación formal de los permisos pertinentes respaldados por la Universidad Industrial de Santander, lo que garantizó la autorización de las tomas fotográficas para el desarrollo del proyecto; por consiguiente la interacción con la comunidad religiosa se limitó al trámite de este requerimiento.

De igual forma por la antigüedad del templo y por consiguiente de la pintura mural, no se tiene registro documental de quien o quienes asumen la autoría de dichas pinturas y esto implicó que el análisis de los textos-enunciados (la pintura mural) no tuviera complicaciones con respecto a la identidad de los sujetos productores de ellos.

Por otra parte, las entrevistas realizadas para la triangulación de investigadores y especialistas en disciplinas como el arte, la historia y la cultura, se rigieron bajo el procedimiento de consentimiento informado, empero al ser personas involucradas con el desarrollo y la divulgación de conocimiento cultural y científico tuvieron la autonomía de decidir si deseaban, o no, la referencia de su nombre en el desarrollo del proyecto de investigación.

CAPITULO II. OPERACIONES DE CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE LA PINTURA MURAL EN EL TEMPLO SANTA BÁRBARA, DE TUNJA

En el presente capítulo se expone el proceso de análisis que toma como base las características genéricas de la pintura mural y del espacio arquitectónico que las alberga, para luego desarrollar la ruta metodológica referida desde el modelo de prácticas semióticas por integración ascendente, es decir, de los niveles inferiores a los niveles superiores del modelo de análisis propuesto. En ese sentido, la primera parte del análisis refiere a la intervención analítica de las dos primeras capas, signos y texto-enunciado, pertenecientes al nivel de la expresión figurativa, transformacional y axiológica de las imágenes de pintura mural. En un segundo momento, se abordarán las capas siguientes, a saber, el objeto material y las escenas prácticas debido a que las imágenes de pintura mural rebasan los bordes que la delimitan para articularse con el espacio arquitectónico como conjunto sintáctico más abarcador que establece cómo se deben observar las imágenes mismas. Finalmente se propone dar cuenta de las estrategias como producto de un condicionamiento ritual eucarístico propio de la religión católica y de las formas de vida que se manifiestan a modo de un andamiaje cultural que integra un constructo englobante como consecuencia de un tejido que nace y se expande desde los niveles inferiores.

2.1 LA PINTURA MURAL Y EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO COMO DISCURSO SINCRÉTICO Y MULTIMODAL

Las imágenes albergadas en el templo Santa Bárbara son construcciones artísticas que, en conjunto, son el producto del uso de la pintura como un proceso de composición material para la creación de objetos visuales; estos se perciben con el desplazamiento del cuerpo en un recorrido determinado por las condiciones arquitectónicas y de la práctica cultural, religiosa católica, que construye en síntesis, la escena predicativa en la que el objeto (pintura mural) puede ser

captado y comprendido. Las áreas espaciales del templo, como techos, arcos, ventanas, entre otros, parecen converger y convertirse en un todo envolvente que condiciona el modo de inscripción del enunciado visual. Los muros del templo que configuran estas áreas son por tanto la materialidad que cimienta el templo como un objeto semiótico más incluyente; es decir, “el templo con todos sus subconjuntos la unidad más abarcadora, la que a su vez está incluida en otros conjuntos que son subconjuntos de otros conjuntos y así sucesivamente hasta llegar a todo el entramado intersemiótico de la cultura”²¹⁴.

De este modo la relación arquitectónica del espacio interno del templo con las imágenes de pintura mural se entiende en la naturaleza sincrética y multimodal. La primera por el empleo de varios lenguajes de manifestación, como organización del espacio e inscripción de la imagen pictórica²¹⁵, y la segunda por la estimulación multisensorial que estos lenguajes producen en la interpretación del sujeto que se sumerge en el espacio ya las tensiones de éste al tiempo que observa lo que el entorno le hace visible. Es por esta razón que se determina una relación donde el texto 2 (imagen) solo es posible si existe el texto 1 (espacio) como condición de inscripción y de lectura y que, al tiempo, podría prescindir de la existencia de la imagen. Pero en la relación construida en el templo, la percepción de la imagen se relaciona con la correspondencia proporcional (kinestésica, proxémica, táctil y visual) del cuerpo con respecto de la arquitectura y la distribución de los conjuntos de imágenes; en otras palabras, las relaciones entre colores, formas, lugares, dimensiones, posiciones, configuran nuestra manera de comprender el mundo. Por ello cada vez más hablamos de un “mundo multimodal”²¹⁶.

²¹⁴ MORENO, R. Luisa. El árbol dorado de la ciencia. Procesos de Figuración de Santa Cruz. Op. Cit., p. 33.

²¹⁵ GREIMAS, A, y COURTÉS S, J. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Op. Cit., p. 380.

²¹⁶ CARES, Carmen. Arte, género y discurso. [En línea]. Barcelona: Universidad de Barcelona. 2017, p. 154. [Recuperado el 23 de noviembre de 2017] Disponible en http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/402144/CCM_4de9.pdf?sequence=4&isAllowed=y

En este sentido, y entendiendo la correlación entre imagen y espacio es pertinente para el análisis partir de las características individuales de cada objeto semiótico, y su articulación tipológica, toda vez que su determinación ayuda a tener una idea (inicial) del tipo discursivo que está tratando²¹⁷. Esta distinción específica se aborda semióticamente desde el concepto de género, definido en palabras de Rastier como un programa de prescripciones positivas y negativas, [lo que se puede hacer y no se puede hacer en un discurso] y de licencias que regulan tanto la generación de un texto como su interpretación. Dichas prescripciones y licencias no dependen del sistema de la lengua sino de otras normas sociales.²¹⁸ De ahí que, el texto al plasmar un género se convierta en un modelo regido por estándares que adquieren validez por medio de la regulación y la convención del universo semiótico.

El juego del sentido que surge entre estos objetos significantes inicia entonces, con aquellas particularidades que le son propias a cada uno como construcciones culturales y que las distinguen de otras tantas de su misma naturaleza y proceder, lo que supone además, determinadas expectativas de lectura que condicionan su modo de interpretación puesto que, pertenecer a un tipo de género conlleva a la disminución de posibilidades estructurales de exégesis, marcando así una frontera en los atributos distintivos que reflejan las prácticas de significación de los sujetos actuantes²¹⁹.

Este es el motivo por el cual el género es inminentemente importante para la interpretación de un texto en cuanto constituye una información acerca de los

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 145.

²¹⁸ RASTIER, François. Situaciones de comunicación y tipología de los textos. *Op. Cit.*, p. 3.

²¹⁹ “El texto como una formación finita delimitada” (...) que trae consigo un tipo de frontera (“<<principio>>, <<fin>>, <<candilejas>>, <<marco>>, <<pedestal>>, <<bastidores>>”, etc.). Se caracteriza por su pancronicidad, como los textos icónicos y pictóricos, que son capaces de reconstruir el modelo cultural en el cual se alojan y que determinan con el fin de construir un movimiento histórico con ellos. LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera I*. *Op. Cit.*, p. 93.

rasgos configurativos esenciales²²⁰. Precisamente, por algunas características genéricas, es posible al lector diferenciar, por ejemplo, una pintura naturalista de una vanguardista, o en lo musical, movimientos, estilos, escuelas, tendencias. De igual modo, y siguiendo a Lotman, el ordenamiento estructural del género le confiere al texto posibilidades de sentido mayores que aquellas de las que podría disponer cualquier lenguaje tomado por separado. Por ende, el texto no es un recipiente pasivo, el portador de un contenido depositado en él desde afuera, sino más bien un generador²²¹, producto de las formaciones culturales que lo rodean, por ello la cultura y la intervención del factor social en los procesos de producción e interpretación discursiva, son quienes constituyen la base sobre la cual se erige la perspectiva sincrética y multimodal del texto²²².

Rastier afirma que el género se puede considerar como una interfaz entre el texto y las interacciones sociales, a razón de que instala una especie de transición entre el componente sensible de todo discurso y el sentido puesto en situación que le doy a dicho componente; de modo que su actuación se articula como aquella sustancia enunciada en el objeto soporte que permite el contacto con el sujeto y su devenir en determinada esfera social. Lo anterior y en relación con el modelo de prácticas semióticas, Fontanille propone un caso de estudio a partir del análisis de una serie de afiches urbanos identificados y recogidos en las calles de París en el 2003. En tal análisis, el investigador asegura que interesarse en el afiche, en efecto, no se reduce a pasar del texto al objeto sino que ha de tomar en cuenta el conjunto de la situación semiótica que le permite al afiche funcionar²²³ a partir de la consideración de las reglas de su propio género que específicamente son las

²²⁰ RAIBLE, Wolfgang ¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual. En: Teoría de los Géneros Literarios. Madrid: Argo, Libros S.A, 1988. p. 321.

²²¹ LOTMAN, Iuri. La Semiosfera I. Op. Cit., p. 97.

²²² MARQUÉZ, María Paz y POBLETE, Alejandra. Caracterización del texto multimodal. [En línea]. Chile: Universidad de Bío Bío. 2013, p.16. [Recuperado el 01 de diciembre de 2017] Disponible en http://cybertesis.ubiobio.cl/tesis/2013/olave_a/doc/olave_a.pdf

²²³ FONTANILLE, Jacques. Prácticas Semióticas. Op. Cit., p. 204.

que regulan la interacción con los proyectos y los usos específicos de los espectadores.

En este sentido, la idea de género se actualiza a través de los elementos de descripción provistos en la escena predicativa para el diseño de las formas de un género, un “género de prácticas”²²⁴ (el afichaje), así como elementos de un dominio estratégico de captación visual (cómo me ubico corporalmente para leer el afiche). Estos elementos, en suma, son pertinentes para estos niveles de análisis y no para otros planos de inmanencia. Es decir que, para el caso aquí investigado, si bien el estudio parte de las características genéricas tanto de las imágenes de pintura mural como del espacio que las alberga, muy seguramente en el salto de nivel, del objeto soporte a las escenas prácticas y de estas a las estrategias, se convoque nuevamente la idea de género en tanto esta, y como ya se mencionó, entraña un condicionante en la dación de sentido y en la programación de la acción por parte del usuario.

Aunado a lo anterior, es claro que las reflexiones teóricas alrededor del concepto de género se han desarrollado aún más en torno al lenguaje verbal, así lo precisa Rastier al afirmar que “(...) ningún texto, incluso ninguna frase, *a fortiori* ningún enunciado, escapa a las convenciones de un género”²²⁵. No obstante, y actualmente con la aparición de más y mejores semióticas objeto, entre ellas las desarrolladas a través de recursos sincréticos y multimodales, algunos investigadores se han inclinado por el uso de la palabra “género discursivo” como una noción semiótica más general (no lingüística) relacionada con las esferas específicas de lo que denominamos práctica social enunciativa al considerarla más abarcadora que la noción de género textual que nos orienta más hacia la materialidad composicional²²⁶.

²²⁴ *Ibíd.*, p. 110.

²²⁵ RASTIER, François. Situaciones de comunicación y tipología de los textos. *Op. Cit.*, p. 4.

²²⁶ MARTINEZ, María Cristina. Los géneros desde una perspectiva socio-enunciativa. [Base de datos en línea] enero de 2013. *Revista Latinoamericana de estudios del discurso*, 13(2) p. 24

2.1.1 Imágenes de pintura mural. Tendencias, técnica, material y sincretismo cultural. En este apartado se retoma la caracterización del fenómeno de sentido encontrado en el templo; en términos generales, esto corresponde a una identificación, delimitación (discontinua con respecto de la realidad en que aparece el objeto) para poder definirlo como una semiótica-objeto o algo que representa y produce sentido, a pesar de que se integra en otros niveles envolventes de pertinencia, inmanencia y análisis. Es decir, se trata de decir qué es eso que se reconoce como objeto de análisis y que se integra como constituyente de otros objetos semióticos más complejos. En suma, en los siguientes párrafos se expresa cuáles son las características del objeto semiótico (pintura mural) y sus aspectos más generales como texto y como hacer representacional cuya existencia, como se verá más adelante, solo está garantizada por la existencia del templo en cuyos muros esta pintura de inscribe como huella. En este orden de ideas, aparecen líneas estrechas de pertinencia e inmanencia entre el objeto-semiótico con respecto de los niveles superiores del modelo de análisis de las prácticas semióticas, dado que el objeto se inserta en ese nivel superior (la arquitectura del templo católico) sin el cual el del nivel inferior (la pintura mural) no tendría existencia ni fundamentos de organización de sentido.

El arte visual por antonomasia es la pintura y desde su aparición mucho antes que la escritura se ha consagrado como una de las expresiones artísticas más antiguas y la tercera de las siete denominadas “bellas artes”²²⁷, bifurcando desde sus inicios indefinidas nomenclaturas producto de las múltiples técnicas que se implementaron para garantizar la adhesión de los pigmentos y el aglutinante en un soporte específico; actualmente tanto las técnicas como los materiales se han

[Recuperado el 13 de diciembre de 2017] Disponible en <https://raled.comunidadeled.org/index.php/raled/article/view/51/53>

²²⁷No sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje. Si tomamos la palabra arte para significar actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas (...) no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte. GOMBRICH, E. La historia del arte. Op. Cit., p. 39.

diversificado como consecuencia de la sofisticación que acompaña a los desarrollos tecnológicos en el campo.

La pintura mural del templo Santa Bárbara data de mediados del siglo XVII delimitando temporalmente las posibles tendencias artísticas²²⁸ que cimentaron su elaboración como fenómenos de expresión pictórica que manifiestan las características propias de la época en que surgieron, y que se derivan de estilos estéticos de un periodo de transición entre la edad media y la edad moderna: (i) el arte medieval se destacó por el cierto estatismo en las imágenes y con ambientaciones donde aparecían objetos como cantimploras y tinajas de agua, aquí, se hace hincapié en que España en el campo del arte aún no salía de algunas concepciones medievales en el momento del descubrimiento de América²²⁹, (ii) el gótico que a pesar de ser fuertemente utilizado en la arquitectura y la escultura, se llegó a retratar en la pintura mediante estilos diversos que reproducían en ciertos casos a la naturaleza y buscaban la captación de la luminosidad. No obstante, y como el mismo templo lo reseña, también se encuentra la influencia manierista y barroca, siendo esta última la tendencia artística más importante con mosaicos policromados de gran espontaneidad, imitaciones de la perspectiva y el azul como color que marcó tendencia en la época²³⁰ (ver imágenes 1 y 2 que muestran aspectos del templo de Santa Bárbara).

²²⁸ Un movimiento artístico o estilo artístico es una tendencia o estilo referente al arte con una filosofía o meta específica en común, seguida por un grupo de artistas durante un período; o característico de un periodo más extenso de la Historia del Arte como el renacimiento y el barroco; o restringido a un lugar determinado, con lo que se habla entonces de una escuela artística como por ejemplo la escuela florentina o la escuela veneciana entre otras. IDAGARRÁ, Felipe. 24 principales movimientos artísticos que influyeron en la evolución del diseño gráfico. Cali: Universidad Autónoma de Occidente, 2010, p. 18.

²²⁹ FAJARDO, Martha. El arte colonial neogranadino a la luz de un estudio iconográfico e iconológico. Op. Cit., p. 34.

²³⁰ VALLÍN, Rodolfo. Santa Bárbara en Tunja, Colombia. [En línea]. (s.f) p, 21. [Recuperado el 17 de diciembre de 2017] Disponible en <https://juanbartigas.files.wordpress.com/2012/05/3-santa-bc3a1rbara-en-tunja-colombia.pdf>

El manierismo es definido como una corriente de transición, aparece en Italia en 1530 inmersa en la crisis del alto renacimiento que impactó abruptamente en la historia del arte al ser considerado un estilo trasgresor y contestatario de la esencia renacentista clásica. En un comienzo, esta palabra de origen italiano, *maniera (a manera de...)* designaba una forma original de hacer arte en una aparente situación de cambio que tenía como propósito la búsqueda de un nuevo idioma pictórico. Empero, más adelante se le asignaría un uso peyorativo para señalar obras demasiado corrientes y faltas de naturalidad, es decir, obras imbuidas por el amaneramiento²³¹ como forma de imitar más la “manera”, la técnica, que el espíritu de los grandes maestros²³².

Por su parte, el barroco enfatizaría en la recurrencia de elementos para la construcción de las representaciones. Esta corriente que aborda finales del siglo XVII, siglo XVIII, y parte del siglo siguiente, nace con el vocablo portugués, “barroco” que se refería entre el sector de la bisutería a una perla de marcas irregulares que tendía a ser atesorada y acumulada compulsivamente entre las personas de la región, por ende se da inicio a un tratamiento negativo en el uso del término convirtiéndolo en sinónimo de “extravagante”, “desigual”, “irregular”, según lo referenciado por el diccionario de la academia francesa en 1740. El estilo barroco se caracterizó por el predominio decorativo por encima del estructural, privilegiando los elementos estéticos dinámicos y ornamentales que subyacían de la tensión entre las sensaciones y las emociones.

²³¹ FORTEZA, Miquela. La crisis del renacimiento o Manierismo. [En línea]. Palma de Mayorca: universidad de les illes balears, (s.f), p.3. [Recuperado el 17 de diciembre de 2017] Disponible en http://uom.uib.cat/digitalAssets/229/229066_miquela3.pdf

²³² GOMBRICH, E. La historia del arte. Op. Cit., p. 361.

Imagen 1. Azul como color dominante.



Imagen 2. Mosaicos y perspectiva.



Fotografía: Eber Rocancio,
Reddecreativos.

El arte de este periodo surge en plena crisis del cristianismo en cuanto a la renovación del poder de la iglesia católica objetando como propósito clerical el patrocinio a un arte que debería estar enfocado plenamente en la predicación de expresiones fervientes y religiosas. EL barroco es como otros tantos, un estilo que se justifica no solamente como un impulso estético, sino como el resultado de situaciones espirituales y materiales concretas que se manifestaron en un momento dado²³³. En este sentido, la influencia de las tendencias antes referidas, se convierten en un producto heterogéneo de la sociedad colonial latinoamericana concebida en el seno del mestizaje y el sincretismo cultural, entendido este desde una visión antropológica que, aunque no se disocia de la consideración semiótica, implica una “reinterpretación”, como resultado de la convergencia y la interacción de dos componentes discordantes y/o actores sociales en conflicto²³⁴. Por ello, se entiende que la producción estética de las imágenes de pintura mural

²³³ GIL TOVAR, Francisco y TÉLLEZ, Germán. El Barroco en Nueva Granada. En: Historia del Arte. Bogotá: Salvat Editores, 1988, p. 939.

²³⁴ NUTINI, Hugo. Todos Santos in Rural Tlaxcala. A Syncretic, Expressive, and Symbolic Analysis of the Cult of the Dead. Citado por JORDI, Alfonso. Sincretismo, religión y arquitectura en Mesoamérica. [En línea] Barcelona: Unviersidad de Barcelona, 1996, p.195. [Recuperado el 17 de diciembre de 2017] Disponible en <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/107534/1/138124.pdf>

encierra transformaciones iconográficas que pueden identificarse dentro de un estilo llamado, Barroco Americano, como una expresión artística, ni enteramente occidental, ni hispánica, ni puramente americana; de igual modo, y como lo afirma William Arciniegas citando al investigador ibérico Francisco Gil Tovar, este estilo constituye más una intención de adaptación del barroco europeo en América que una tendencia propia e independiente²³⁵. Al respecto, en Perú se inaugura una de las mayores escuelas de arte colonial bajo estos parámetros, la Escuela de Arte Cusqueña, ya que la ciudad de Cusco se convirtió en referente artístico para Suramérica. Entre sus obras expuestas se vislumbra el poder de una tradición heredada de occidente y la sensibilidad ancestral en la expresión de una realidad propia y visión de mundo aborigen.

Por otra parte, las tendencias artísticas adquieren variaciones o similitudes formales en cuanto al contenido visual representado no solo a partir de rasgos plásticos específicos sino además se infiere una clasificación *a priori* que depende de las temáticas proyectadas. Así pues, desde la historia del arte aparecen los denominados “géneros pictóricos” que podrían definirse como “cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según sus rasgos comunes”²³⁶. Estos géneros se deben a la contribución teórica del francés André Felibre, quien en 1667 en un prólogo para las conferencias de la Academia Real de Arquitectura desarrolló una jerarquía de géneros de la pintura clásica, jerarquía que sigue vigente a pesar de que muchos pintores actualmente sollocen sobre la desaparición de ellos en el arte, frente a lo que otros tantos han respondido que la razón de ese proceder está en que la organización habitual se ha visto alterada y que el arte contemporáneo, por ejemplo, iconiza, mezcla y confunde los géneros tradicionales.

²³⁵ ARCINIEGAS, William. La lectura oculta de las imágenes. Estudio iconográfico de una techumbre tunjana. Op. Cit., p. 65.

²³⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disquisición. En Diccionario de la lengua española (22.a ed.), 2001. [Recuperado el 17 de diciembre de 2017] Disponible en <http://www.rae.es/rae.html>

Estas categorías incluyen el retrato, el autorretrato, desnudo, pintura de género, paisaje, naturaleza muerta, pintura alegórica, religiosa, histórica, entre otras. La pintura mural objeto de esta investigación se enmarcaría dentro de varios de los géneros mencionados, y por su ambientación espacial se subsume a estar dentro de la categoría de pintura religiosa o arte sacro, que acentúa un periodo histórico en concreto y que además por su carácter alegórico se sirve para el culto a lo sagrado. Igualmente, la pintura haría parte de la denominada naturaleza muerta o bodegón, cuya génesis establece la inquietud por representar objetos inmóviles e inanimados²³⁷ (frutos, flores, jarrones, cruces), adicionando también, rasgos propios de la pintura paisajística que contrario al bodegón busca darle protagonismo a la dinámica natural, del viento, el cielo, los astros, las aves, etc., (ver imágenes 3 y 4, del templo de Santa Bárbara).

Hasta este punto se ha mostrado una caracterización de la pintura a partir de las tendencias artísticas y por supuesto lo que estas proponen en aspectos como los atributos plásticos y rasgos temáticos. Por ello, es importante esbozar que la pintura tiene otra vertiente que permite otorgarle calificativos y esta tiene que ver con el tipo de técnica usada para la dilución y fijación de los pigmentos en el soporte que se elige para poder trabajar; por ende, la elección del soporte condicionará la elección de la técnica. Las imágenes de pintura mural ya como su nombre lo precisa, fueron elaboradas sobre un espacio mural en este caso el templo como soporte material, el fresco y el temple²³⁸ por su parte, fueron las técnicas de realización seleccionadas; información suministrada por documentos turísticos e históricos que refieren lo siguiente “(...) algunos murales hechos al

²³⁷ BARAÑANO, Kosme. Reflexiones sobre el bodegón. En: Naturaleza muerta. Pintura española siglos XX–XXI. Madrid: Marlborough, 2016, p.2.

²³⁸ Un fresco es una pintura realizada sobre una superficie cubierta con una delgada y suave capa de yeso, en la cual se va aplicando cal apagada y cuando la última capa está todavía húmeda, se pinta sobre ella, de ahí su nombre. Un temple, en general, se basa en tres elementos básicos: el pigmento, el disolvente y el aglutinante.

fresco en arcos y paredes”²³⁹, “(...) artesas cuyo harneruelo y jaldetas están pintados al temple con sencillo decorado de flores”²⁴⁰.

Imagen 3. Objetos inanimados, flores. **Imagen 4.** Dinámica natural, aves.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

El fresco o también llamado “buon fresco” es la técnica del agua, ya que es necesario trabajar aún con la pared fresca, húmeda para obtener mayor durabilidad lo que se traduce en una labor con limitantes temporales. Esta técnica fue una de las primeras implementadas para el trabajo mural y sus orígenes pueden remontarse a la antigua civilización minoica de la era de cobre. Como se mencionó, el agua es el vehículo de fijación junto con el uso de pigmentos vegetales y aglutinantes como la cal para la masa del enlucido. El fresco es la técnica propia de la pintura mural y la más adecuada teniendo en cuenta la

²³⁹ ALCALDÍA MAYOR DE TUNJA. Guía Turística. Secretaria de cultura y turismo Tunja, 2011-2015, p. 42.

²⁴⁰ CORTÉS, Gustavo. Tunja guía histórica del arte y la arquitectura. Op. Cit., p. 54.

identidad de los materiales tanto propios, como del muro que actúa de soporte²⁴¹. Entre los trabajos pictóricos más importantes realizados bajo esta técnica están las decoraciones de la Capilla Sixtina elaboradas por el artista italiano Miguel Ángel. Por su parte, la pintura al temple es aquella que utiliza como aglutinante algún tipo de sustancia que tiene componentes acuosos y grasos emulsionados, siendo las principales el huevo (mezcla natural) o la cola, en ambos casos con aditivos diversos²⁴². Esta técnica es considerada al igual que el fresco una de las más antiguas que se conocen y data desde la época del antiguo Egipto. El artista Sandro Botticelli pinta en 1482 su obra más famosa, el nacimiento de Venus, utilizando el temple como técnica pictórica. Como dato adicional, es posible la ejecución de una técnica que involucre tanto el temple como el fresco y se denomina “fresco seco”, también adecuado para la pintura mural, donde el color queda superpuesto al enlucido del muro y no incorporado a él, por lo que su perdurabilidad es mucho menor²⁴³.

2.1.2 El templo Santa Bárbara. Tipos arquitectónicos y el soporte de la inscripción mural. Como se ha expresado en la presentación del apartado precedente, en el que este se incluye, es imprescindible, para la comprensión de la dinámica de funcionamiento (de praxis) del objeto semiótico que se analiza (la pintura mural) comprender las relaciones de determinación que tiene con el espacio arquitectónico y religioso del que hace parte. Esto es precisamente lo que establece las relaciones de pertinencia del modelo de análisis de las prácticas semióticas, pues lo que sucede en la organización interna de un objeto significativo, y este mismo, pasa a ser constituyentes de un objeto semiótico mayor que los contiene y en el cual adecuan, adaptan, renuevan, precisas y transforman la significación propia en procesos relacionales.

²⁴¹ ROGER, M. Ángeles. Glosario visual de técnicas artísticas. Op. Cit., p. 190

²⁴² *Ibíd.*, p. 347.

²⁴³ *Ibíd.*, p. 191.

La arquitectura metafóricamente se ha convertido en el *theatrum sacrum* (teatro sagrado)²⁴⁴ de las artes debido al carácter integrador que confieren sus espacios en un todo unitario, es decir, en el lugar donde convergen, por ejemplo, tanto pintura como escultura a manera de elementos de representación; adicional a ello, su concepción como hecho práctico y técnico pone en consideración su funcionalidad para quienes quieren garantizar estabilidad, durabilidad y seguridad habitacional en cuando a la construcción de escenarios destinados a un fin específico, de ahí que la arquitectura reconozca patrones y formas de proceder tanto en el diseño como en la ejecución de proyectos a partir de un propósito programático, es decir, a razón de para qué se quiere construir dicho espacio. Por esta razón, aparece una clasificación de la arquitectura por géneros²⁴⁵, verbigracia: religiosa, civil, militar, cultural, y arquitectura pública o privada; en consecuencia, la obra arquitectónica estará prescrita tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que ha de ocupar en el conjunto de un determinado contexto espacial²⁴⁶. No obstante, y como se evidenció en la caracterización de la pintura mural, un factor trascendental para el reconocimiento formal de la edificación que se está estudiando es determinar el periodo de su construcción, el templo Santa Bárbara ya catalogado como escenario religioso, primero se erige como ermita²⁴⁷ para luego ser levantado como templo en 1599, finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, lo que nos sitúa en una segunda forma de clasificación arquitectónica a partir de su historicidad.

²⁴⁴ BAÉZ, H. El Barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El Barroco en España. Estudio de una obra representativa. [Base de datos en línea] febrero de 2011. Clío, Revista de Geografía e historia, 1(37) p. 3 [Recuperado el 20 de diciembre de 2017] Disponible en <http://clio.rediris.es/n37/oposiciones2/tema43.pdf>

²⁴⁵ PEREIRA, Alonso. Introducción a la historia de la Arquitectura. Citado por ZAYAS, Belén. Evolución de la tipología arquitectónica y caracterización paisajística de los grandes equipamientos urbanos. [Base de datos en línea] enero de 2012. Revista Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia, 1(34) p. 103 – 125. [Recuperado el 20 de diciembre de 2017] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4172737.pdf>

²⁴⁶ GADAMER, H. Verdad y método. Barcelona: Editorial Sígueme, 1999, p. 177.

²⁴⁷ La ermita se refiere a una capilla situada a las afueras de una población. “A finales del siglo XVI existía ya la ermita de Santa Bárbara, justo en los límites de la ciudad, donde se concentraba un sector de población indígena”. VALLÍN, Rodolfo. Santa Bárbara en Tunja, Colombia. Op. Cit., p. 21.

Así pues, las características estructurales del templo responden a ciertos rasgos comunes que permiten identificarlo como una obra correspondiente al barroco y al 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”²⁴⁸. 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 reinterpretación del mundo clásico, pero será la manera de utilizarlos lo que permita establecer grandes distancias con respecto a éste²⁴⁹. 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 imagen 5 y 6), que se venía utilizando formada por cuatro brazos de igual longitud²⁵⁰, esta refiere a aquella constituida por una línea vertical dividida cerca de su extremo superior por otra horizontal más corta, es decir, y en palabras de Gombrich 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”²⁵¹.

²⁴⁸ CORTÉS, Gustavo. Tunja guía histórica del arte y la arquitectura. Op. Cit., p. 55.

²⁴⁹ ZAPATA, Torres. Historia del Arte 1. [En línea]. (s.f), p. 3 [Recuperado el 20 de diciembre de 2017] Disponible en <https://arteenelvalle.wikispaces.com/file/view/arquitectura+barroca.pdf>

²⁵⁰ MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008.

²⁵¹ GOMBRICH, E. La historia del arte. Op. Cit., p. 388.

Imagen 5. Cruz griega.

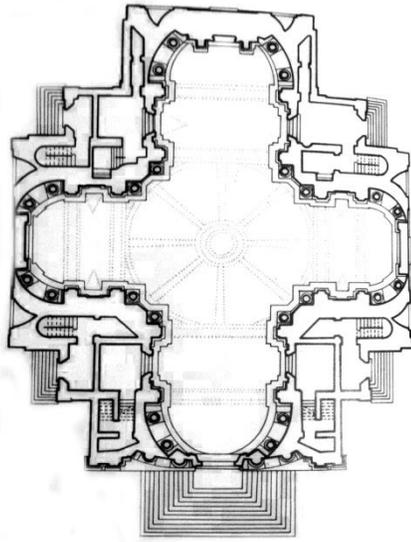
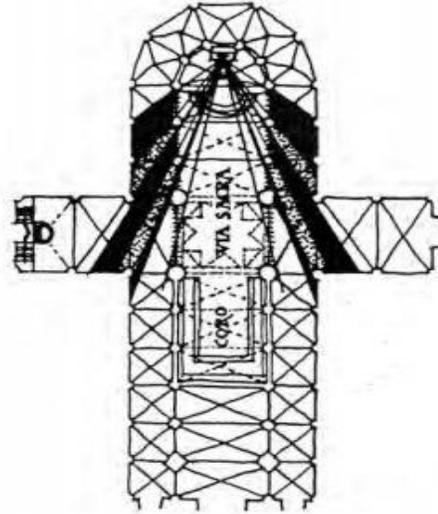


Imagen 6. Cruz latina.



Fuente: SCHULZ, Norbert. *Arquitectura Barroca*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1972. p. 148.

Fuente: BLANCO, Luis. *Forma-construcción en la arquitectura religiosa*. Madrid: Ediciones Mairera 2014. p. 76.

La transformación longitudinal por ende, marca una inclinación hacia la centralidad de los elementos circundantes al espacio, en este caso, la importancia del presbitero 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 dinámico²⁵², el aspecto más importante de la época barroca.

En segundo lugar, las terminaciones externas que modelan la fachada del templo refieren a un gusto dominante por lo curvilíneo en donde los espacios parecen

²⁵² SCHULZ, Norbert. *Arquitectura Barroca*. Madrid: Ediciones Aguilar, 1972. p. 10.

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 gigante²⁵³ 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 7 y 8 que muestran aspectos del templo de Santa Bárbara). 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 neogranadino²⁵⁴.

²⁵³ BAÉZ, H. El Barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El Barroco en España. Estudio de una obra representativa. Op. Cit., p. 3.

²⁵⁴ GIL TOVAR, Francisco y TÉLLEZ, Germán El Barroco en Nueva Granada. Op. Cit., p. 949.

Imagen 7. Fachada de Santa Bárbara.



Imagen 8. Detalles ornamentales.



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 imágenes 9 y 10 que muestran aspectos del templo de Santa Bárbara), elaboradas mediante la técnica, “lámina de oro”²⁵⁵, 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

²⁵⁵ Las hojas de lámina de oro o pan de oro, se cortan en un soporte rígido y se toman con un pincel llamado polonesa utilizando un poco de vaho o sudor para poder agarrarlo. A continuación se aplica sobre el bol, previamente aplicada una templa de agua. De este modo el oro se adhiere al soporte, pero hay que tener mucho manejo para que la hoja no se rompa además de estirlo o peinarlo para que ésta quede lisa y sin arrugas. SAÉZ, Mercedes. La técnica del dorado y su ornamentación. [En línea] España: Universidad Politécnica de Valencia, 2014, p. 19. [Recuperado el 28 de diciembre de 2017] Disponible en <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/49190/mercedes%20javaloyes.%20la%20tecnologia%20de%20dorado%20y%20su%20ornamentacion.%20en%20la%20retableria%20del%20gotico%20internacional%20valenciano.pdf?sequence=1>

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 seducción²⁵⁶ y reinterpretación, toda vez que la admiración y el asombro que produce ante el feligrés corresponde a una impresión sensorial producto de la superficialidad, la sobrecarga ornamental y la formación artística de un ambiente considerado agradable.

Imagen 10. Decoración interior



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Imagen 9. Pieza dorada



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Como se mencionó en párrafos precedentes, además de la influencia del barroco se evidencia también el protagonismo de un estilo mudéjar²⁵⁷, entendido como “un

²⁵⁶ 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, Francisco. El Arte de la España de los Conquistadores. En: Historia del Arte. Bogotá: Salvat Editores, 1988, p. 962.

²⁵⁷ Llamábanse 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. Ibíd., p. 681. (...) es decir, las comunidades musulmanas de los reinos hispánicos

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”²⁵⁸. 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 almizates²⁵⁹. El carácter mudéjar marcó tanto la arquitectura colonial en Colombia que los estilos y cuerpos redondos como la cúpula se dejaron de utilizar²⁶⁰, para darles preponderancia a figuras, cubos, poliedros, entre otras construcciones simétricas. Con respecto a 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”²⁶¹ (ver imágenes 11 y 12 que muestran aspectos del templo de Santa Bárbara).

En las construcciones arquitectónicas, como se evidenció, es usual la concomitancia de varias corrientes artísticas aun 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 admiten con mayor exactitud una clasificación por tendencias o estilos, adecuada principalmente por su

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

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 534

²⁵⁹ SEBASTIAN, Santiago. La ornamentación Arquitectónica en la Nueva Granada. Tunja: Ediciones de la casa de la Cultura, 1968, p. 15.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

²⁶¹ SEBASTIAN, Santiago. Álbum de arte colonial de Tunja. Tunja: Talleres de Imprenta departamental, 1963, p. 40.

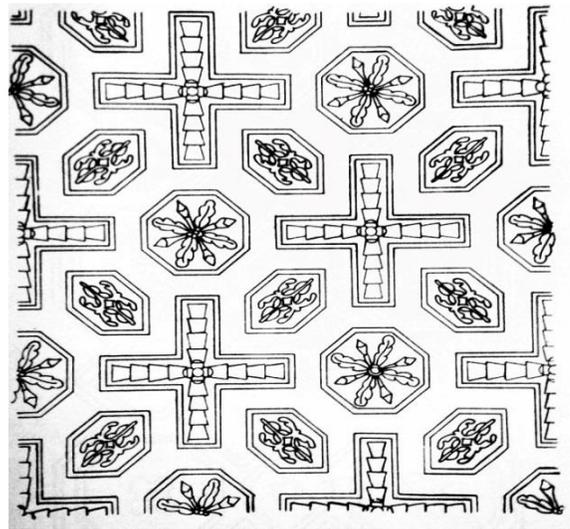
identificación cronológica. Aun así, la arquitectura, cuya singularidad es la organización y el dominio del espacio se presta mucho menos para tal proceso pues no se entiende bien cómo se puede clasificar la índole espacial de todo un complejo edificio, identificándolo por los rasgos decorativos de uno o más de sus componentes estructurales²⁶².

Imagen 11. Decoración Presbiterio.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Imagen 12. Detalle de la decoración.



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

En consecuencia, es importante reiterar que la finalidad de los párrafos precedentes en cuanto a la descripción de las tendencias artísticas 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, es la de otorgar un punto de partida necesario mediante un acercamiento genérico derivado de sus propias convenciones para el análisis que a continuación se desarrolla.

²⁶²TÉLLEZ, Germán. Las órdenes religiosas y el arte. En: Historia del Arte, volumen IV. Bogotá: Salvat Editores, 1988, p. 750.

2.2 CATEGORIZACIÓN DE LA MUESTRA

La selección de la muestra que finalmente se tomó para la realización del análisis semiótico inició con la toma de las imágenes de pintura mural por medio de su registro fotográfico precedido y efectuado por el profesional Eber Roncancio y el diseñador gráfico Diego Vargas en compañía de la investigadora. Como resultado de la sesión se obtuvieron aproximadamente 100 fotografías, todas en formato digital y con tres enfoques de registro: primer plano, plano detalle y plano general. Los dos primeros refieren a posiciones cerradas y descriptivas del objeto, y el tercero a una localización más abierta y narrativa del espacio del que hace parte con el propósito de mantener la recomposición de la secuencia de la pintura mural como parte de un *continuum*. Se aclara que, la muestra seleccionada y analizada involucra directamente a las fotografías de la pintura mural (primer plano y plano detalle), las demás que se incluyen en el trabajo (plano general) obedecen al propósito de brindar una visualización más óptima con respecto a la ubicación de las mismas dentro de la disposición espacial del templo y su proyección frente al cuerpo del espectador que lo recorre.

El siguiente paso consistió en realizar un filtro de las imágenes registradas, para ello se eligieron aquellas que cumplieron los siguientes criterios técnicos de calidad: nitidez, balanceo adecuado sin dominancia de color y correcta exposición a la luz, en consecuencia, de las 100 iniciales se seleccionaron 70. Posteriormente se estableció cuáles de las 70 preseleccionadas constituían los mejores ejemplares²⁶³, a razón de su clasificación en dos categorías, por recurrencia de

²⁶³ El *mejor ejemplar* se entiende como aquella muestra que reúne las características de todas las imágenes preseleccionadas según su clasificación en categorías. En palabras de Fontanille, "(...) se puede organizar una categoría en torno a una ocurrencia particularmente representativa, a un ejemplar más visible o más fácilmente localizable que los otros y que posee él solo todas las propiedades que sólo están parcialmente representadas en cada uno de los miembros de la categoría. (...) la formación de la categoría reposa entonces sobre la elección del *mejor ejemplar* posible". FONTANILLE, Jacques. *Semiótica del discurso*. Op. Cit., p. 41.

elementos y por ubicación espacial (ver tabla 1), determinando que, serían 30 las imágenes la muestra final a analizar.

Tabla 1. Categorización de las imágenes y disposición para el análisis.

Recurrencia de elementos	Ubicación espacial		Número de fotografías que componen la muestra
Figuras antropomorfas Figuras zoomorfas Figuras fitomorfas Figuras de objetos	1. Techos	Nave Central	(4)
		Nave izquierda	(4)
	1. Arcos	Arco de acceso a la capilla derecha	(7)
		Arco de acceso a la capilla izquierda	(7)
	2. Marcos de ventanas	Capilla derecha	(4)
		Capilla izquierda	(4)

2.3 ANÁLISIS DE LA MUESTRA

2.3.1 Del signo al texto enunciado. Simbolismo en trazos, colores y figuras.

En este nivel del análisis se precisan las características de la pintura mural como objeto semiótico discontinuo. Esta delimitación no es natural y se establece por necesidad del análisis, pues se sabe que está integrado al muro y al espacio arquitectónico del templo y este, además, a las escenas y recorridos programados del templo según las necesidades en escenas prácticas del visitante). De este modo, este apartado contiene el análisis figurativo de la pintura mural y cómo la

organización sintáctica de algunas muestras constituye una construcción semisimbólica de orden católico y antropológico.

En el proceso de percepción visual lo primero que experimentamos es la expresión formal del signo, la materialidad tangible que lo compone y que es captable sensorialmente a través del órgano ocular, es decir, lo que se encuentra delante de un observador serán y sin pretender establecer un alfabeto visual; formas, colores, tamaños, texturas, entre otras. Estos rasgos plásticos o signo plástico²⁶⁴ de manera general se organiza en categorías²⁶⁵, topológicas (distribución espacial), cromáticas (juego de colores) y eidéticas (formas) para construir objetos semióticos cuando como unidades mínimas se combinan en la formación de figuras que rescatan un rasgo del significante reconocible en el marco de una rejilla de lectura. De este modo, la noción de figurativo implica una correlación entre el universo semiótico que percibimos como 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”²⁶⁶, lo que coincide con la semiótica greimasiana que propone que esta relación del plano de la expresión y del contenido es la que establece el nivel del análisis de las transformaciones (narratividad) en los textos.

Del mismo modo, se considera relevante la referencia necesaria que una figura hace de un tema determinado²⁶⁷, a raíz de que estos dos componentes forman parte de un juego de valores que convergen en la dimensión axiológica de lo representado, por ello, es posible que determinadas interpretaciones sean asociadas universalmente a un mismo elemento temático, pero incluso en el caso

²⁶⁴ El signo plástico según el Groupe μ es entendido como aquel signo constituido por elementos como la forma, el color y la textura, sin relación de dependencia con el referente, es decir a pesar de no ser objeto de representación sí posee una significación.

²⁶⁵ GREIMAS, A. J. *Semiótica Figurativa y Semiótica Plástica*. Op. Cit., p. 33.

²⁶⁶ ZINNA, Alessandro. *La inmanencia: línea de fuga semiótica*. Op. Cit., p. 31.

²⁶⁷ COURTÉS S, J. *Análisis semiótico del discurso*. Op. Cit., p. 239.

de las figuras más recurrentes a lo largo del mundo, cada cultura hace una disposición pertinente sobre ellas²⁶⁸. En los párrafos siguientes se exploró cómo las figuras que si bien ya son operadoras de la construcción de un discurso se organizan para actuar como un todo de significación debido a que compositivamente existe una afectación recíproca entre ellas, relación que es comprendida desde la figuratividad siendo esta,

Una vía de acceso adecuada para realizar una tarea que es básica y general de todo análisis semiótico, crear un simulacro o si se prefiere un texto de representación que ofrece la posibilidad de hacer explícitos los procesos de significación que subyacen en los objetos semióticos²⁶⁹.

2.3.1.1 La pintura en las techumbres. Los techos del templo Santa Bárbara corresponden espacialmente como cubierta y material de cierre de la nave central y de las capillas anexas: capilla derecha o de la virgen del Pilar, y capilla izquierda o de las Ánimas. Se hace hincapié en que el techo de la última capilla en mención no alberga trabajos de pintura mural como consecuencia del proceso de restauración que se llevó a cabo en el templo a mitad del siglo XX. En las dos techumbres restantes, la recurrencia de figuras fitomorfas²⁷⁰ hace predominar un enunciado de corte descriptivo develando la importancia de los trazos vegetales en la pintura. En el techo de la nave central (ver figura 5), 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. De estas se puede afirmar que los trazos voluminosos forman el contorno de la imagen con contraste de colores (ver tabla 2)²⁷¹ sobre el blanco como playa cromática de fondo.

²⁶⁸ *Ibíd.*, p. 244.

²⁶⁹ MORENO, R. Luisa. El árbol dorado de la ciencia. Procesos de Figuración de Santa Cruz. Op. Cit., p. 33.

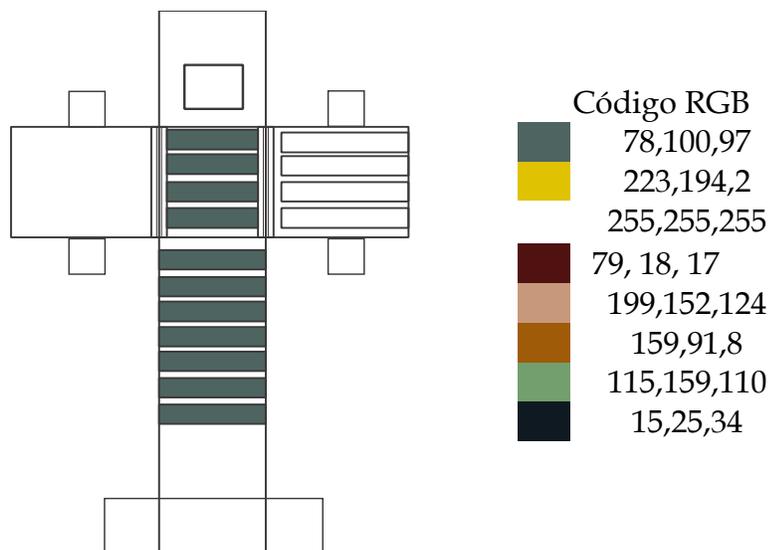
²⁷⁰ De aquí en adelante entiéndase la “figura fitomorfa” como aquella composición visual en forma de planta u órgano vegetal. MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008.

²⁷¹ Las muestra seleccionada corresponde a imágenes digitales de ahí que los colores y sus atributos TSB (tonalidad, saturación y brillo) se determinen gracias a su visualización en un programa de edición de gráficos (la imagen no es intervenida, solo visualizada), por ello las

En este punto es importante aclarar que las tonalidades de las muestras (y de aquí en adelante) no corresponden a la escala primaria de colores: rojo, amarillo y azul, y sus complementarios, esto de acuerdo al círculo cromático conocido²⁷², lo que supone que las variaciones en las tonalidades sean equidistantes a las reconocidas y la nomenclatura aquí usada responda a suponer alternativas en cuanto a las gradaciones respecto a su pureza (nivel de saturación) perdida que se debe entre otras razones por las condiciones del muro que actúa como soporte cuyo deterioro hace que en el devenir la imagen se vaya haciendo progresivamente ilegible, lo que supone que el desgaste del soporte ha venido afectando la pureza del color.

Figura 5. Esquema del templo. Ubicación del techo nave central.

Tabla 2. Contraste cromático. Pintura mural del techo nave central.



variaciones en las tonalidades no son precisas ni absolutas, el presente análisis solo brinda un posible acercamiento. Tono: cualidad del color que lo define a sí mismo). Saturación: pureza de un color (el color no es mezclado ni con acromáticos ni con complementarios). Brillantez: capacidad de un color para reflejar la luz blanca que incide en él.

²⁷² RIVERO, Teresa. El color: Historia, teoría y aplicaciones. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1996, p. 120.

Entre tanto, en la relación forma-fondo, las rosas (ver imagen 13 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) están compuestas por lo que se denomina colores epifánicos, es decir, colores compactos y materiales que afectan la dinámica visual de la composición al ser parte de una paleta básica pero cercana a los matices oscuros, mientras que el fondo es dominado por el blanco como color diáfano, un color menos denso y nítido²⁷³. Igualmente sucede con las hojas que acompañan a las figuraciones de las rosas.

De esto resulta un conjunto visual que destaca el rojo como una superficie de color delimitada por el contorno curvo que produce los bordes de la rosa. Por su recurrencia y posición espacial en el conjunto, el color y el volumen, sugiere ocupar la centralidad del enunciado. Esta figura (rosa), que contrasta y destaca en el entorno claro en que aparece, es un icono cuyas posibilidades interpretativas, correspondería a la juventud, la frescura, la lozanía, la apertura y disposición orgánica dirigidas a la fuente de luz, cualidades temáticas amparadas por la categoría dominante de la feminidad²⁷⁴. En este orden de ideas, la figura recoge, en términos axiológicos el valor de lo femenino que, en la tradición cultural católica soporta la hipótesis interpretativa de que su significado, en la sintaxis del templo, se conecta con el concepto de las “flores marianas por excelencia”²⁷⁵ o de la presencia de María, cuyo estado virginal (puro) permitió el contacto con la luz suprema y la concepción del hijo de Dios.

²⁷³ POLIDORO, Piero. ¿Qué es la semiótica Visual? Op. Cit., p. 91.

²⁷⁴ MITFORD, Miranda. El libro ilustrado de signos y símbolos. México: Editorial Diana, 1997, p. 55.

²⁷⁵ SCIAMPLICOTTI, Roberta. Las flores más vinculadas a Jesús y a la Virgen [En línea] En: Aleiteira Madrid: El mundo desde una perspectiva católica, 2017, p.1 [Recuperado el 15 de enero de 2018] Disponible en <https://es.aleiteia.org/2017/05/06/las-imagenes-floreales-mas-vinculadas-a-jesus-y-a-la-virgen/>

Imagen 13. Pintura mural nave central del templo.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

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 (ver imagen 14 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

Siguiendo la coherencia temática determinada por las rosas como enunciado destacado en la composición, la presencia romboide y según Hentze tiene que ver con el “emblema sexual femenino”²⁷⁶, figura que desde las interpretaciones paleolíticas del ser humano se asociaba en numerosas culturas tanto occidentales como orientales con una alegoría de la virginidad, más aun, cuando este estado

²⁷⁶ CIRLOT, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos. [En línea] Barcelona: Editorial Labor, 1992, 390. [Recuperado el 15 de enero de 2018] Disponible en <http://libroesoterico.com/biblioteca/Diccionarios/Cirlot-Juan-Eduardo-Diccionario-de-Simbolos.pdf>

de moralidad simbólica, en el catolicismo, es uno de los cuatro dogmas establecidos por la iglesia en relación con María la madre de Jesús, a saber, maternidad divina, virginidad perpetua, inmaculada concepción y ascunción a los cielos²⁷⁷. Esta idea es congruente con el poder procreador del vientre femenino o con la conservación virginal como acto de ofrenda y sacrificio²⁷⁸. Por ende para la representación pictórica del genital femenino se empleó en la época colonial y aún pasada la edad moderna en el arte, la técnica de la síntesis de la forma (ver imagen 15) la cual consistía en realizar trazos abstractos del cuerpo humano pero que lograban conservar los rasgos esenciales, dando lugar a secuencias geométricas a manera de cenefas²⁷⁹ cuya lectura involucraba una precisión retórica al estilo palíndromo, puesto que su observación generaba la misma representación visual de izquierda a derecha, de forma vertical u horizontal, o viceversa.

Aunado a lo anterior, la recurrencia de las figuras y la sobrecarga visual que genera, produce un efecto de textura (ver imagen 16 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) gracias a la micro-topografía por la articulación de un tipo de elemento repetido (que son las figuras) y la ley de repetición²⁸⁰ (de las mismas). Las imágenes de pintura mural en el techo de la nave central se configuran como textura a partir de estos dos parámetros, ya que todos los elementos allí enunciados son continuos y reiterativos.

²⁷⁷ FINOL, Enrique. La corpusfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. Op. Cit., p. 104.

²⁷⁸ *Ibíd.*, p. 104.

²⁷⁹ Dibujo de ornamentación que se pone a lo largo de los muros, pavimentos y techos y suele consistir en elementos repetidos de un mismo adorno. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española [En línea] (22.a ed.), 2001. [Recuperado el 15 de enero de 2018] Disponible en <http://www.rae.es/rae.html>

²⁸⁰ GROUPE μ. Tratado del Signo Visual. Op. Cit., p. 178.

Imagen 14. Detalle mural. Rombo con terminaciones semicurvas.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Imagen 15. Decoración mural de las terrazas más elevadas en Castilla.



Fuente: GRUSS, Carmen. Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1999, p. 228.

En cuanto a las figuras, estas se caracterizan por una dimensión reducida pues la percepción individual de ellas cesa a partir de una cierta distancia y es sustituida por una aprehensión global gracias a la integración como operación visual,²⁸¹ en consecuencia y siguiendo las leyes de la Gestalt, el efecto generado tiende a la captación de un conjunto de elementos no como unidades separadas, sino como partes de una única configuración, es decir, los elementos próximos entre ellos tienden a ser vistos como miembros de una misma unidad²⁸²; de ahí que, la mayor parte de nuestra experiencia textual sea óptica y no táctil, “la textura es falseada a través de la imagen”²⁸³ convirtiéndose en una representación abstracta que toma significado cuando es percibida. Por su parte, la ley de repetición tiene que ver con la uniformidad de las figuras integradas y repetidas, la alternancia entre ellas y la secuencia respecto al orden en que aparecen, en palabras más sencillas, es el ritmo el que hace la textura²⁸⁴.

²⁸¹ *Ibíd.*, p. 179.

²⁸² POLIDORO, Piero. ¿Qué es la semiótica Visual? Op. Cit., p. 86-87.

²⁸³ DONDIS, A. Donis. Sintaxis de la Imagen Visual. Introducción al alfabeto visual. Madrid: GG Diseño, 1973, p. 70.

²⁸⁴ GROUPE μ . Tratado del Signo Visual. Op. Cit., p. 180.

Imagen 16. Efecto de textura



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

El techo de la capilla derecha o de la virgen del Pilar (ver figura 6), se asemeja figurativamente a la descripción precedente en cuanto a ser un enunciado dominado por trazos orgánicos y cuya recurrencia también recrea texturas. En este caso particular, los rasgos plásticos configuran una especie de conjunto floral en color anaranjado sobre fondo ocre, espacio en donde las hojas se entretrejen mediante líneas semicurvas en color oliva fusco sin ningún tipo de sombra o contorno oscuro (ver tabla 3).

Con respecto al tamaño de las mismas, no existe uniformidad y por tanto se da un desbalance volumétrico que focaliza la atención en aquellas figuras de mayor grosor. Al respecto, no se tiene precisión sobre si las flores enunciadas (ver imagen 17 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) correspondan a ser figuraciones de rosas siguiendo el patrón de las relaciones establecidas sobre las imágenes del techo de la nave central, no obstante, al ser definidas como

flores se logra mantener la línea temática vinculada a la feminidad desde su forma, como imagen de coronación, de plenitud definitiva y de lo esencial, y desde su naturaleza, como símbolo de la belleza femenina²⁸⁵. Asimismo, se pueden apreciar líneas semirrectas en color anaranjado que demarcan los bordes del lugar ocupado por las flores y una franja destinada a formas circulares y líneas con fuertes curvaturas. Los círculos nacen de la evocación de un centro que se cataloga como símbolo universal en la representación de la totalidad y la integridad²⁸⁶, relación que es congruente con las líneas onduladas y su manifestación indicativa de movimiento y dinamismo, evidente también en algunos espacios verticales que rompen con la uniformidad floral.

Figura 6. Esquema del templo.
Ubicación del techo capilla derecha.

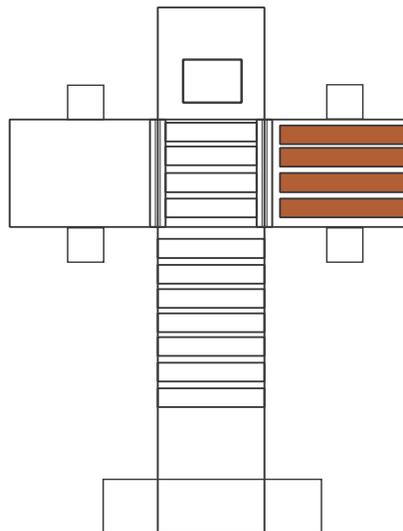


Tabla 3. Contraste cromático. Pintura mural del techo capilla derecha.

Código RGB	
	178,95,53
	94,79,48
	205,187,167
	41, 45, 46
	227,150,62
	51,46,43
	194,99,69
	85,68,61

Este techo además, destaca en la parte superior del mismo, justo encima del arco de medio punto que circunscribe el acceso a la capilla derecha, una figura cruciforme a manera de blasón (ver imagen 18 que muestra aspectos del templo

²⁸⁵ BECKER, Udo. Enciclopedia de los símbolos. Barcelona: Editorial Rosés S.A, 2008, p. 184.

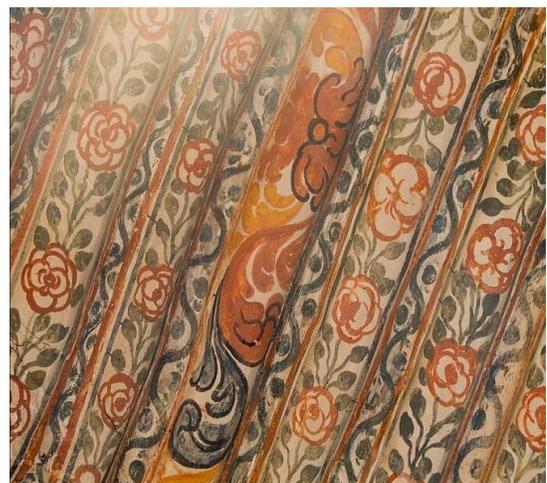
²⁸⁶ COOPER, J.C. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2007, p. 50.

de Santa Bárbara), enmarcada topográficamente en lo se asemeja a un triángulo cuyos lados constituyen los puntales internos que sostienen el artesonado. Con relación al contraste cromático se afirma que es coherente con la gama de tonalidades del conjunto floral antes mencionado, conjunto que es incluido también como parte de la ornamentación que rodea los trazos del blasón.

Imagen 17. Pintura mural techo capilla derecha del templo.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Respecto a la cruz, se establecen dos vertientes de estudio desde donde se puede comprender su composición formal. La primera tiene que ver con el uso de la cruz como pieza simple en la decoración heráldica²⁸⁷; en ella, la forma geométrica a base de esmalte es distinta a la del campo (relación forma-fondo), lo que es perceptible en la imagen con el contraste cromático, cruz en color ocre oscuro, fondo blanco hueso, por ejemplo. En cuanto a la construcción eidética del

²⁸⁷ Es considerada una ciencia que tiene como propósito describir y explicar los escudos de armas provenientes de linajes familiares, dinastías militares, consagraciones en ciudades, etc. Formalmente se conoce como el conjunto de los conocimientos relacionados con los escudos nobiliarios. Blasón. MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008.

blasón se establece la convergencia de cinco lados congruentes a manera de pentágono, o de un triángulo con algunos trazos curvilíneos, este último que está más asociado a la heráldica ratifica que los tipos de escudos equiparables con esta forma, orientan la terminación en punta siempre hacia la parte inferior de la composición, mientras que en la imagen analizada la punta se proyecta hacia el cenit. Otra particularidad aparece desde la dimensión espacial que ocupa la cruz, caracterizada por su fijación en el centro del conjunto y por llenar la tercera parte de la superficie regular del campo²⁸⁸, es decir, los brazos que conforman la pieza horizontal alcanzan a tocar los bordes del blasón, no obstante, la base de la pieza vertical se expande a manera de altozano y se vincula a otra figura emergente lo que hace impreciso su acercamiento o no, a los límites inferiores del blasón.

Imagen 18. Figura cruciforme a manera de blasón.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

²⁸⁸ CARRAFFA, Alberto y CARRAFFA, Arturo. Enciclopedia heráldica y genealógica. Hispanoamérica. [En línea] Madrid: Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo 88, 1926, p.64. [Recuperado el 15 de enero de 2018] Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch7103>

Una segunda alternativa se profiere desde la fuerte carga simbólica asociada a la cruz desde una mirada religiosa. En este sentido y por sus mismos rasgos plásticos irregulares, uno de ellos precisamente el montículo sobre el cual se alza, establece que la imagen se trata de la representación de la cruz del Calvario, lugar en donde se realizó la crucifixión de Cristo. Este hecho bíblico consolida la profecía de un Mesías que murió para redimir los pecados del mundo y que su resurrección se vincula con la salvación, es decir, la vida de un mortal que termina en la cruz y renace como sempiterno para la ratificación de la fe pues es el hijo de Dios. La cruz es uno de los símbolos universales del cristianismo cuyas transformaciones temáticas la ubican desde una iconografía propensa al dualismo interpretativo pero que en últimas siempre converge en el poder de la fe cristiana. No obstante, la cruz como símbolo data desde el nacimiento de las primeras culturas politeístas que la empleaban para contener las almas de los difuntos, o como un elemento de culto de la divinidad del sol en el caso de los fenicios y los griegos; por ello, la resistencia pagana después de la vida y obra de Cristo y llegado el imperio de Constantino²⁸⁹ fue tal, que la cruz en medio de una imposición dogmática sirvió como elemento de evangelización y de insignia en batallas en donde los más violentos actos se hacían en nombre de Cristo y su iglesia.

Esta hipótesis cobra fuerza, en tanto la cruz analizada está acompañada por dos figuras más, la primera y de trazos de mayor nitidez permite determinar una forma aparente de celaje y la segunda, cuyos bordes curvilíneos refiere a la fuerza

²⁸⁹ Constantino se convierte al cristianismo luego de que una advocación divina lo ayudará a ganar la batalla del puente Milvo. Cuentan los historiadores del siglo IV, entre ellos Eusebio de Cesarea que Constantino ya presentía la derrota a manos del emperador Mejenio cuando acepta el consejo de rezar a un dios y en respuesta a esa oración tuvo una visión que interpreto como un signo cristiano: alrededor del día cuando este iba a declinar, vio en los cielos el signo de una cruz luminosa que estaba por encima del sol y que tenía una inscripción (usa este signo y vencerás). En efecto, Constantino gana la batalla y revoluciona sus creencias para adoptar un nuevo dios que pasaba a ser símbolo de poder divino y victoria. Luego para el Concilio de Nicea en el año 312, Constantino utilizaría esta vivencia para decretar formalmente las primeras bases del cristianismo, una de ellas, la simbología puesta a disposición de la cruz. RUSH, Dotson, El Imperio Romano, Constantino el Grande [video en línea]. Producido por History Channel, 1 de septiembre de 2015. [Recuperado el 15 de enero de 2018] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wnAgycP2BTQ>

prominente del viento. Para el investigador y teólogo de la Universidad Gregoriana de Roma, Alberto Echeverry Guzmán, las insinuaciones curvas que arremeten en dirección a la cruz trenzan la idea de los cuatro vientos o puntos cardinales provenientes de los cuatro continentes en esa época conocidos²⁹⁰, en consecuencia, el viento se asocia a la idea del espíritu santo como soplo vital del universo²⁹¹ que de manera omnipresente, versátil e impalpable trasciende las fronteras geográficas y se posa ante la pasión y posterior muerte de Cristo en la cruz, que consabido es, dinamizó la intervención irascible por parte de la naturaleza, idea que es congruente también con la simbología de la cruz asociada al número cuatro en respuesta a los cuatro elementos naturales que le dan orden y equilibrio al mundo.

Desde otra perspectiva, la expedición que trajo a los españoles en cabeza de Cristóbal Colón a tierras americanas, no hubiese sido posible en términos de navegabilidad sin la buena ventura de las condiciones meteorológicas y la acción de los cuatro vientos confluidos en el océano atlántico, misma situación que permitió ya recalada esta tripulación, que se empezará a navegar hacia otros destinos de Colombia, casi siempre desde el litoral atlántico para iniciar entonces una de las mayores empresas de la historia que culminaría con la colonización del interior del país²⁹².

Uno de esos territorios de mayor extensión fue el altiplano cundiboyacense y Tunja como una de las principales sedes del gobierno aborigen, vio como el estandarte de la cruz se consolidaría como símbolo portador de la carga axiológica del cristianismo. En suma, la isotopía temática se determina desde una relación de causa y efecto: la acción del viento como desencadenante natural que trajo

²⁹⁰ GUZMÁN, Alberto. Entrevista realizada el miércoles 30 de noviembre de 2016. Universidad industrial de Santander.

²⁹¹ COOPER, J.C. Diccionario de símbolos. Op. Cit., p. 188.

²⁹² RUEDA, Jorge. Las primeras fundaciones En: Historia del Arte, volumen 4. Bogotá: Salvat Editores, 1988, p. 709.

consigo la imposición de la cruz y su devenir como alegoría del poderío de la religión de Cristo sobre el pueblo indígena.

De igual modo, los vientos pueden alzarse de súbito o detenerse con igual rapidez representado así la transitoriedad de la vida del hombre, más aún, cuando la recurrencia de la figura asociada al viento es notable en la totalidad de la composición y mucho más clara, definida y producida (ver imagen 19 muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), lo que se evidencia en las líneas oscuras que demarcan el contorno de la figura creando el efecto gráfico de profundidad y continuidad. Estos mismos trazos (ver imagen 20) son usados convencionalmente para referirse a las bocanadas de aire y al soplo de vida en composiciones artísticas de todo tipo, que incluso se asemeja a los primeros acercamientos aborígenes en la consideración pictórica de la brisa, las nubes y su poder ancestral (ver imagen 21).

Imagen 21. Detalle mural de la figura asociada al viento.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos

Imagen 20. Construcción vectorial.



Imagen 19. Detalle mural de una figura similar.



Fuente: DE LA FUENTE, Beatriz. La pintura mural prehispánica en México. México: Instituto de investigaciones estéticas. Universidad Autónoma de México, 1995, p. 150.

2.3.1.2 *La construcción pictórica en los arcos.* Los arcos del templo 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 dovelas²⁹³, lugares que, en efecto, albergan trabajos de pintura mural correspondiente a enunciados de corte descriptivo, de nuevo orientados al dominio de figuras fitomorfas. La principal característica del arco como estructura es que hace parte de la disposición arquitectónica interna del templo, de ahí que sus lados convertidos en frente tengan completa visibilidad ante el espectador, sin olvidar la superficie interior, cóncava e inferior del arco o en arquitectura denominada, intradós. Es por ello que el análisis que sigue a continuación tiene en cuenta estas precisiones espaciales para ubicar mejor al lector. El arco de la capilla derecha (ver figura 7) en su primer frente situado hacia la nave central (ver figura 8) destaca las flores como figura dominante.

Figura 7. Esquema del templo. Ubicación del arco acceso capilla derecha.

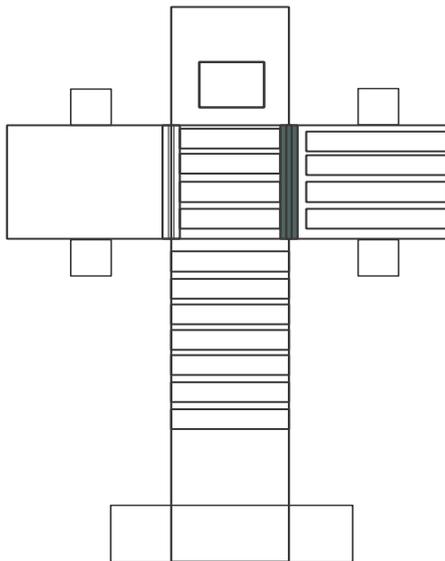


Figura 8. Esquema del arco, primer frente. Ubicación de la pintura mural.



²⁹³ Arq. Piedra de forma de cuña de las que forman un arco o bóveda. MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008.

Esta figura está constituida por un centro romboide de color amarillo y cuatro pétalos de tamaño irregular (ver imagen 22 muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), no obstante, algunas de ellas no poseen centro y en su mayoría se hace visible unas terminaciones rectas justo en cada uno de sus bordes (ver imagen 23 muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), cuyo contorno blanco contrasta con el color azul como fondo abarcador (ver tabla 4), y es esta relación cromática la que evidencia el poderío de las tonalidades frías.

Imagen 22. Pintura mural, arco capilla derecha, primer frente.

Tabla 4. Contraste cromático. Pintura mural arco capilla derecha, primer frente.



Código RGB

	78,100, 97
	218,173,70
	219,210,203
	173,131,93
	135,81,11
	98,46,22
	148,101,45

Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos

En este caso particular, 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 es²⁹⁴. 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

²⁹⁴ HELLER, Eva. Psicología del Color. Barcelona: Gráficas Gustavo Gili, 2004, p. 24.

religiosa alude al comienzo de la existencia, a la creación del mundo y la presencia de la luz²⁹⁵, 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 virginidad²⁹⁶. Otros aspectos preponderantes en el arco son: (i) la exaltación de las dovelas superiores por medio del ocre oscuro como tonalidad de contraste, diferenciando el arriba del abajo, (ii) la insinuación de los contornos en amarillo de las impostas de cada columna que contiene en sus bases, (iii) trazos geométricos en forma triangular que a su vez están constituidos por pequeñas líneas y círculos sobrepuestos a manera de textura vidriera²⁹⁷ (ver imagen 24 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), adicional, se aprecia una franja rectangular atravesada por líneas onduladas que albergan en el centro una figura semicurva con tres puntas irregulares, la consideración de estos trazos es imprecisa debido al notorio desgaste del muro.

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 155.

²⁹⁶ MITFORD, Miranda. *El libro ilustrado de signos y símbolos*. Op. Cit., p. 55.

²⁹⁷ En este tipo de textura la imagen se perfila a partir de celdas adyacentes de un solo color perfiladas con el color frontal.

Imagen 23. Detalle mural, flores.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

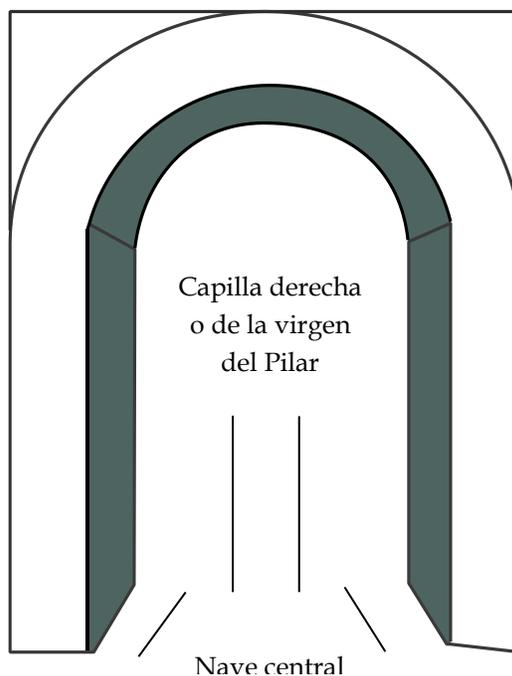
Imagen 24. Detalle mural, trazos geométricos.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Se señala además que la pintura mural que cubre estos espacios cuenta con varias figuras doradas talladas en madera. Aunque estas no hacen parte del análisis como material pictórico, la importancia de ellas se determina cuando por acción de las remodelaciones que sufrió el templo se dio lugar a la remoción de las tallas, principalmente en la parte interior y cóncava del arco (ver figura 9), lo que dejó huellas de su presencia en dicho espacio, revelando algunos segmentos gráficos que podrían referirse a nuevas imágenes de pintura mural ocultas tras la superficie visible, pero las áreas aparecen tan fragmentadas que es imposible definir con precisión lo allí enunciado, excepto en dos casos, no obstante y antes de mencionarlos, se reitera que en esta zona del arco particularmente se mantiene la recurrencia de las figuraciones florales con los mismos aspectos plásticos señalados anteriormente, es decir, flores en contorno blanco, centro romboide de color amarillo, sobre un playa azul como fondo transversal en la totalidad de la composición.

Figura 9. Esquema del arco, parte interior. Ubicación de la pintura mural.



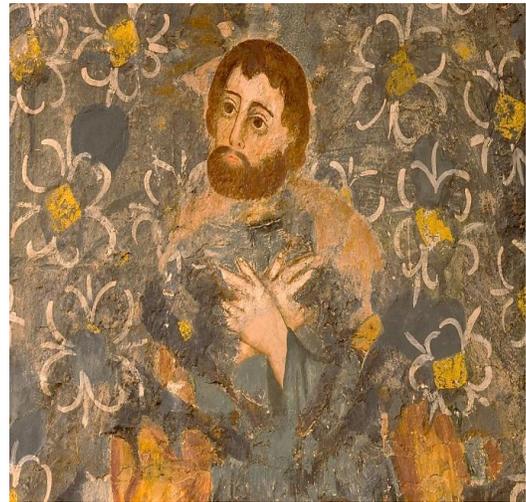
Los dos casos referidos tienen que ver con figuras antropomorfas²⁹⁸ en las que solo es visible con claridad la parte del rostro y los trazos fenotípicos que corresponden con una apariencia humana. En el primer caso, se trata de la figura de un hombre (ver imagen 25 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), que se ubica en una perspectiva frontal y en contrapicado desde la vista del espectador. Dicha figura se destaca principalmente por tener barba pronunciada y abundante que cubre los pómulos y el labio superior e inferior, características que suponen cierta madurez. Igualmente, aparecen unas manos que corresponderían por extensión y cercanía a ser parte de la misma figura.

²⁹⁸ De aquí en adelante entiéndase la “figura antropomorfa” como aquella composición visual de forma humana. MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008.

Imagen 25. Figura antropomorfa masculina.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Este hombre enunciado se configura como un sujeto que no solo existe en la composición, es decir, un sujeto que por medio de rasgos plásticos y figurativos como el color de la piel, lo rosado de los labios y lo dilatado de las pupilas, se determina como un ser vivo, sino además, como un sujeto de hacer. La primera acción que realiza (mirar) corresponde con la dirección de su mirada, que a pesar de no ser del todo clara es posible asegurar que puede estar dirigida, si bien, a otra figura en el conjunto, también al espectador cuya presencia y participación desborda los contornos de la imagen, en palabras de Roberto Flórez, "(...) la imagen excede el espacio de su presentación y existen elementos no visibles que, sin embargo, se articulan con el espacio visible"²⁹⁹.

La siguiente acción nace de la posición sobrepuesta y cruzada de las manos que podrían estar sosteniendo algún tipo de objeto debido a los trazos en forma

²⁹⁹ FLÓREZ, Roberto. De cuerpos, brillos y transparencias. Análisis semiótico de una imagen publicitaria. [Base de datos en línea] enero de 2007. Revista Escritos. Centro de ciencias del lenguaje, 1(35-36), p. 7-40. [Recuperado el 15 de enero de 2018] Disponible en http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/18/1/01%20roberto_flores.pdf

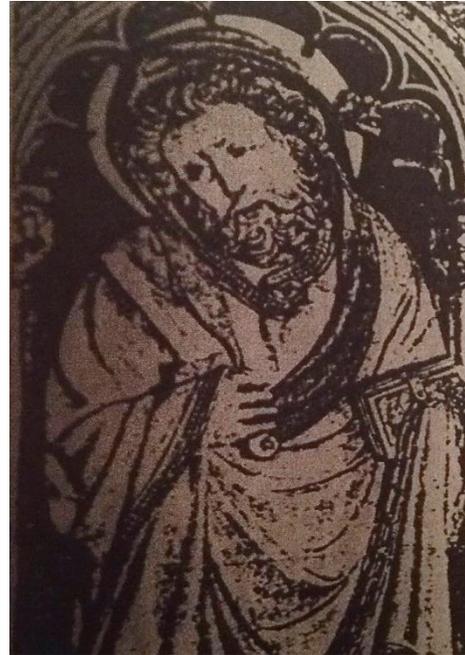
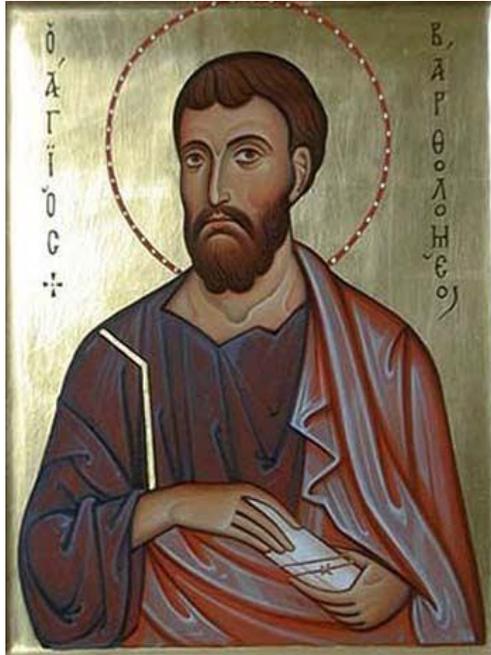
cuadrada que aparecen justo encima de ellas o, por el contrario, estar insinuando solo un acto de reverencia, rasgo común en la representación visual de los santos. Con respecto a esta última idea, como consecuencia de la descripción figurativa precedente, el hombre enunciado en la imagen presenta ciertas características que coinciden con los atributos³⁰⁰ o lo asemejan a la representación iconográfica de San Bartolomé apóstol (ver imagen 26), quien sería un hombre de estatura corriente, cabellos ensortijados, tez blanca, ojos grandes, nariz recta y bien proporcionada, barba espesa y un poquito entrecana³⁰¹.

Con respecto al segundo caso, se encuentra la figura de un rostro al que solo es aprehensible parte del contorno de la cara y nariz, además de los trazos que constituyen los ojos (ver imagen 27 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), detalles plásticos que no alcanzan a ser suficientes para afirmar con certeza la correspondiente identidad sexual de la figura, aunque es probable que se oriente a lo femenino, en tanto la extensión de color marrón cercana a su rostro crea un efecto de cabello largo, y la tenue insinuación de una sombra bermellón que profundiza la sensación de mejillas ruborizadas. De igual modo, la acción de mirar se vuelve a repetir: sabemos que la figura mira algo, pero desconocemos de que se trata.

³⁰⁰ Los atributos de los santos o iconografía de los santos son las características identificativas de estos, como ciertos rasgos físicos (sexo, edad, barba o ausencia de ella, canas o calvicie), la vestimenta y ciertos objetos, animales o símbolos. Esta iconografía cristiana buscaba, sobre todo en la Edad Media, hacer comprensible para los iletrados los mensajes religiosos. Los atributos se fundamentan en las hagiografías y martirologios, a los que se suman diversas fuentes, como la Biblia, los evangelios apócrifos y las leyendas piadosas.

³⁰¹ DUGAY, Carmen. Pinturas murales góticas de origen aragonés en Sitges (Barcelona): la capilla de San Bartolomé de villalba de Peregiles (Zaragoza) [Base de datos en línea] enero de 1996. Revista Artigrama, 1(12), p. 369-371. [Recuperado el 15 de enero de 2018] Disponible en <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/12/3varia/3.pdf>

Imagen 26. Representaciones iconográficas de San Bartolomé. Nótese el parecido formal o el reconocimiento de los atributos.



Fuente: Iglesia Anglicana. San Bartolomé apóstol. [Al óleo]Venezuela: Pronosur, 2015. [Recuperado el 15 de enero de 2018] Disponible en <https://www.pinterest.cl/pin/437130707560657672/?autologin=true>

Fuente: ROIG, Juan. Iconografía de los santos Barcelona: Ediciones Omega, 1950, p. 56.

Imagen 27. Figura antropomorfa femenina.



Fotografía: Eber
Reddecreativos.



Fotografía: Eber Rocancio,
Reddecreativos.

De igual manera y pasando al segundo frente del arco situado hacia el interior de la capilla derecha (ver figura 9), se acentúa en ella figurativamente aún más la primacía vegetal; el contraste cromático en oposición a las dos zonas descritas anteriormente, se aleja de las tonalidades frías y oscuras, para mostrar un conjunto de matices cálidos y suaves. Estos matices (ver tabla 5), 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 (ver imagen 28 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

Tabla 5. Contraste cromático. Pintura mural arco capilla derecha, segundo frente.

Código RGB	
	183,157, 132
	179,116,37
	180,134,82
	132,127,66
	83,76,60
	110,92,88

Figura 10. Esquema del arco, segundo frente. Ubicación de la pintura mural.

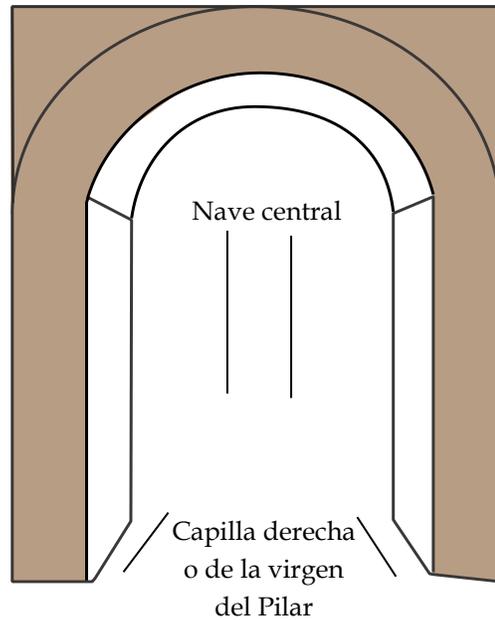


Imagen 28. Pintura mural, arco capilla derecha, segundo frente.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

La figura más definida y que se muestra con mayor precisión es una flor de ocho pétalos, principal característica que permite asociarla con la iconografía de las dalias, debido a que originariamente en México (país de procedencia), su forma silvestre respondía a ser una especie única de tan solo ocho pétalos, cuyos colores básicos eran el amarillo, anaranjado, rojo, lila y morado³⁰², (ver imagen 29 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara). Sin embargo, la fascinación por esa especie tendría lugar en Europa luego de su presentación en 1789 a través del director del Real Jardín Botánico de México, Vicente Fernández. En los años siguientes, y gracias al trabajo de Alexander Von Humboldt aumentó el conocimiento y la base genética de la especie, y se generalizó su cultivo hasta propagarse por los jardines europeos. Ya para 1850 llegan a México las primeras formas modificadas de la especie y comienza su cultivo y reproducción junto con las silvestres³⁰³.

De igual modo, esta figura aparece nuevamente como parte de una frondosidad ubicada en la parte inferior izquierda del conjunto (ver imagen 30 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara). Allí es representada con un aspecto disímil a la descripción anterior, pero con rasgos plásticos que la asemejan aún más a varios petroglifos encontrados en Xochimilco (ver imagen 31), y a la caracterización de la dalia realizada en dos textos de importancia histórica, el primero llamado *Códice Badiano*, o Librito de hierbas medicinales de los pueblos indígenas de 1552, considerado el primer herbario ilustrado de América, y el segundo, titulado *Historia Natural de las Plantas de la Nueva España* que data de entre 1571 y 1580³⁰⁴ (ver imagen 33).

³⁰² NTR MÉXICO. Dalia, flor mexicana de origen prehispánico. [En línea] 15 de mayo de 2016 [Recuperado el 15 de enero de 2018] Disponible en <http://ntrzacatecas.com/2016/05/15/dalia-flor-mexicana-de-origen-prehispanico/>

³⁰³ BURÓ VERDE DE ARQUITECTURA. Dalia, la embajadora olvidada de México. [En línea] México, 15 de mayo de 2015 [Recuperado el 20 de enero de 2018]] Disponible en <http://www.buroarquitectos.com/blog/2015/5/15/dalia-la-embajadora-olvidada-de-mxico>

³⁰⁴ *Ibíd.*, p. 2.

Imagen 30. Detalle mural, flor de ocho pétalos.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Imagen 29. Detalle mural, frondosidad acompañada de flores.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Imagen 31. Petroglifo, Xochimilco.



Imagen 32. Badianus Herbal.



Fuente: BURÓ VERDE DE ARQUITECTURA. Dalia, la embajadora olvidada de México [Fotografías] México, 15 de mayo de 2015 [Recuperado el 20 de enero de 2018] Disponible en <http://www.burovarquitectos.com>

Siguiendo con la descripción formal de la pintura mural del arco en el segundo frente se encuentra que, sobre las impostas de cada columna aparecen de nuevo trazos cuyos bordes curvilíneos refieren temáticamente a la fuerza prominente del viento, y que en algunos sectores la insinuación es mucho más notoria a través del uso de líneas curvas sucesivas como manifestación de movimiento, como representación del viento que es dinámico, jamás estático (ver imagen 33 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

En el sector superior de las dos columnas sobresale la figura de mayor tamaño que cubre casi la mitad de lo enunciado en la composición. Esta figura en color verde y detalles anaranjados se despliega a modo de una gran hoja de cuyo centro brotan algunos folículos (ver imagen 34 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), evidenciando una vez más y de manera general que la composición en su totalidad gira en torno a la dinámica natural con la reiteración de las flores como protagonistas del enunciado, unas flores vivas por acción del viento.

Así pues, el recorrido figurativo propuesto continua ahora con el estudio de la pintura mural enunciada en el arco de la capilla izquierda o de las Ánimas (ver figura 11), que en esencia guarda completa homogeneidad con el arco derecho ya detallado, en especial, en la recurrencia de las figuras fitomorfas y de los rasgos plásticos: cromáticos y eidéticos. En efecto, el azul y el blanco arena son los colores de fondo establecidos, tonalidades frías para el primer frente y tonalidades cálidas para el segundo; por su parte los elementos geométricos son básicos y de manifestación asimétrica. Sin embargo se da lugar a ciertas variaciones.

Imagen 33. Detalle mural, líneas curvas.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Imagen 34. Detalle mural, hoja.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Con referencia al primer frente del arco (ver imagen 35 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) y a la parte interna del mismo, este presenta fragmentos de algunas figuras como consecuencia de la remoción de grandes piezas talladas en madera con aspecto de flor pentafoliada³⁰⁵, “(...) una serie de flores pentafolias en madera tallada y dorada”³⁰⁶, fenómeno que fue explicado anteriormente y que se estableció solo en la parte convoca del arco derecho, más no en uno de sus frentes, como aquí es el caso.

³⁰⁵ Flor con cinco foliolos (Cada una de las divisiones u hojillas de las hojas) MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008

³⁰⁶ VALLÍN, Rodolfo. Santa Bárbara en Tunja, Colombia. Op. Cit., p. 23

Figura 11. Esquema del templo. Ubicación del arco acceso capilla izquierda.

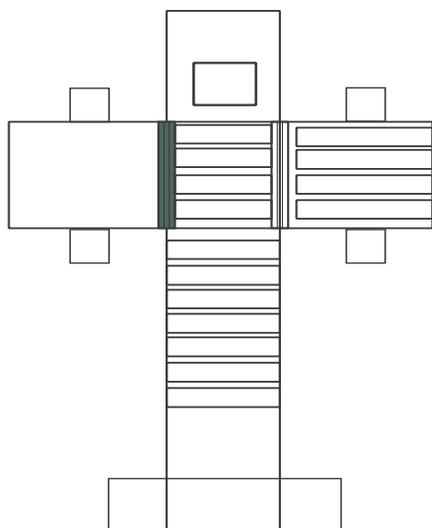


Imagen 35. Pintura mural, arco capilla izquierda, primer frente.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

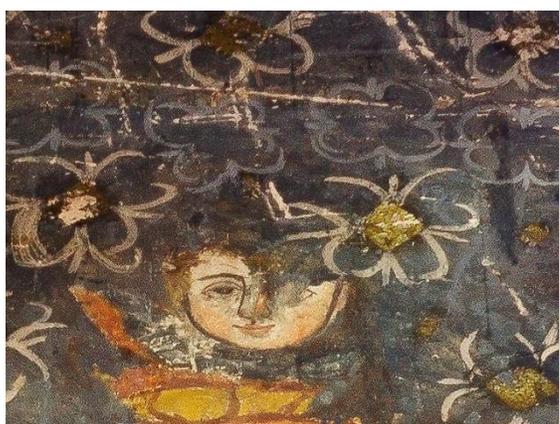
Los elementos allí enunciados ubicados en la superficie alta del arco, atañen de nuevo a figuras antropomorfas a las que solo se les puede ver parte del rostro y sus atributos más sobresalientes como ojos, nariz y boca. La primera figura (ver imagen 36 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) tiende a coincidir con la fisionomía femenina descrita para la imagen 27, en cuanto a lo dilatado de los ojos y lo ruboroso de las mejillas, pero no, en cuanto a lo holgado del cabello que se alcanza a notar corto y de color grisáceo. Asimismo en la segunda figura (ver imagen 37 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) es posible apreciar que los trazos son más suaves y estilizados que aunque no alcanzan a ser suficientes para designar un género en términos biológicos, sí permite aludir a una posible fisionomía infantil en la que predominan los rasgos andróginos. En ambos casos además, son figuras observadoras que focalizan su mirada en puntos de atención desconocidos para el espectador.

Imagen 36. Figura antropomorfa con rasgos femeninos.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos

Imagen 37. Figura antropomorfa con rasgos andróginos.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos

La última figura visible de este primer frente está constituida por varias líneas rectas a manera de bloques rectangulares o almenas que constituyen el diseño de una fortaleza en la que se vislumbra un arco como puerta de acceso y tres estructuras con más altura que base, figura de color ocre, con fuertes líneas oscuras que demarcan el contorno (ver imagen 38 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara). Este tipo de trazos corresponden con la idea de un armazón típico en la arquitectura militar medieval, debido a la construcción de lugares adecuados para la defensa y el ataque. Los castillos, por ejemplo sirvieron como asentamiento militar romano por excelencia³⁰⁷, gracias a su evolución poliorcética que se utilizaría en los enfrentamientos bélicos sucedidos en la historia. España libró numerosas guerras en su intento de reconquistar tierras sometidas por invasores extranjeros y en ese estado de beligerancia permanente la construcción de castillos fue cuantiosa. La imagen por tanto y a razón de sus atributos plásticos se asocia a la representación de un castillo, más aun cuando en la época colonial,

³⁰⁷ BALLESTEROS, Ernesto. Arquitectura militar del medioevo. Madrid: Hiares multimedia, 2013, p. 5.

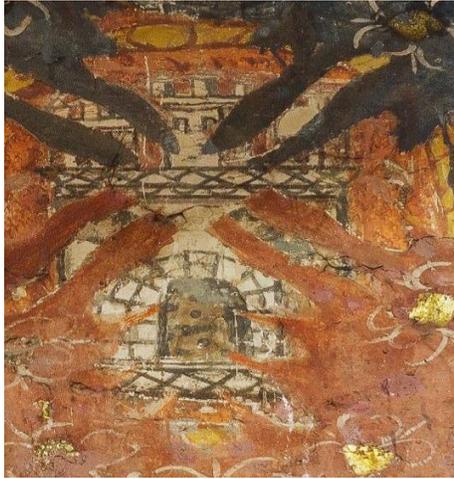
El propio Colón, al regresar de su primer viaje y dar cuenta a la corona de su singular descubrimiento ya insinuaba lo que más tarde se convertiría en ordenanza urbana en América: “Vuestras altezas mandarán hacer en esas partes ciudad y fortaleza, y se convertirán esas tierras”. Con el paso de los años estas primitivas defensas, de acuerdo con lo que el medio podía proporcionar para su ejecución, pasarían de ser simples cercados de “tablazón, madera y clavazón con su cava en derredor...”, como el ordenado por Colón en Santo Domingo, a más sólidos complejos defensivos que en Nueva Granada y aún en América culminaría en Cartagena de Indias, considerada como plaza inexpugnable y la más defendida en el nuevo mundo³⁰⁸.

En el centro del país, sin embargo, y aunque no se dio lugar a la edificación de construcciones similares por motivos estratégicos, si se divulgaría el reconocimiento simbólico, un escudo de armas, “el castillo de oro” (ver imagen 39) que el rey de España le haría a la ciudad de Santa María antigua del Darién como primera en ostentar el título de tierra firme en América³⁰⁹. Del mismo modo se referían al castillo no solo como lugar de residencia de la nobleza y de los propios reyes, sino también como base que resguardaba los grandes tesoros arrebatados a las comunidades indígenas y que pasarían a manos de la corona española.

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 711.

³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 711.

Imagen 39. Trazos que constituyen el diseño de una fortaleza.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

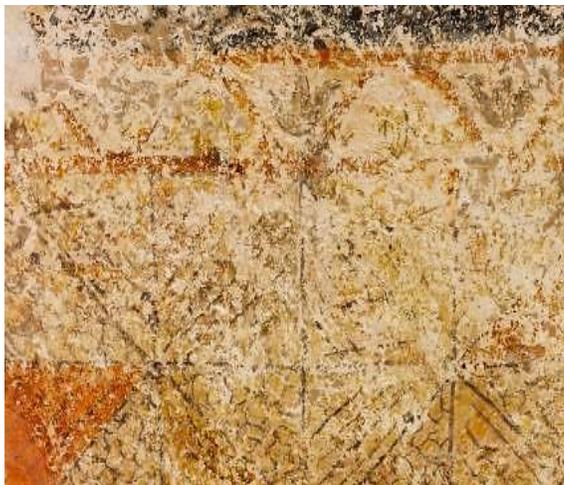
Imagen 38. Escudo de armas de Santa María la antigua del Darién.



Fuente: RUEDA, Jorge. Las primeras fundaciones. Op. Cit., p. 711.

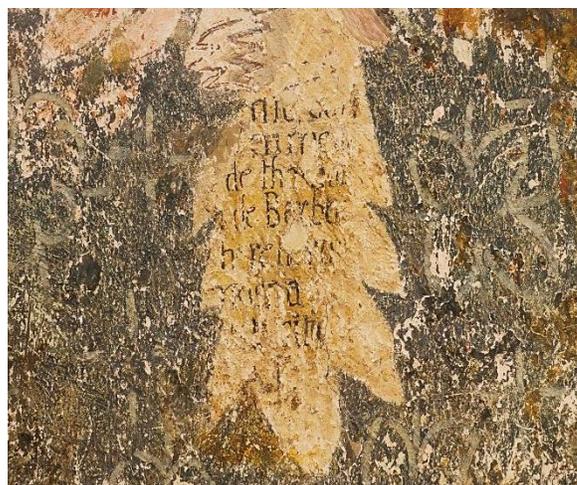
Siguiendo ahora con la parte interna del arco izquierdo, encontramos otra serie de figuras con las siguientes características: trazos geométricos en las bases que comparten similitud formal con las superficies ya descritas para el arco derecho, aunque estas presentan un mayor grado de desgaste (ver imagen 40 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara); justo arriba de una de ellas, es notoria la presencia de lo que sugiere ser una inscripción, en fondo ocre y caracteres negros, la cual es incomprensible a razón del deterioro mural (ver imagen 41 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

Imagen 40. Desgaste notorio de las bases de las columnas del arco izquierdo.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Imagen 41. Inscripción en fondo ocre y caracteres negros.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Adicional a ello, y más arriba de la inscripción, aparece una composición orgánica que destaca algunos fragmentos de dos figuras zoomorfas³¹⁰, cuyos rasgos plásticos corresponderían con pequeñas aves anaranjadas, de alas definidas, que se posan sobre algunas líneas curvas de color verde a manera de ramas, de las cuales brotan figuras fitomorfas adheridas entre ellas, de aspecto circular y color rojizo, que aluden figurativamente a un racimo de uvas (ver imagen 42 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara). En ese sentido, el conjunto enunciado le da protagonismo nuevamente y con otro tipo de elementos a la naturaleza y al estado de vitalidad que le confiere el poder de un ambiente propicio para el hábitat animal y el crecimiento frutal. Contrario a la composición resaltada por la presencia de figuras antropomorfas, aquí es visible para el espectador el cuerpo más no la cabeza de la figura, pero de igual modo, estas características no permiten adjudicarles otro tipo de actividad más allá de la de estar ocupando un

³¹⁰ De aquí en adelante entiéndase la “figura zoomorfa” como aquella composición visual con forma de animal. MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008.

lugar en el espacio del conjunto. Situación que se da con la última figura presente en esta parte del arco, ya que se trata de la porción terminal de una de las extremidades inferiores del ser humano, son pies (ver imagen 43 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) dispuestos correctamente debido a la posición normal de los tobillos, además de sugerir una colocación frontal del cuerpo con una abertura considerable de los mismos que indica a su vez una postura diferente a la de firmeza.

Imagen 43. Algunas figuras zoomorfas y fitomorfas.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos

Imagen 42. Porción terminal de las extremidades inferiores de una figura antropomorfa.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

En el segundo frente de este arco se encuentran las mismas figuras florales enunciadas en el arco derecho, es decir, flores de ocho pétalos que están puestas consecutivamente junto con otros trazos circulares y líneas semicurvas y curvas (ver imagen 44 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) a lo largo del borde de esta superficie que se prolonga de forma rectangular casi a la misma altura de las impostas, no obstante el resto del arco se encuentra en blanco.

Imagen 44. Pintura mural, arco capilla izquierda, segundo frente.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

2.3.1.3 *Enunciación pictórica en las ventanas.* Las ventanas del templo Santa Bárbara son de tipo claraboya, localizadas en la superficie alta de los muros de la nave central (que no albergan imágenes de pintura mural) y de las capillas anexas del templo. En cada una de estas alas laterales (capillas menores) se encuentran dos ventanas. Los trabajos de pintura mural se ubican en las jambas o piezas laterales que forman el hueco de la ventana³¹¹. La primera muestra a analizar se localiza en la ventana izquierda de la nave derecha del templo (ver figuras 12 y 13).

³¹¹ MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008.

Figura 12. Esquema del templo. Ubicación de la venta izquierda, capilla derecha.

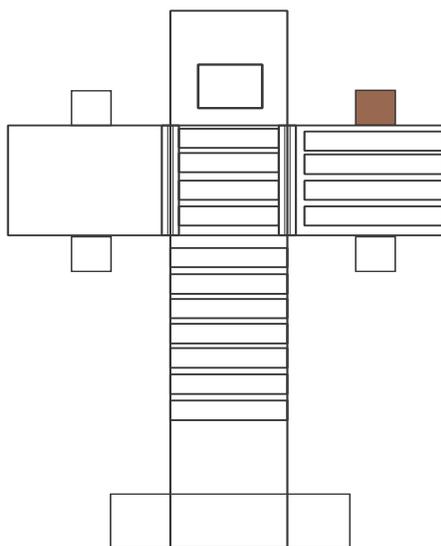
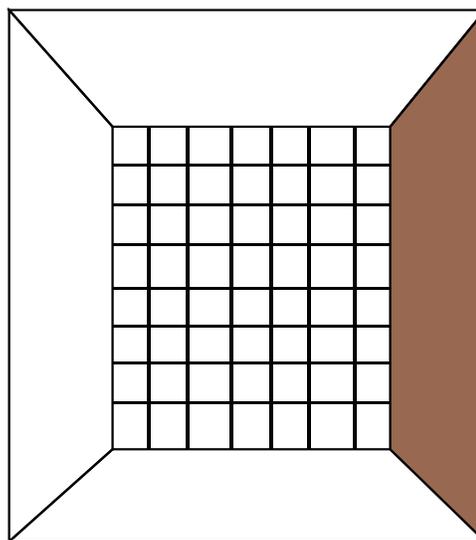


Figura 13. Esquema de la ventana izquierda, jamba derecha. Ubicación de la pintura mural.



En ella, se alude la presencia de un jarrón del que emergen varias ramificaciones que terminan en figuras fitomorfas de distintas especies, que a su vez están rodeadas de varios órganos vegetales. En la parte superior de la imagen se observan dos figuras zoomorfas que parecen acercarse hacia las flores, y otra semejante que se inclina a lo que sugiere ser un racimo de uvas. En los brazos laterales del jarrón se destacan dos rostros con características antropomorfas (ver imagen 45 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara). En la parte inferior de la imagen se observan unas terminaciones geométricas, dos líneas diagonales que dividen un rectángulo, lo que supone ser el pedestal en donde reposa el jarrón (ver imagen 46 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

La composición se enmarca dentro de un rectángulo cuya posición parece inclinarse con cierta curvatura propia del muro que la soporta. Dicho rectángulo se

segmenta en varios cuadrantes³¹² que describen no solo la cantidad de elementos que los conforman sino también su distribución, dando lugar a su vez al contraste arriba/abajo, izquierda/derecha. Igualmente se aprecia por cada cuadrante la predominancia de algunas figuras debido al tamaño de las mismas dando lugar a una escala relativa de elementos.

Imagen 45. Pintura mural, capilla derecha, ventana izquierda, jamba derecha.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos

Imagen 46. Detalle mural, pedestal.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos

En la parte superior, se sugiere el desplazamiento de dos aves hacia las flores, mientras que en la parte inferior aparece lo que podría ser, *grosso modo*, la convergencia de las cuadro figuras que dominan la totalidad de la imagen, una figura zoomorfa, una fitomorfa, una antropomorfa y parte del jarrón, configuración

³¹² En la expresión de lo visual según Dondis existe un proceso de estabilización que se impone a todas las cosas vistas, un eje vertical y un eje horizontal (de ahí que se haga la segmentación de esta manera y no de otra), cuya relación establece los factores estructurales que miden el equilibrio de la imagen. DONDIS, A. Donis. Sintaxis de la Imagen Visual. Op. Cit., p.39.

que supone una preferencia por este cuadrante al convertirse en el último elemento del proceso de lectura, si se tiene en cuenta el favoritismo de un campo visual cuyo hábito occidental alude a una lectura primaria, vertical/ horizontal, y secundaria, de izquierda/derecha³¹³. No obstante, la lectura de una imagen depende del observador quien finalmente decide por donde iniciar el proceso. El tamaño de las figuras establece su dominio en la imagen, como vemos la figura que resalta en la composición es el jarrón, seguido de la figura zoomorfa y las dos figuras fitomorfas que hacen intersección en la mitad de la imagen dando lugar a que una de ellas ancle los cuadrantes (punto de articulación de los pétalos).

Al respecto, Dondis establece que el campo visual en una imagen debe ser reconocido por los elementos dispuestos en el mismo y su relación de oposición, en el caso del tamaño, no puede existir lo grande sin lo pequeño; así, los elementos de menor tamaño serán el resto de las figuras fitomorfas, las hojas que se dispersan entre ellas y los arabescos geométricos del jarrón. Cada cuadrante como se muestra guarda un equilibrio no solo consigo mismo sino además con la totalidad de la imagen ya que cada uno de ellos está compuesto por al menos una figura dominante, de ahí que se hable de una composición equilibrada, racional y armoniosa de acuerdo a la distribución y organización de sus elementos³¹⁴. Además, si se tiene en cuenta que es una imagen bidimensional, no se dirá que existe diversidad de planos con respecto al conjunto, solo se logra establecer la distinción de un fondo y unos elementos que sobresalen. Al respecto de la parte inferior de la imagen, se observa el pedestal en donde reposa el jarrón, no obstante, su configuración solo incluye un centro rectangular que es dividido por dos líneas diagonales que terminan de acuerdo a los bordes del muro, centro, que no coincide con la fragmentación vertical de la imagen superior.

³¹³ GUNTER, Kress, García, Regina y LEEUWEN, Theo. *Semiótica discursiva*. En: *El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I: Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000, p. 394.

³¹⁴ DONDIS, A. Donis. *Sintaxis de la Imagen Visual*. Op. Cit., p. 45.

Las relaciones básicas de contraste cromático (ver tabla 6) que se establecen son: las que ocurren entre figuras zoomorfas corresponden a un color amarillo muy tenue que contrasta con las tonalidades más próximas y semejantes, el rojo, el ámbar y el anaranjado, atribuidas a las figuras fitomorfas. En el jarrón predomina (i) un tono mostaza que constituye el borde superior del cual se desprende lo que parecen ser dos hojas del mismo tono, un listón céntrico en cuyos extremos aparecen dos rostros antropomorfos, y tanto en la parte superior como inferior del jarrón aparecen algunos arabescos circulares; (ii) el tono rojo se aprecia en los cuatro brazos del jarrón, en su borde inferior, y en la figura fitomorfa de dos capas de cuatro pétalos que adorna el centro del listón que la atraviesa.

El marrón constituye el fondo de la imagen y por consiguiente contrasta con las demás tonalidades permitiendo que sobresalga la mayoría de elementos, sumado a ello, dichos elementos poseen un contorno definido en color negro, que no solo delimita el espacio que abarca cada elemento sino que constituye en sí la forma de las ramificaciones. El pedestal en donde descansa el jarrón, posee algunas líneas contorno pero no una tonalidad propia de relleno, en este caso la sombra marrón que constituye el fondo de la totalidad de la imagen, se configura además como tono relleno del pedestal, lo que dificulta su distinción ya que el contraste fondo/relleno parece fusionarse.

Tabla 6. Contraste cromático. Pintura mural ventana izquierda, capilla derecha.

	Código RGB
	183,157,132
	179,116,37
	180,134,82
	132,127,66
	83,76,60
	110,92,88

Dentro de los rasgos eidéticos se considera que las formas curvas predominan en el conjunto puesto que tienen una ligera orientación derecha/izquierda, centro/izquierda; las formas rectas solo constituyen el contorno del pedestal con marcación horizontal y en diagonal. Los contornos son nítidos y fuertemente marcados en la totalidad de las figuras logrando su diferenciación. Predominan los contornos circulares, dando lugar a un contraste por proximidad: la totalidad de las imágenes se concentran por la cercanía entre ellas.

Así pues, y de acuerdo a los rasgos plásticos mencionados, esta composición, a diferencia de lo ya visto en las muestras de los techos y de los arcos, presenta una interacción entre los elementos que la componen, distinguiendo cinco conjuntos. El primer conjunto de figuras (ver imagen 47 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), que se encuentran ubicadas en los cuadrantes superiores de la imagen, permiten inferir la presencia de dos colibríes, denominaciones dadas como resultado de la puesta en relación de los siguientes rasgos figurativos: alas con ondulaciones prominentes, cola con bifurcaciones y pico largo y delgado (ver imagen 48), descripción que es coherente de forma general con la referida por

Francisco Ornelas en su texto, “Origen y evolución de los colibríes”³¹⁵. Sumado a ello, estas aves en la imagen datan como elemento aspectual un grado de madurez respecto a su tamaño en sí y a la proximidad de las figuras cercanas.

Imagen 47. Conjunto 1, colibríes.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Imagen 48. Colibri nuquiblanc macho.



Fuente: UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER. Colores al vuelo. Bucaramanga: Publicaciones UIS, 2017, p. 107.

De modo que, bajo esta hipótesis, los colibríes desde una postura subjetal, son actores del proceso discursivo, son entes activos que pueden hacer³¹⁶. Para el caso particular, estas aves suponen estar llevando a cabo la acción de volar y que les es propia por naturaleza. Esto implica tener presente las coordenadas espaciales en que esta se mueve o se realiza la acción, en consecuencia, los indicios que apoyan esta idea tienen que ver no solo con la suspensión aparente en el espacio superior de la imagen, sino también, por la forma de sus alas que

³¹⁵ ORNELAS, Francisco. Origen y evolución de los colibríes. [Bases de datos en línea] abril de 1996. Revista Ciencias, 1 (42), p. 1-10. [Recuperado el 20 de enero de 2018] Disponible en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cns/article/view/11507/10832>

³¹⁶ Según Niño cualquier ente activo que tiene la capacidad de hacer o que puede hacer, es denominado agente. NIÑO, Douglas. Elementos de Semiótica Agentiva. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2015, p. 37.

demarcan una “v”, lo que se debe en principio a las leyes de la aerodinámica en cuanto al empuje continuo de las alas a través del aire para poder volar. De esto resulta que la dirección de su vuelo no es del todo clara, dentro de la composición general de la imagen, pero es posible identificar ciertas posiciones actanciales de referencia que subyacen al campo del enunciado visual.

Para Fontanille³¹⁷, toda presencia está suscrita de acuerdo con un punto focal de atención. En este caso, los colibríes convergen, en el plano de la acción, en un actante que se orienta por la inclinación descendente hacia una flor que se presenta bajo el rol de actante objeto. Es precisamente sobre la relación con este actante (objeto del vuelo que el ave puede hacer porque está dotada de la competencia modal para sobrevolar los cuerpos y en el espacio superior a la faz de la tierra, de la que emergen las flores) que se construirán valores y sobre el cual se predicará algo. La imagen es, mayormente, un enunciado de tipo descriptivo que involucra un grado de focalización, término que según Greimas y Courtés³¹⁸ también toma en cuenta al objeto focalizado. Es decir, la flor se configura como uno de los elementos importantes que orientará la significación. En este orden de ideas, las flores constituyen el segundo conjunto de figuras (ver imagen 49 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) recurrentes en la imagen analizada. De ellas se infieren por la forma de sus pétalos (abiertos y semiabiertos) que se encuentran en un estado pleno de floración, contrario quizá, a lo que sería un planteamiento figurativo de apenas un brote o de unas flores marchitas. Aun así, los pocos elementos brindados por la imagen no permiten llegar a una especificación clara de los tipos de flores que se encuentran enunciadas.

³¹⁷ FONTANILLE, Jacques. Modos de lo sensible y sintaxis figurativa. En *Nouveaux actes sémiotiques*. Limoges. Preses Universitaires de Limoges, 1999, p. 41.

³¹⁸ GREIMAS, A, y COURTÉS S, J. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Op. Cit., p. 179.

Imagen 49. Conjunto 2, flores.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Con respecto a ellas, se dirá que su tematización gira en torno a los conceptos de feminidad, como lo evidenciado en los techos y en los arcos, por ejemplo, y al concepto de fertilidad debido a que figurativamente son consideradas símbolos con cierta carga convencional. Por otro lado, los colibríes siguen esta línea temática al ser asociados por varias culturas precolombinas, en particular las de Mesoamérica, con deidades de la reproducción y la fecundidad³¹⁹ y, en congruencia con lo antes mencionado, son agentes que desde su hacer que incluye el alimentarse a través de la absorción del néctar, también se convierten en pieza clave del proceso de polinización, inferencia que intenta responder de manera parcial el porqué de su vuelo dentro de la composición de la imagen. La puesta en relación del conjunto 1 “colibríes”, con el conjunto 2 “flores”, pone en manifiesto la presencia de la fertilidad, la fecundidad y la reproducción como roles temáticos, los cuales median lo enunciado con la vida como posible valor

³¹⁹ NAVARRO-SINGÜENZA, Adolfo, *et al.* Biodiversidad de aves en México [Bases de datos en línea] abril de 1996. Revista Ciencias, 1 (42), p. 1-10. [Recuperado el 20 de enero de 2018] Disponible en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cns/article/view/11507/10832>

convocado. No obstante, la imagen provee un tercer conjunto de figuras³²⁰ (ver imagen 50 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) que incluye tanto un ave como un fruto.

Con relación a la primera, se ha suscitado la posibilidad de ser una paloma al tener en cuenta que los trazos que forman las alas son prominentes y un poco más definidos en comparación con los que constituyen las figuras del conjunto 1. Igualmente, los profesionales consultados coinciden con esta hipótesis al afirmar que, dentro de la iconografía religiosa de orden católico, las palomas frecuentemente con alas extendidas simbolizan al Espíritu Santo, en tanto que en varios pasajes de la biblia su presencia se traduce en anuncio de vida, como lo demuestran además, y por citar un ejemplo, la mayoría de representaciones visuales del momento de la “Anunciación”³²¹. En esta, una paloma desciende sobre María en el instante en el que ella recibe la noticia de su maternidad por parte del Arcángel San Gabriel, acontecimiento que se asemeja al bautizo de Jesús en el río Jordán, “(...) Jesús salió del agua; y entonces se le abrieron los cielos, y vio al Espíritu de Dios que descendía en forma de paloma y venía sobre él”³²².

Como vemos, los conjuntos hasta el momento se vinculan por medio de la reciprocidad temática que se plantea, la paloma a su vez también se configura como un agente que dentro de su hacer inferido por la extensión de sus alas y su discreta inclinación corporal, se orienta hacia el racimo de uvas, relación que de nuevo y posiblemente da lugar a la determinación tanto de un actante fuente (paloma), como un actante blanco (uvas), este último, y de acuerdo a su tamaño se aleja de la consideración de un simple guisante para sugerir una etapa de maduración de la uva, conocida como “envero” en donde el racimo experimenta

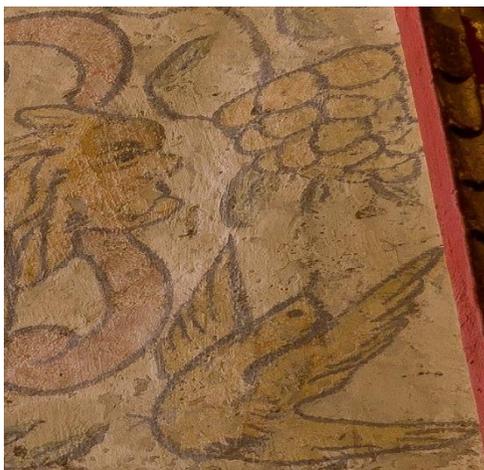
³²⁰ Dentro del conjunto propuesto también aparece lo que siguiere ser una figura antropomorfa, no obstante su descripción se aborda más adelante como parte del conjunto 5.

³²¹ SAGRADA BIBLIA. Traducida por Bernardo Harault. Op. Cit., Lucas 1: 26-38

³²² *Ibíd.*, Mateo 3: 13-17.

cambios morfológicos, “(...) Esta fase herbácea es contemporánea a un rápido crecimiento de los brotes”³²³ Asimismo, las uvas son conocidas por su fuerte carga simbólica al representar el “fruto de la vid”, el cual contiene la semilla por la cual se puede reproducir, el racimo de uvas es atributo de las deidades de la agricultura y la fertilidad; alegría espiritual, y representa el vino de la vida; la sangre de Cristo sacrificado³²⁴. De este modo, los roles temáticos se complementan al tener en cuenta que el racimo de uvas aparece en la composición de la imagen como un producto, como el resultado del proceso de fecundación.

Imagen 50. Conjunto 3, la paloma y las uvas.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Por otro lado, encontramos el conjunto 4 (ver imagen 51 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), que insinúa ser posiblemente un jarrón correspondiente a la época del renacimiento (siglo XVI XVII) que trata de alguna manera de

³²³ AVAGNINA, Catania. La maduración de la uva. [En línea] Mendoza: Curso superior de degustación de vinos, 2007, p. 1. [Recuperado el 5 de febrero de 2018] Disponible en https://inta.gob.ar/sites/default/files/script-tmp-18__la_maduracin_de_la_uva.pdf

³²⁴ MARRERO, Alberto. Artesonado de la capilla mayor del santuario del Santísimo Cristo de Tacoronte: desarrollo iconográfico y su interpretación [Bases de datos en línea] abril de 2012. Revista de Historia Canaria, 1 (194), p. 89-121. [Recuperado el 5 de febrero de 2018] Disponible en <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/2342/05.pdf?sequence=1>

incorporar elementos decorativos propios del estilo románico³²⁵ con predominio de motivos vegetales, lo que invita a pensar que en el jarrón por ejemplo, se ve no solo una, sino varias influencias artísticas, y que además como objeto cumple una función ornamental al contener las flores ya descritas.

Imagen 51. Conjunto 4, jarrón.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Como es posible apreciar, en el conjunto 4, se resalta también la presencia de dos figuras antropomorfas (ver imagen 52 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) que sugieren estar vivas, al tener en cuenta por ejemplo la oposición euforia/disforia marcada en su gestualidad y en la ubicación izquierda/ derecha dentro de la composición.

Estos rostros se incluyen dentro de un estilo artístico denominado “grutesco”, que se deriva de la ornamentación renacentista italiana del siglo XV, encontrada en lo que parecían ser salas bajo el suelo, llenas de humedad que se consideraron como “ (...) bodegas o grutas, por lo que se las denominó, con la expresión

³²⁵ GUZMÁN, Alberto. Entrevista realizada el miércoles 30 de noviembre de 2016. Universidad industrial de Santander.

italiana, *grotted*³²⁶. Estos motivos decorativos procedentes de Roma se replicaron rápidamente en Europa, pero con cierta incidencia aún más marcada en España, en donde según documentos históricos de ese país, el enfoque fue distinto en la consideración de sus formas artísticas, “lo que para los italianos es bárbaro, falso, sin interés, tiene un valor substantivo, actual y moderno para los hispanos”³²⁷. Este estilo decorativo sustenta sus bases en la recurrencia y combinación de elementos vegetales, vasijas, figuras humanas, animales fantásticos, seres mitológicos, entre otros.

Para el caso aquí descrito, las figuras sugieren pertenecer a la categoría de animales mitológicos, entre los que se destacan: el caballo, el centauro, el unicornio, los reptiles, dragones y cabras, a veces en forma de faunos, sátiros, o del dios “pan”; estos últimos se asemejan desde sus características figurativas como ojos, boca, pelo y cuernos, a los rostros que aparecen en la composición, teniendo en cuenta además que desde su concepción temática, estas criaturas están asociadas a la sexualidad, la fertilidad y la reproducción³²⁸, líneas temáticas que serían coherentes con los conjuntos anteriormente analizados. Otros indicios que pueden apoyar tal idea son algunas semejanzas figurativas que se han encontrado hasta el momento en piezas artísticas de Santiago de Chile, por ejemplo (ver imagen 53).

³²⁶ ARENAS, José. La decoración grutesca. Análisis de la forma. [Bases de datos en línea] enero de 1976. D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte, 1 (5), p. 5-20. [Recuperado el 5 de febrero de 2018] Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/99766>

³²⁷ *Ibíd.*, p. 5.

³²⁸ COOPER, J.C. Diccionario de símbolos. Op. Cit., p. 160.

Imagen 52. Rostros antropomorfos.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Imagen 53. Cántaros metálicos con cabezas de faunos. Escalas Fuente de Neptuno–Chile.



Fuente: URBATORIVIM. [Fotografías] Chile, 15 de mayo de 2015 [Recuperado el 10 de febrero de 2018] Disponible en <https://urbatorium.blogspot.com.co>

De igual manera, esta misma referencia mural es repetitiva en las demás ventanas del templo que tienen como base figurativa el jarrón, un objeto ornamental que contiene un determinado número de flores, empero, las diferencias en las composiciones allí enunciadas tienen que ver principalmente con la posición ocupada y realizada por las aves (ver figura 14 e imagen 54 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

Figura 14. Esquema de la ventana izquierda, jamba derecha. Ubicación de la pintura mural.

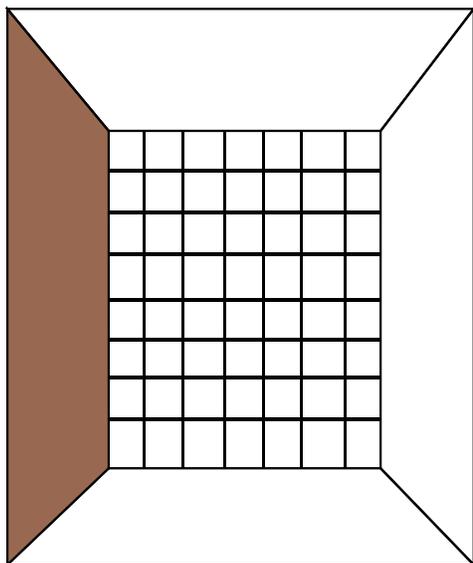


Imagen 54. Pintura mural, capilla derecha, ventana izquierda, jamba izquierda.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Por su parte, en la ventana derecha de esta misma capilla, (ver figura 15 e imagen 55 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), aparece una figura antropomorfa la cual sigue el patrón plástico de las ya mencionadas en los arcos: solo es visible de forma clara los elementos constituyentes del rostro: cabello marrón claro, ojos del mismo color, tez clara y labios gruesos y rozagantes (ver imagen 56 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), fisionomía que corresponde con rasgos pueriles que se vuelven ambiguos en cuanto a determinar el género de la figura, debido entre otras razones a que los seres humanos son más unimórficos de lo que pudiera creerse³²⁹, de ahí que la diferencia entre lo masculino y lo femenino no pueda darse por características sexuales aisladas, sino por la suma de toda ellas.

³²⁹ Davis, Flora. Comunicación no verbal. Madrid: EL libro de bolsillo, alianza editorial, 1986, p. 27.

Además, se alcanza a notar los trazos que diferencian el cuello del infante con el fondo ocre que invita a crear un efecto visual en donde la figura llega a poseer un cuerpo por acción de clausura, las líneas de la parte inferior de la figura quedan inconclusas, pero cognitivamente el ser humano que observa la imagen tiende a cerrar y a completar³³⁰ las formas percibidas con el propósito de lograr una mejor organización del elemento visto. Esta figura también focaliza su atención en un punto determinado que por la dirección de sus ojos y la inclinación de la cabeza marcan una ruta hacia el conjunto floral.

Figura 15. Esquema del templo. Ubicación de la ventana derecha, capilla derecha.

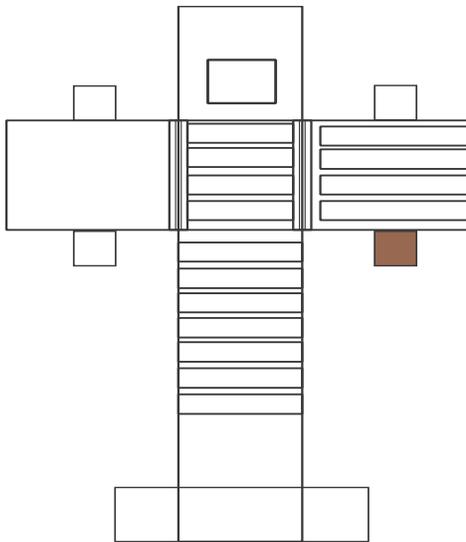


Imagen 55. Pintura mural, capilla derecha, ventana derecha, jamba izquierda.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

³³⁰ POLIDORO, Piero. ¿Qué es la semiótica Visual? Op. Cit., p. 90.

Imagen 56. Figura antropomorfa que dirige su atención al conjunto floral.



Fotografía: Diego Vargas, Reddecreativos.

Sin embargo, en la jamba derecha de esta misma ventana (ver imagen 57 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), la composición aunque sin la presencia de figuras antropomorfas, redonda en los rasgos plásticos del jarrón y las flores, pero como se mencionó anteriormente, la única variación destacada es el cambio en la posición de las aves.

Imagen 57. Pintura mural, capilla derecha, ventana derecha, jamba derecha.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

De igual modo, sucede con la pintura mural de las ventanas de la capilla izquierda. En ellas y a pesar de la presencia de los mismos trazos que constituyen las flores como figura que domina la composición, aparecen dos variantes, la primera tiene que ver con un fragmento de contorno de la imagen que se articula con la pared y su continuidad como estructura, allí se aprecian las mismas figuras que adoran los bordes del segundo frente del arco de esa capilla, situación que no ocurre en la capilla derecha. La segunda variante atañe a un elemento circular y a unas líneas semirrectas que lo acompañan, que se asumen como constituyentes de una figura fitomorfa que haría parte del conjunto orgánico debido a la proximidad con elementos de características similares. Se trata de una flor de color verde (ver figura 16 e imagen 58 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), compuesta por un centro del que brotan pequeñas ramificaciones que la semejan con el papiro, especie de tallo largo que tiene numerosas hojas terminales y vistosas en forma de estrella³³¹, que a su vez se encuentra rodeada por dos colibríes que se dirigen hacia ellas.

³³¹ ORTIZ, Daniel. Flora ornamental española: aspectos históricos y principales especies. Huesca: Ediciones Cedro, 2009, p. 101.

Figura 16. Esquema del templo. Ubicación de la ventana izquierda, capilla izquierda.

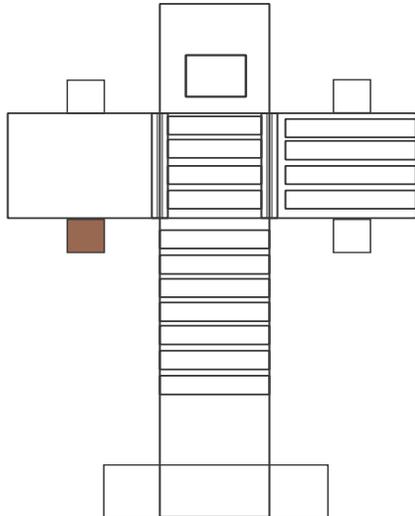


Imagen 58. Pintura mural, capilla izquierda, ventana izquierda, jamba izquierda.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

No obstante, en la jamba derecha de esa ventana, la posición de los colibríes es diferente: no se acercan a las flores, se alejan de ellas (ver imagen 59 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

Imagen 59. Diferencias en la posición de los colibríes, jambas ventana izquierda.



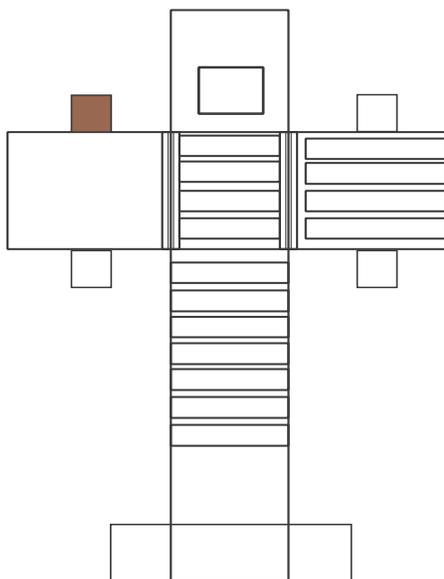
Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos

Finalmente, en la ventana derecha, (ver figura 17) la composición se vuelve a repetir (ver imagen 60 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara). La diferencia reside de nuevo en la posición de los colibrís que en el caso de la jamba izquierda, están posados sobre las flores con cierta curvatura corporal que incide en la recreación de una figura circular, mientras que en la jamba derecha aparecen inclinados cada uno sobre una flor, postura que coincide con la toma de alimento. La diferencia reside de nuevo en la posición de los colibrís que en el caso de la jamba izquierda, están posados sobre las flores con cierta curvatura corporal que incide en la recreación de una figura circular, mientras que en la jamba derecha aparecen inclinados cada uno sobre una flor, postura que coincide con la toma de alimento (ver imagen 61 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

Figura 17. Esquema del templo. Ubicación de la ventana derecha, capilla izquierda.



Fuente: Elaboración de autor.

Imagen 60. Pintura mural, capilla izquierda, ventana derecha, jamba derecha.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Imagen 61. Diferencias en la posición de los colibrís, jambas ventana derecha.



Fotografía:
Reddecreativos.

Eber

Rocancio,

Fotografía:
Reddecreativos.

Eber

Rocancio,

2.3.2 Sobre las convergencias figurativas y temáticas enunciadas. Producto de las concordancias temáticas en relación con la interacción de las figuras determinadas a través del recorrido por cada espacio del templo que las alberga, aquellas con especial carga simbólica, y cuya representación visual obedecen a un conjunto propio del mundo natural, proporcionan producciones semióticas de oposición, la más evidente, lo masculino y lo femenino, en donde esta última predomina al ser figurativizada a través de las flores que según lo mostró las inferencias plásticas, abarcan por su recurrencia gran parte de la totalidad de la pintura mural del templo, a su vez, la noción de feminidad impone su relevancia desde su misma acepción conceptual, “pertenciente y relativo a la mujer, dicho de un ser dotado de órganos para ser fecundados”³³², lo cual vislumbra su importancia en relación con dos enfoques. El primero que adule a la condición humana remitida a una distinción de género coherente con la advocación del templo a Santa Bárbara, como mujer, virgen y mártir cristiana, y segundo con la

³³² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española [En línea] (22.a ed.), 2001. [Recuperado el 10 de febrero de 2018] Disponible en <http://www.rae.es/rae.html>

capacidad única de dar vida, no obstante, el segundo enfoque que refiere a esta capacidad que es natural de la especie, solo se materializa en función de su opuesto, lo masculino.

En este sentido, las imágenes enunciadas en los techos cuya correspondencia figurativa obedece a ser flores como categoría general, redundan su aparición y exceptúan cualquier tipo de interacción compositiva con otro de tipo de figuras que no cooperen con la conexión temática señalada, es decir, en el techo de la nave central por ejemplo, las flores que abarcan toda esta superficie hacen conjunto únicamente con una figura romboide que refuerza aún más la isotopía femenina desde su cualidad sexual virginal. Por esto, las figuras constituyen aisladamente una noción de indicador de género y solo cuando entran en contacto con otras diferentes a ellas y a su posición temática se produce una transformación de estado de lo femenino incólume a lo femenino feraz. Así mismo, cuando se estudian los arcos, las flores siguen dominando la significación en tanto el color, la forma y la distribución reiterativa por el espacio, empero, los arcos también proporcionan otro tipo de figuras³³³ que aunque en su mayoría son antropomorfas, se destaca un solo conjunto orgánico. Estas figuras disocian la secuencia representativa por su fragmentación pero abren vínculos posibles con el rol temático de la feminidad y aún más con la evocación de la vida como valor excelso, considerando que individualmente en el caso de los rostros enunciados se da una aproximación actancial, dado que la figura ocupa un lugar en el espacio del conjunto y desde allí ejerce un rol de observadora.

Las figuras como las aves y los frutos, logran establecer un anclaje directo con la urdimbre sintagmática construida en la composición de la pintura mural de las jambas de las ventanas por ejemplo, donde la interacción vegetal y animal se manifiesta como principio de la naturaleza portadora de seres datados de vida. De

³³³ Se recuerda que estas figuras aparecen luego de la remoción de unas estructuras en madera como consecuencia del proceso de remodelación realizado en el templo a mediados del siglo XX.

lo anterior, resulta la convergencia de dos conjuntos pictóricos que, contruidos en tiempos disimiles³³⁴, interactúan entre sí en una misma dinámica aspectual.

De otro lado, y siguiendo la coherencia figurativa en el techo de la capilla derecha, nuevamente las flores embridan el enunciado, pero esta vez sí están acompañadas por elementos divergentes que articulan la relación de oposición mencionada en párrafos precedentes. Por un lado se encuentra la cruz y su alusión evidente a un hecho bíblico particular que resume la pasión y muerte de cristo y por ende, su regreso a la vida como acontecimiento religioso trascendental; y por el otro, el ímpetu del viento como referencia al poder de la naturaleza. En ese orden de ideas, el viento (acudiendo a su caracterización gramatical como nombre del masculino), contribuye con la vitalidad del conjunto floral, pues es imposible que exista vida sin la presencia de oxígeno y las plantas en ese aspecto son las encargadas de convertir la energía química en energía orgánica, proceso natural del que depende las reacciones metabólicas humanas como el crecimiento, el desarrollo y la reproducción.

Se ve entonces que el recorrido figurativo propuesto por el templo teje atributos eufóricos como muestra del andamiaje plástico dominado por la presencia femenina, hasta aquí caracterizada por la belleza inmaculada y por la condición fecunda que puede llegar a prosperar mediante el contacto con la luz suprema, y es este contacto el que se manifiesta en la composición enunciada de las ventanas, a razón de que en ellas, la funcionalidad de las flores parte de la polinización realizada por los colibríes y termina con la visualización del fruto como producto del proceso.

³³⁴ La inferencia se logra luego del análisis plástico y figurativo. Los trazos que evidencian algunas características de la técnica de los autores es contundente en cuanto a la manifestación de pinceladas más finas, detalladas y mejor logradas en el caso de la pintura expuesta por fragmentos; a su vez es visible la sobre posición de la pintura que establece una organización por capas (se realiza una primera composición pictórica y luego se recubre con otra).

Esta inferencia además, debe ser vista a partir de la concepción religiosa católica de la fecundidad, que se presenta como principio de la configuración de una posible realidad humana. Según Atenciado y Garrido, las primeras palabras del dios de la vida consisten en exhortar a la transmisión humana de generación en generación, convirtiéndose lo humano en el centro de la creación³³⁵. En consecuencia, la fecundidad implica la inauguración de una relación bipolar³³⁶ (o tensiva entre dos valores opuestos), dado que es la representación del inicio de la vida de un otro que presupone la participación en vida de un nosotros (masculino y femenino); aunque en principio dar vida implica la unión de dos elementos con características figurativas diferentes, el tercero que emerge o se gesta como producto será independiente; esto instauro la intersubjetividad de un yo, frente a un otro.

La construcción figurativa de la imagen pone en manifiesto esa relación de elementos del mundo natural (colibrí/ flores), junto con las implicaciones reproductivas que se imponen bajo el entendido de norma o principio natural, cuyo producto será otro, a saber el fruto (las uvas). El jarrón y el pedestal emergen como objetos, en principio, ornamentales. El primero es el soporte de las flores y el otro es soporte (cultural por cuanto arquitectónico) del primero. Los rostros antropomorfos que conforman el jarrón son parte de la composición en el más puro estilo grutesco³³⁷ del arte pictórico y corresponden a una construcción artística en función de la vida como valor ético, por lo que se destacan elementos

³³⁵ MILLÁN-ATENCIANO, Miguel Ángel y GARRIDO, Gloria María. La fecundidad: primera realidad humana. Una visión sobre la persona desde Lévinas. [Bases de datos en línea] septiembre de 2013. Revista Persona y Bioética, 17(2) p. 187-196. [Recuperado el 10 de febrero de 2018] Disponible en <http://personaybioetica.unisabana.edu.co/index.php/personaybioetica/article/view/2902/html>

³³⁶ *Ibid.*, p. 189.

³³⁷ En la decoración renacentista, y sobre todo en la española, se mezclan grutescos de pura fantasía con temas mitológicos y poéticos y se intercalan con escenas o personajes bíblicos en forma de alegoría. Por lo cual, el grutesco adquiere un carácter moralizante y religioso en obras como iglesias y sepulcros (...) Este valor significativo está dependiendo, muchas veces, de promotores intelectuales que ofrecen los programas figurativos, interpretando los tratados sobre los mitos de los héroes y dioses de la antigüedad, al mismo tiempo que los temas bíblicos. ARENAS, José. La decoración grutesca. Análisis de la forma. Op. Cit., p. 12.

vegetales diversos, que llenan el espacio, no sin cierta extravagancia en la profusión de imágenes, pero relacionados entre sí a modo de rizoma.

Bajo este supuesto, la hipótesis pareciese servir al libro bíblico del Génesis en el antiguo testamento, a razón de que en el discurso religioso católico el Génesis en sus primeros capítulos relata como propósito fundamental los temas de inicio, comienzo, creación, nacimiento de la flora y fauna y el soplo de vida de la humanidad, así como lo evidencian las siguientes citas, “Y dijo Dios: produzca la tierra vegetación: hierbas que den semilla, y los árboles frutales que den fruto sobre la tierra según su género, con su semilla en él.”³³⁸, “Sed fecundos y multiplicaos, llenad la tierra ...”³³⁹. La relación con el vigor emana así del constructo simbólico de la totalidad de la pintura mural, pues están las imágenes que enuncian vida a partir de su cimentación figurativa como imágenes vivas, idea consecuente además con la resurrección de Cristo, lo que se suscribe como la acción de volver a la vida.

En suma, el acercamiento plástico realizado anteriormente nos permite conocer cómo los elementos descritos, de forma independiente, se unen para la construcción de figuras vinculadas a la representación del mundo natural. Este vínculo es posible porque la figura actúa como un complejo universo que simboliza y el lector, guiado por el reconocimiento iconográfico de las figuras sobre el fondo, establece la correlación entre la imagen constituida (por trazos, playas de colores, calidad de este, textura de la superficie, etc.) y aquello del mundo que es referido. La comprensión de las figuras, por tanto, depende de la vía de la figuratividad, que en últimas, y como lo refiere Greimas y Courtés, es la resultante de la puesta en discurso³⁴⁰, es la concreción manifiesta de un algo representado que ofrece la posibilidad de hacer inteligible el proceso de dación de sentido. Así, la figuratividad

³³⁸ SAGRADA BIBLIA. Traducida por Bernardo Harault. Op. Cit., Génesis 1:11-25.

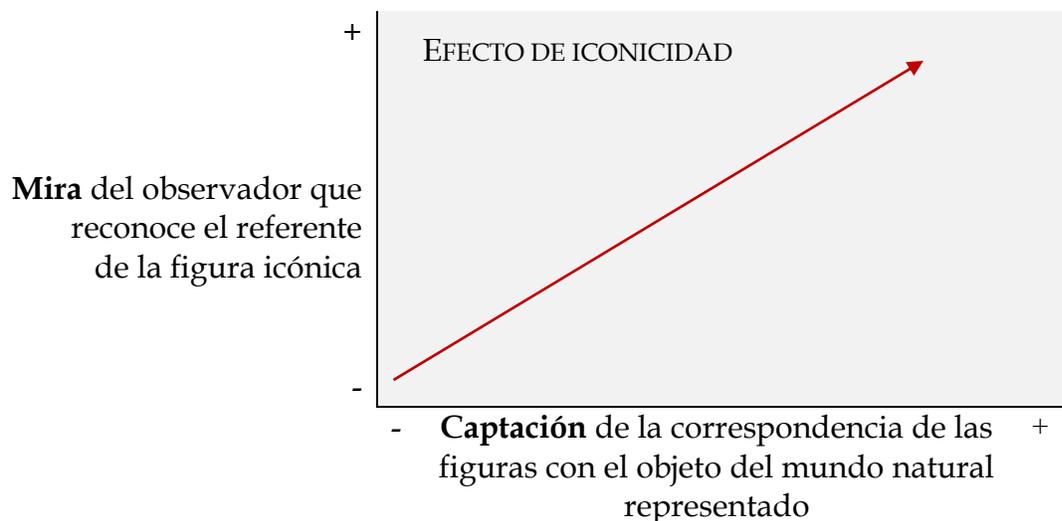
³³⁹ *Ibid.*, Génesis 1:1 -28.

³⁴⁰ GREIMAS, A, y COURTÉS S, J. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Op. Cit., 177.

permite la elaboración de alternativas de interpretación que se derivan de la articulación figurativa, que converge en la elaboración simbólica.

Las figuras constituidas, mayormente, son comprensibles para el observador de la obra, a pesar del desgaste por el contundente paso del tiempo. La imagen posee ya, de este modo, la configuración del plano de la expresión que debe corresponder con una densidad sémica considerable (la referencia al mundo natural) y a un semi-simbolismo construido por el entorno sintáctico en que la imagen ocupa una posición y desempeña una función sintáctica y semántica. Como es sabido, la referencialidad de los signos icónicos tiene un mayor efecto en la precisión del reconocimiento de aquello a lo que la imagen representa de la realidad y tienen tendencia a menor vaguedad del significado, como puede suceder con los signos arbitrarios (ver figura 18).

Figura 18. Esquema tensivo, describe la relación a mayor número de signos icónicos mayor efecto de reconocimiento de lo referido (efecto de iconicidad).



2.3.3 Del objeto soporte a la escena práctica. El recorrido del templo y lectura de la pintura mural. Hemos estudiado hasta aquí los elementos sensibles y materiales de las imágenes de pintura mural que se articulan como texto enunciado, como figuras organizadas en un conjunto homogéneo³⁴¹, y que son aprehensibles para la sensorialidad del ser humano gracias a su materialidad, a esa corporeidad física que finalmente es la que permite acceder a los efectos de sentido construidos sobre el universo semiótico que lo gestó y del cual hace parte; el texto enunciado reclama así, “un soporte de inscripción que tendrá un estatuto fenoménico (por el lado de la experiencia) de un cuerpo-objeto”³⁴².

De tal modo, los muros son las construcciones tangibles que le dan existencia a la pintura mural, y como lo afirma Fontanille su comprensión en dos faces³⁴³ o caras dependerá en cuanto (i) la materialidad soporta el enunciado y al mismo tiempo (ii) forma parte de una construcción arquitectónica que configura una escena práctica en donde las imágenes al estar presentes son objeto de uso de la práctica, usos que en sí mismos son enunciaciones del cuerpo material³⁴⁴, de ahí que, los muros porten huellas de esos usos, como ciertas propiedades de consistencia, improntas de inscripción y patinas que evocan el contundente paso del tiempo. Así, en el devenir se han dejado marcas en los muros y en consecuencia en los atributos plásticos de las imágenes, afectado la legibilidad de las mismas, pero incitando la producción, de ciertos efectos de sentido relacionados con la antigüedad y la persistencia de la materialidad, por ejemplo.

La edificación del templo Santa Bárbara data a finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, época que constriñe los sistemas de construcción en la zona andina del país, a aquellos asociados con el bahareque, el adobe y la tapia

³⁴¹ FONTANILLE, Jacques. *Prácticas Semióticas*. Op. Cit., p. 33

³⁴² *Ibid.*, p. 33.

³⁴³ *Ibid.*, p. 35.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

pisada³⁴⁵, todos ellos producto de una herencia ancestral que deriva del aprovechamiento de los recursos naturales para la construcción de espacios con garantías de habitabilidad. Como se mencionó, el templo es muestra arquitectónica del empleo de estos materiales en la mampostería de los muros, y de hecho la mayoría de las construcciones en la Nueva Granada y que fueron destinadas a las prácticas religiosas son representantes de una tradición prehispánica de la cimentación con tierra en Colombia³⁴⁶, a pesar de que después se diera una adecuación de las técnicas indígenas con innovaciones tecnológicas introducidas por los españoles.

El adobe que remonta su procedencia a la antigua civilización egipcia es un aglutinado moldeado en forma de ladrillo, a base de barro, arcilla, heces animales y paja, cuyo secado es al sol³⁴⁷; recursos que son de fácil acceso respondiendo en esa época a la necesidad de edificar de acuerdo con la disponibilidad de los materiales en el lugar³⁴⁸. Santa Bárbara se erigió con base en esta materia prima (ver imagen 62 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara) que otorga como resultado muros gruesos de dimensiones relativas que pueden variar entre 33 y 36 cm de largo por 16 y 19 cm de ancho, y 9 y 12 centímetros de alto, aproximadamente; robustez de masa que consolida un grado elevado de resistencia que aunque inferior a otro tipo de compuestos industrializados, y

³⁴⁵ GAMA, Claudia Eugenia. La arquitectura de tierra en Colombia, procesos y culturas constructivas. [Bases de datos en línea] febrero de 2007. Revista Apuntes, 20 (2) p. 242-255 [Recuperado el 15 de febrero de 2018] Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/apun/v20n2/v20n2a06.pdf>

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 242.

³⁴⁷ Estos materiales mezclados con agua, adquieren una forma fluida que permite volcarla en moldes de madera dotadas de las dimensiones y formas adecuadas para cada uso. Cuando parte del agua se evapora, el ladrillo de adobe es entonces capaz de sostenerse por sí mismo. Completándose su secado al sol en áreas libres disponibles para tal fin conocidas como “patios de secado”. Después de varios días, para acelerar el secado, los ladrillos son movidos, apoyándolos en una de sus caras laterales. Al cabo de unos pocos días están listos para ser apilados. La cura completa toma unos 30 días, dependiendo de las dimensiones de los adobes. Para ese momento el ladrillo es ya tan fuerte como el cemento. ALOE DE SORBAS. Construcción de ladrillos de adobe. [En línea] Madrid: Agricultura sostenible, 2013. [Recuperado el 15 de febrero de 2018] Disponible en <https://aloesorbas.wordpress.com/2013/10/28/construccion-de-ladrillos-de-adobe/>

³⁴⁸ GIL TOVAR, Francisco. Un arte para la propagación de la fe. Op. Cit., p. 725.

dependiendo de adecuados procesos de mantenimiento puede llegar a tener una vida útil indefinida, y es que este templo ha estado en pie por más de cuatro siglos.

Imagen 62. El tiempo y los movimientos sísmicos de manifestaron en grietas y rupturas de algunos muros de Santa Bárbara.



Fotografía: Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano.

No obstante, es preciso hacer hincapié en que como consecuencia de un temblor a mediados del siglo XX, el templo sufre un desplome en parte de la fachada y grietas en algunas zonas murales, de modo que los trabajos de restauración solo se dan en estas superficies específicamente, y se realizan ya con herramientas diferentes propias de un crecimiento urbanístico entre 1920 y 1950 que inauguró un nuevo espíritu técnico presente en el país³⁴⁹, dominado por la profesionalización de la arquitectura, nuevas políticas de Estado, normas orientadas a un desarrollo sismorresistente, y el uso de más y mejores materiales

³⁴⁹ REVISTA SEMANA. Moda en la construcción. [En línea] Publicado el 21 de diciembre de 1992. [Recuperado el 15 de febrero de 2018] Disponible en <http://www.semana.com/especiales/articulo/moda-en-la-construccion/18873-3>

de construcción, entre ellos, el ladrillo cocido, el cemento, el acero, etc. Rodolfo Vallín reseña lo ocurrido en Santa Bárbara de esta manera,

Desde mediados del siglo XVIII en adelante todo es negativo para la conservación de Santa Bárbara, hasta que el primero de noviembre de 1928 un temblor ocasiona daños que aparecen registrados en un reporte que hace el padre N. Lombana: “La torre se agrietó de tal manera que amenaza a los transeúntes y se hace indispensable descargarla, (...) el bautisterio quedó en ruinas”. En agosto de 1930 se suspenden los trabajos por falta de recursos económicos y después de casi diez años con la llegada del padre José María Quijano se reanuda la tarea de reconstrucción con la colaboración del arquitecto Guerra Galindo, quien levanta parte de la fachada en ladrillo y cemento, y lozas en concreto (...) ³⁵⁰.

Los templos coloniales que hayan pasado por procesos de reconstrucción conservan gran parte de la arquitectura original que fue combinada con correctos procesos técnicos y de calidad industrial en lo que respecta a los materiales empleados para el mejoramiento y la proyección *a fortiori* de parámetros de resistencia y durabilidad como en el caso del templo en mención (ver figura 19), siendo congruentes con los principios que obedecen a los protocolos de restauración arquitectónica en cuanto a cumplir el propósito de devolver a las edificaciones afectadas en lo posible su aspecto inicial, “ (...) las grietas de las paredes fueron corregidas utilizando grapas o llaves de madera que cumplen la función de cocer los muros y devolverles su antigua resistencia” ³⁵¹.

El adobe y el ladrillo cocido componentes responsables de la estabilización de la estructura, proceden también desde una consideración aspectual que atestigua diversidad y temporalidad en su devenir competitivo, el primero, frágil y efímero que perenniza una tradición ancestral pero tendiente al desuso, y el segundo, más sólido y duradero que por acción fabril prorroga el usufructo.

De otro lado, el adobe como material principal posee entre otras características el bajo consumo energético de las instalaciones por las cualidades aislantes, la

³⁵⁰ VALLÍN, Rodolfo. Santa Bárbara en Tunja, Colombia. Op. Cit., p. 24.

³⁵¹ FUNDACIÓN PARA LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL COLOMBIANO. Iglesia Santa Bárbara. Bogotá: Colcultura, 2001, p. 105.

resistencia al fuego y la gran capacidad de intercepción acústica a razón de una factura compacta que vuelve difusas las ondas sonoras penetrantes, produciendo así espacios acordes con el silencio, la tranquilidad y la calma. A pesar de ello, es un conglomerado que retiene temperaturas (inercia térmica) por lo que los lugares serán o muy fríos o muy cálidos, además de ser un material hidrófilo, vulnerable al agua, desventaja que se convierte en la mayor responsable del desgaste de la pintura mural, ya que se concibe una oposición entre la lógica del adobe y la de la pintura, en donde “el estilo semiótico del material pone en cortocircuito el del objeto, provocando así una crisis sensorial”³⁵². La humedad como agente externo junto con contaminantes atmosféricos y biológicos son la base de un problema residual que penetra los cimientos de los muros y afecta no solo la pintura visible sino también las capas de revoque y yeso de las superficies inferiores, de ahí que los estados relentes sean los peores enemigos de la pintura mural³⁵³, por lo que la mayoría de los estucos del templo están desquebrajados, agrietados y con ciertas quiebres en las capas de recubrimiento, fisuras y pérdida de material, tanto en el soporte como en la capa pictórica; generando en esta última diferencias de color y aglutinamiento de los pigmentos en grumos (ver imagen 63 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

³⁵² GESLIN-BEYAERT, Anne. La conversión de tocar en ver. Trompe-l'oeil y posicionamiento estratégico. En: Tópicos del Seminario. Semiótica de lo visual, junio de 2005, vol. 1, no. 13. p. 91-111.

³⁵³ RODRIGUEZ, María de la Paz. La experiencia en conservación preventiva del Conjunto Arqueológico de Cástulo. [Bases de datos en línea] enero de 2014. Revista Siete Esquinas, 1 (6) p. 29-43 [Recuperado el 20 de febrero de 2018] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4700592>

Figura 19. Esquema tensivo que describe la relación de deterioro arquitectónico del templo producto del transcurrir temporal, y la estabilización material adobe/ladrillo cocido.

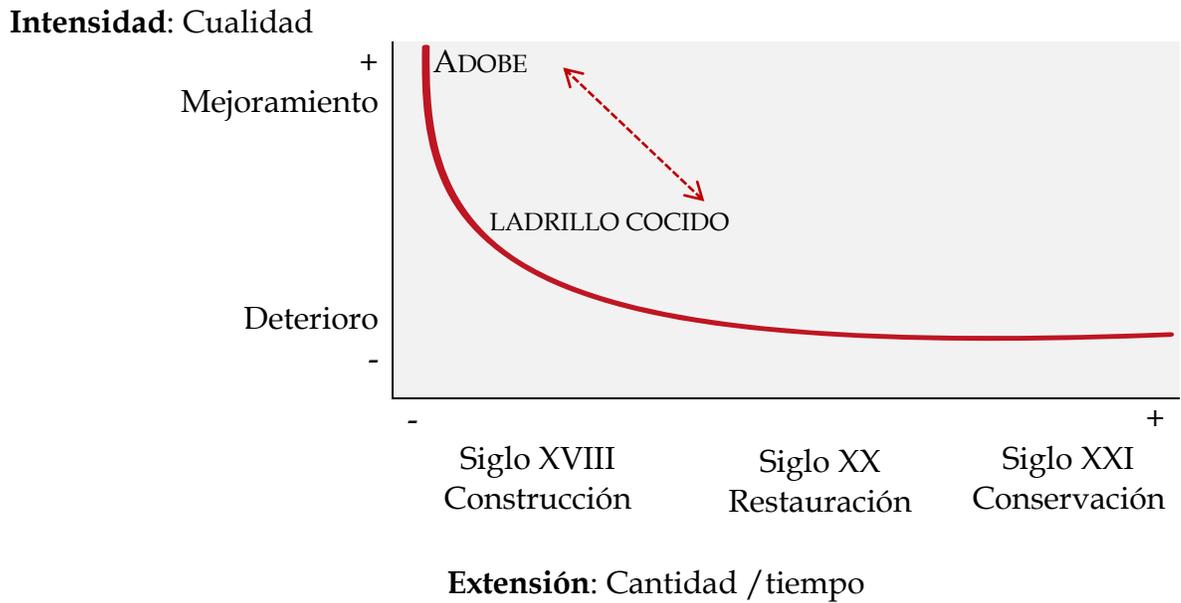
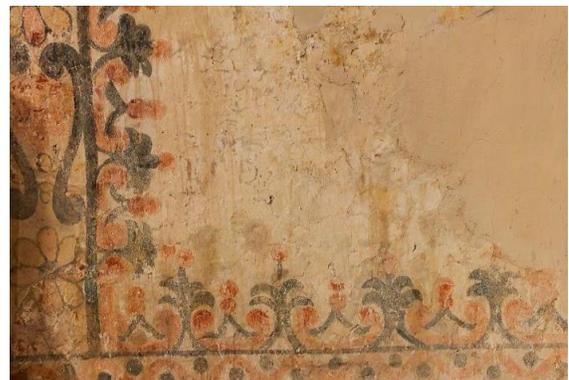


Imagen 63. Desgaste de los muros y la pintura.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

Así mismo, factores antrópicos han contribuido con la agudeza del problema, lo que deja por sentado que la organización de las imágenes en el espacio del templo y la relación corporal de los usuarios que lo recorren y que es preestablecida por la misma disposición arquitectónica, evidencia una coadyuva principalmente en dos aspectos, el primero dado por una experiencia háptica³⁵⁴ y el segundo por un accionar técnico.

La pintura mural produce, por su misma condición de deterioro, un efecto de textura que en este caso no hace énfasis en la repetición de los elementos que internamente construyen el texto enunciado como se evidenció en el estudio figurativo, sino en las diferentes capas que se articulan en el objeto soporte a modo de recubrimiento pictórico (textura volumétrica: relieve) que tiene que ver precisamente con las causas antes referidas (ver imagen 64 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara), y que constituyen una textura ligada directa o indirectamente con una tercera dimensión, que puede en efecto aunque sea a una escala reducida (apenas más de unos diez milímetros) crear claramente la profundidad³⁵⁵. Pero sobre todo, y como lo asegura el Groupe μ puede proponer “impresiones táctiles”³⁵⁶ desencadenadas por un impacto sensorial; es decir, las imágenes de pintura mural son percibidas visualmente pero remiten a una experiencia táctil mediante una sugestión sinestésica que de acuerdo a la reacción tímica de euforia/disforia puede o no, activar en el usuario el acto mismo de tocar; luego el signo se presenta ante él como un objeto manipulable³⁵⁷.

De ello resulta que, la superficie mural experimentada por este contacto no solo remite ciertos contenidos adjudicados a valores del tipo liso/áspero, blando/duro,

³⁵⁴ Háptica (háptico) es un término de origen aristotélico, pero no registrado en español (al menos, no en el diccionario de la Real Academia de la Lengua), y alude por su raíz Griega (hepta, relativo al tacto) a todo aquello referido al contacto. FONTANILLE, Jacques. Modos de lo sensible y sintaxis figurativa. Op. Cit., p. 22.

³⁵⁵ GROUPE μ . Tratado del Signo Visual. Op. Cit., p. 183.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 183.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 183.

ligero/viscoso, etc., debido a que se está dando lugar a una puesta en discurso desde las órdenes sensoriales que participan de la significación y de la enunciación (tanto en la producción como en la recepción)³⁵⁸, sino que, además, por la sobre-estimulación háptica, la pintura mural se ve expuesta a una transferencia de fluidos que terminan por contaminarla. Lo anterior explicaría por qué las zonas más deteriorada se ubican en las partes bajas de los muros; y es que el usuario llega hasta donde su dimensión corporal se lo permite, aunque de por sí existen medios tecnológicos que como decía MacLuhan se convierten en extensiones del hombre. Las cámaras fotográficas y las ráfagas de luz producidas por los flashes, por ejemplo, causan que ciertos pigmentos de color de la pintura se rompan, se pierda su intensidad y se altere la composición lumínica³⁵⁹.

En suma, las afectaciones materiales de los muros como estructura física tanto del templo como de las imágenes pictóricas que alberga, amenazan a largo plazo la legibilidad y la conservación de las mismas, entendiendo así la trascendencia del estado corpóreo del objeto soporte y la relación fúntiva que emana como interfaz del modelo de prácticas semióticas, porque es solo a través de esa materialidad que se cimienta formalmente el enunciado visual, y desde su morfología práxica se convierte en actor de dinámicas y usos socioculturales. Así pues, la materialidad implica para sí y para el universo semiótico, experiencias sensoriales que consideran el impacto de los efectos generados por ellas en la producción del sentido. En efecto, “toda semiosis parte de una experiencia sensible y desemboca en una experiencia sensible”³⁶⁰.

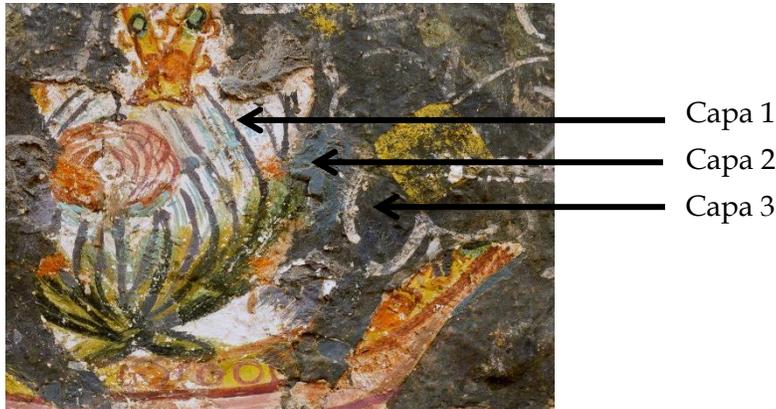
³⁵⁸ FONTANILLE, Jacques. Modos de lo sensible y sintaxis figurativa. Op. Cit., p. 51.

³⁵⁹ El simple disparo de una cámara no causará un daño visible. Ahora pensemos que esta acción se repite por a diario y se multiplica por el número de personas que visitan un museo, un templo, un centro de artes,

El deterioro en ese caso realmente empezaría a hacerse visible, y estaríamos hablando de un daño que reproduce a gran escala la acción del sol que golpea directamente y por tiempo prolongado una obra de arte. REY, Andrés. ¿Por qué no se puede utilizar el flash en los museos? [En línea]. México: Hipertextual, 2011. p. 2 [Recuperado el 20 de febrero de 2018] Disponible en <https://hipertextual.com/archivo/2011/10/porque-no-se-puede-utilizar-flash-museos/>

³⁶⁰ KLINKENBERG, Jean-Marie. La semiótica visual: grandes paradigmas de línea dura. En: Tópicos del Seminario. Semiótica de lo visual, junio de 2005, vol. 1, no. 13. p. 19-47.

Imagen 64. Recubrimiento de la pintura mural dado en capas.



Fotografía: Eber Rocancio, Reddecreativos.

2.3.4 Operaciones figurativas y construcción de la escena práctica. La escena práctica de percepción del espacio del templo y las inscripciones iconográficas que se asientan muralmente, fundan una relación de dependencia recíproca; los muros son los responsables de la organización interna de las imágenes con su proyección en la práctica en las que son puestas en circulación, de modo que la experiencia del objeto material, entonces, propende una interacción visual enunciada con respecto de la actividad de penetración en el templo por parte de los actores u observadores que, para el caso, estarían dispuestos a una experiencia de comprensión espiritual. La semiótica visual contemporánea³⁶¹ ampara dichas apreciaciones al considerar que las operaciones de percepción del enunciado visual dotado de una estructura interna, no son exteriores a ella, porque es en el nivel de la experiencia donde esta finalmente se ubica, determinado así la importancia de la corporeidad de los signos y la puesta en marcha de procesos de significación que orientan las acciones ya desde los parámetros de la práctica.

³⁶¹ *Ibíd.*, p. 31.

Esta última es vista como una articulación heterogénea y compleja que vincula todos los elementos necesarios para la producción y la significación³⁶² de una dinámica comunicativa, dado que el templo Santa Bárbara es un escenario regido por prácticas más o menos regularizadas ya que como toda praxis enunciativa implica la convocación de formas ya constituidas y fijadas por la cultura o la historia para la creación discursiva³⁶³, en consecuencia, el condicionante espacial ya establecido como norma de disposición arquitectónica en el templo estará siempre determinado por el sujeto, en palabras de Le Corbusier la arquitectura es definida casi exclusivamente en términos de la presencia del sujeto³⁶⁴, quien finalmente es el que le dará sentido al espacio gracias a las prácticas habitacionales que crea e interpreta y de las cuales es partícipe, situando al discurso del espacio arquitectónico en la semiosis de las prácticas del habitar, entendiendo además que,

La relación de significación entre plano de la expresión y del contenido, es una relación entre significante espacial y conducta de apropiación habitacional, se reconoce que el postulado de inmanencia para el sistema de significación arquitectónico es *capaz de hacer texto* y narrar las prácticas en el seno de sus mismas realizaciones³⁶⁵.

2.3.4.1 El condicionante arquitectónico del templo. El espacio arquitectónico se hace un elemento de mediación significativa porque es un constituyente esencial en la configuración de la escena práctica. En esta, la lectura de las imágenes de pintura mural procede por la acción de los sujetos que habitan y transitan parcialmente el espacio, porque “quienes se mueven por él son los autores de su significado”³⁶⁶. Así es con respecto de la corporeidad³⁶⁷ y de la expectativa de

³⁶² FONTANILLE, Jacques. Prácticas Semióticas. Op. Cit., p. 37.

³⁶³ FLOCH, Jean Marie. Identités visuelles. París: Presses universitaires de France, 1995, p. 6-7

³⁶⁴ CHUCK, Bruno. Semiótica narrativa del espacio arquitectónico, Op. Cit., p.34

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 35.

³⁶⁶ ESCOBEDO, Isabel; TOLEDO, Miguel Ángel y ZIMBRÓN, Alejandro. Semiótica y Arquitectura, lo que el usuario significa. Op. Cit., p. 141.

³⁶⁷ La corporeidad podría entenderse como el simulacro de la propia construcción del cuerpo y de los textos donde un número limitado de elementos, que no son todavía signos sino marcas

observación de los sujetos que visitan el templo que se construye un enunciado en el que está previsto que el cuerpo del espectador ocupa una posición frente a otros y guarda relación con el espacio dado, lo que determina la producción de sentido.

El templo Santa Bárbara tiene coordenadas direccionales siguiendo el plano de la cruz latina, lo que es un diseño convencional responde a una mayor longitud de la nave principal respecto al transepto, forma que tiene origen en las basílicas griegas y romanas que eran, antes del cristianismo, suntuosos edificios públicos destinados al tribunal. En estas, se destaca la participación de un sujeto de hacer, provisto de la capacidad corporal de desplazarse por el espacio como parte de su competencia factual y procedimental. Hecho que desde la ciencia cognitiva toma el nombre de *embodiment* (*encarnamiento*), consistente en que el sentido que adquiere algo para nosotros depende de nuestras condiciones corporales (por supuesto en tanto corporalidad viva o animada)³⁶⁸.

La competencia entendida en semiótica como aquello “siempre en estado de proceso”³⁶⁹, sugiere las condiciones que el sujeto tiene para ser y hacer (o no ser y no hacer), en tanto sus facultades ya permeadas por las modalidades del saber y del poder le permiten actualizar su centro perceptivo para la definición de una existencia fenomenológica y tímica procedente del cuerpo mismo; y es que en la percepción del espacio, cada parte del cuerpo se ubica en relación con la posición de las otras, produciendo así un marco de referencia interno que procede y

semióticas, permiten crear la representación psíquica de contenidos y su traducción en lenguajes desde un mismo sistema semiótico permanente o estable. La corporeidad no es cuerpo visible sino el sistema organizador de los vivible, hablable o pensable y como tal, puede verse su gramática inconsciente con que fue construido. FUENMAYOR, Víctor. Entre cuerpo y semiosis: la corporeidad. [Bases de datos en línea] enero de 2005. Revista Opción, 21 (48) p. 121-154 [Recuperado el 5 de marzo de 2018] Disponible en <http://www.produccioncientifica.luz.edu.ve/index.php/opcion/article/view/6364/6352>

³⁶⁸ NIÑO, Douglas. Elementos de Semiótica Agentiva. Op. Cit., p. 45

³⁶⁹ MORENO, R. Luisa. El árbol dorado de la ciencia. Procesos de Figuración de Santa Cruz. Op. Cit., p. 13.

condiciona la aparición de un marco de referencia externo³⁷⁰, es decir, el cuerpo como envoltura sensible demarca un espacio propio, y cuando ingresa a un lugar específico se proyecta y se acomoda a la coherencia operacional de dicho lugar; en palabras de Fontanille y Landowski, este marco de referencia externo se propende a partir de una programación de la acción³⁷¹, ya que refiere a la configuración de la praxis prevista en el diseño de todo signo: espacio, objeto. Esta programación debe ser comprendida por el espectador que efectúa una acción dispuesta, en este caso, como una sintaxis del recorrido que el templo, por su organización espacial, impone al visitante (ver figura 20). En suma, el sujeto leerá las demarcaciones implícitas de su espacialidad corporal en el espacio del enunciado, no solo porque algo en la materialidad de ese enunciado le es propio a la estructura espacial de su cuerpo³⁷², sino porque también existe un programa que en la performance el sujeto parece obedecer *hic et nunc*.

El *ingreso* al templo, realizado por la puerta (abertura) principal, que permite el paso de los espectadores³⁷³ del exterior a un interior, marca una orientación en dirección este/oeste, articulando un nexo momentáneo, de un estado como transeúntes cotidianos, a ser exploradores peregrinos con una intencionalidad, acción demarcada además por la presencia justo después de la puerta de una celosía³⁷⁴, una estructura en madera muy tradicional en los templos católicos de época colonial, cuya característica principal es que ofrece una doble función en la

³⁷⁰ PIAGET, Jean y FRAISSE, Paul. La percepción. Buenos Aires: Paidós, 1979, p. 188

³⁷¹ La acción (dimensión pragmática) tiene la lógica de las transformaciones. La racionalidad de la acción es la de la programación, en el movimiento mismo del discurso. El hecho de que el sentido de la acción sea reconocible *a posteriori* no significa que no es controlable por el actante: sino toda acción aparecería a lo largo de su desarrollo como aleatoria e ininteligible. (...) partiendo de una estricta programación a contrapelo, a partir del resultado esperado, el sujeto termina por adoptar una programación prospectiva a partir de la posición impuesta por la instancia del discurso. Los esquemas estereotipados recurren ya a la praxis, ya a la memoria. FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Op. Cit., p. 167

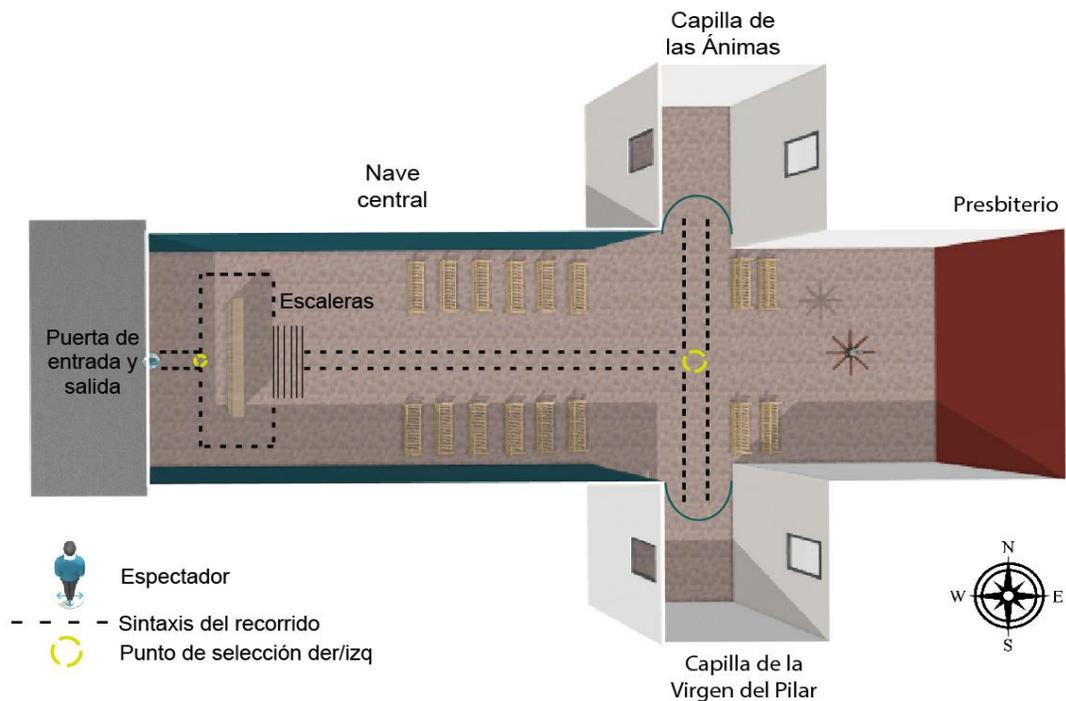
³⁷² CHUCK, Bruno. Semiótica narrativa del espacio arquitectónico, Op. Cit., p. 163

³⁷³ Entiéndase de aquí en adelante al espectador como el sujeto empírico, el sujeto real, que disfruta del texto visual. POLIDORO, Piero. ¿Qué es la semiótica Visual? Op. Cit., p. 71.

³⁷⁴ Enrejado tupido de listones de madera que se pone en las ventanas u otro sitio para celar el interior o lo que hay al otro lado. MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008.

exploración subjetiva del espacio como producto de la yuxtaposición de transparencias y ocultamientos; la primera, al permitir la entrada de luz y aire, y la segunda porque otorga al templo parámetros de privacidad. Su presencia devala además, un juego lingüístico que parte de la etimología de la palabra, proveniente de “celos”, que sugiere la lectura psicológica que se desprende de la construcción de este tipo de pantallas de separación entre espacios públicos y privados³⁷⁵ orientada a la intimidad propia del ritual religioso que funda el destino de este tipo de edificaciones.

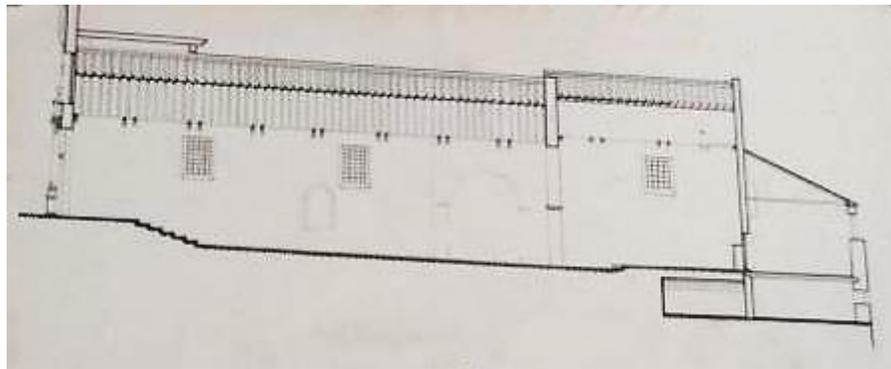
Figura 20. Esquema del templo Santa Bárbara. Sintaxis del recorrido que el templo, por su organización espacial, impone al espectador.



³⁷⁵ APARICIO, Carmen. Celosía III. San Sebastián, España, 1956. [En línea]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [Recuperado el 5 de marzo de 2018] Disponible en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-celosia-iii>

Una vez el espectador ingresa y se encuentra con la celosía, llevando de forma paralela la segunda acción, *avanzar*, debe *elegir* la dirección por donde desea continuar (derecha/izquierda), y sin importar cuál sea la decisión, las dos rutas convergen en el mismo espacio, un desnivel manifestado en seis escalones que indican el inicio de un descenso pero progresivo (ver imagen 65 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

Imagen 65. Esquema del declive arquitectónico del templo Santa Bárbara.



Fotografía: Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano.

En este desplazamiento, que conduce de la entrada al altar mayor (acceso por la nave central), la pintura mural del techo, ubicada aproximadamente a 10 metros sobre la mirada del espectador, marca la orientación arriba/abajo, dimensiones que convocan relaciones subyacentes como, superior/inferior/, y alto/bajo, lo que es congruente a lo referido por la religión católica respecto a estas dimensiones de una espacialidad subjetiva que relaciona los valores, espiritual/material, celestial/terrenal que emplazan valoraciones de tipo, paraíso/infierno, sagrado/profano, espiritual/mundano. Las figuras y la percepción del espectador desde el piso del templo (plano normal o neutro del sujeto de pie sobre el piso) se articulan a partir del punto de vista, al considerar la relación existente entre el

espacio del templo, las imágenes de pintura mural y el espectador³⁷⁶(ver imagen 66 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

Imagen 66. Ubicación espacial respecto al punto de vista del espectador.



Fotografía: Diego Vargas, Reddecreativos.

Siguiendo el recorrido el espectador avanza y percibe un desplazamiento hacia “abajo,” (inferior, material, terrenal) que se explaya a manera de descenso y refuerza el tópico temático, infierno, profano, mundano, y orienta la mirada hacia “arriba” (superior, espiritual, celestial), donde hace presente un conjunto de rosas rojas, pintadas en el techo artesonado. Las características de esta superficie en madera, cóncava y poligonal activan en el mirante un efecto de textura. Frente a esto, el Groupe μ asegura que la unidad textual es un ángulo de visión dependiente de la distancia entre el usuario y la imagen³⁷⁷, así que a medida que

³⁷⁶ POLIDORO, Piero. ¿Qué es la semiótica Visual? Op. Cit., p. 71.

³⁷⁷ GROUPE μ . Tratado del Signo Visual. Op. Cit., p. 183.

la resolución aumenta (el espectador avanza), la textura de las rosas se vuelve cada vez más tersa y por ende inteligible. Figurativamente, las rosas, que recalcan una posición temática femenina recurrente, vinculan, además, una relación que convoca valores del orden, paraíso, sagrado, espiritual. Por esto, las operaciones figurativas trazan una ruta isotópica actuando como antítesis de una disposición arquitectónica en donde el espectador, si bien entra a un templo católico pareciese que descendiera al subsuelo, lugar de instalación de la oscuridad de la tierra, antro, topos del averno.

Una vez el espectador termina el desplazamiento, desde la entrada del templo hasta el final de la nave central, encuentra el altar mayor y debe elegir, respecto a la dirección del transepto, hacia dónde desea seguir (derecha/izquierda)³⁷⁸. Esta decisión se ajusta a la predilección corpórea del ser humano por una orientación diestra, que se deriva de la función del hemisferio derecho del cerebro que regula las relaciones de espacialidad,³⁷⁹ pero, a pesar de esto, la elección se adecua al libre albedrío del espectador. Sin embargo, elegir cualquiera de las rutas como recorrido posible representa el ingreso a las capillas anexas, lo que indica el paso por los arcos; los cuales aunque fragmentados figurativamente por la aparición de nuevas imágenes a modo de rescrituras sobre la superficie, implica para el espectador una mirada desde abajo y angulada o incluso horizontal; esto para los frentes, y en el caso de las partes internas del arco, se presupone un espectador que observa desde abajo en vertical (ver imagen 67 y 68 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara).

³⁷⁸ El espectador también puede decidir continuar su camino en línea recta, decisión que está condicionada a razón de las interacciones sociales y jerárquicas propias del cambio espacial en cuanto a rito católico de la misa: de la nave central y capillas anexas donde se congregan los espectadores prestos a celebrar la misa, al presbiterio, lugar destinado al celebrante y sus acompañantes. No obstante esta relación no se describe con mayor profundidad puesto que este último espacio (el presbítero) está fuera de los intereses del análisis.

³⁷⁹ URREA, Holger. El dominio de los hemisferios cerebrales. [Bases de datos en línea] enero de 2010. Revista Ciencia UNEMI, 3(4) p. 8-15 [Recuperado el 5 de marzo de 2018] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5210276>

Al escoger la derecha como ruta a seguir, el espectador ingresaría a la capilla de la Virgen del Pilar, en este espacio, recordemos, se encuentra en el techo la construcción figurativa que sigue la articulación isotópica de la nave central, es decir, figuraciones de flores, más la presencia de un blasón que destaca la cruz como recurso insignia de la iconografía católica, articulando con mayor fuerza por la carga convencional existente (sistema de creencias religiosas), la relación de espacialidad: celestial/terrenal. Una vez el espectador avanza y se adentra en la capilla encuentra dos ventanas ubicadas en la parte alta de cada pared, a modo de claraboyas. La ventana como una nueva abertura en los muros, permite un “ver focalizado” desde un lugar propio (dos metros sobre la mirada del espectador). El marco que delimita los bordes y recorta la visualidad sobre el enunciado propone la alegoría, del encuentro de lo femenino y lo masculino alrededor de la fecundidad y la vida, uno de los más importantes pilares religiosos para la iglesia católica. En la perspectiva arquitectónica, nuevamente aparece una relación arriba/abajo que involucra la ubicación de la ventana (arriba) respecto al espectador (abajo) y que es coherente con lo enunciado por la imagen en sí misma y la entrada de la luz por el espacio superior del templo (ver imagen 69 que muestra aspectos del templo de Santa Bárbara). Esta misma configuración sobre las ventanas se da en el espacio de la capilla izquierda o de las Ánimas.

Imagen 67. Posición del espectador en relación con los frentes de cada arco.



Fotografía: Diego Vargas, Reddecreativos.

Imagen 68. Posición del espectador en relación con la superficie interior y cóncava de cada arco.



Fotografía: Diego Vargas, Reddecreativos.

El significante arquitectónico presenta así una articulación de las formas visuales y una substancia espacio-existencial³⁸⁰ en las que, una vez inmerso el espectador, debe participar en una construcción de sentido ante un fenómeno multimodal. El mirante ve el espacio y se ubica para transitar por el lugar donde está un condicionamiento recíproco entre la posibilidad de ir (estar) y de mirar, lo que en el templo Santa Bárbara está fuertemente condicionado, ya que el sujeto mientras habita el espacio se convierte en receptor activo de su discurso arquitectónico³⁸¹.

³⁸⁰ CHUCK, Bruno. Semiótica narrativa del espacio arquitectónico, Op. Cit., p. 124

³⁸¹ *Ibíd.*, p. 145.

Imagen 69. Posición del espectador en relación con las ventanas.



Fotografía: Diego Vargas, Reddecreativos.

El espectador, para poder acceder al enunciado visual inscrito en los muros y techos debe disponer de una competencia potestiva para penetrar y transitar el lugar. Aunque este desplazamiento se hace a manera de descenso, por la curiosa inclinación descendente del piso del templo de la puerta principal al altar mayor, las figuras enunciadas, en el techo, contrarrestan este desnivel espacial y activan pictóricamente en el observador un efecto de sentido que alude a la bienvenida a un paraíso espiritual y sagrado. Sin recorrido del cuerpo del espectador a lo largo del templo, el constructo visual pierde el modo en que está programada la acción de la percepción del conjunto y la dación de sentido. Esto significa que, para realizar una relación performativa, que vincule narrativamente el espacio y la imagen pictórica, se requiere una acción que corresponda al esquema estratégico de recorrido del templo en el marco de la acción programada o protocolo de

lectura sincrética que corresponde a la idea del ascenso espiritual o de encuentro con lo espiritual; por un lado desde las marcaciones isotópicas figurativas: rosas, flores, cruz, aves, entre otras, y por el otro, desde las marcaciones isotópicas espaciales: altura, techo, arcos, superior, celestial, ventana, luz:



2.3.4.2 Manifestación narrativa del espacio: sitio y ritual. De esta forma, la escena práctica dispuesta arquitectónicamente a través del espacio del templo, manifiesta una relación orgánica no solo con las imágenes de pintura mural como se evidenció, sino además, y teniendo en cuenta este nivel de pertenencia, con la participación de otro tipo de objetos que construyen el escenario y al unísono, organizan el núcleo predicativo³⁸² del acto mismo en torno al ritual religioso de la misa católica.

La construcción del escenario tiene que ver con una función descriptiva de los objetos semióticos cuya presencia en el templo consolida una autoderminación como *sitio*, o una “significatividad territorial” que refiere a un principio fijo de identidad y pertenencia³⁸³. En la representación cartográfica del templo Santa Bárbara se muestra la división del espacio por sitios (diferentes recintos de un edificio), cada uno, a saber: nave central, capillas, presbiterio, se diferencia por los elementos que contiene (celosía, sillas, retablos, confesionario, sagrario, custodia, etc.) y por sus propias delimitaciones territoriales, configurando espacios tematizados o escenarios de situaciones específicas que a su vez marcan individualmente un “acento de sentido” que el discurso-ritual le asigna a cada uno

³⁸² FONTANILLE, Jacques. *Prácticas Semióticas*. Op. Cit., p. 39.

³⁸³ CHUCK, Bruno. *Semiótica narrativa del espacio arquitectónico*, Op. Cit., p. 105.

de ellos, en otras palabras, “(...) el espacio del templo y su disposición es un discurso que habla a los fieles creyentes”³⁸⁴. En ese sentido, los objetos semióticos señalados, constituidos por materiales significantes disímiles, convergen en la puesta en acción de la escena práctica convirtiéndose en actantes del enunciado, luego, la escena en si misma engloba varios roles que pertenecen a distintos modos de expresión.

La pintura mural manifiesta figurativamente sistemas axiológicos cristiano-católicos que vinculados materialmente con la relaciones espaciales propias de un templo religioso, pasan de un estado substancial bidimensional a un modo tridimensional y corporal por intervención del espectador quien realiza el recorrido desde la sintaxis narrativa impuesta por el templo, y es responsable de la activación de los diversos efectos de sentido a partir de la consideración de las reglas genéricas de las imágenes de pintura mural que caracterizan un tipo de producción discursiva y ayuda a poner en evidencia sus particularidades relacionadas por un verdadero contrato de cooperación entre el ellas y el modo de observación del espectador³⁸⁵. Así pues, si se toma por ejemplo, la celosía o el confesionario que como objetos heterogéneos responden a ciertos usos debido a su morfología material dentro del recinto, se encuentra que ellos desempeñan un rol actancial al igual que la pintura mural, los retablos, la custodia, que se asocian dentro de una misma práctica, donde el contenido semántico del enunciado es proporcionado por la temática de la práctica misma³⁸⁶: la misa como rito de recordación y de actualización del sacrificio de Cristo en la cruz.³⁸⁷

El *ritual* como acto de comunicación que estructura las culturas humanas, consolida la significatividad no a partir de un principio fijo de pertenencia espacial

³⁸⁴ BLANCO, Desiderio El rito de la misa como práctica significativa. En: Tópicos del Seminario. Rituales y mitologías, julio de 2008, vol. 1, no. 20. p. 43-70.

³⁸⁵ KLINKENBERG, Jean-Marie. La semiótica visual: grandes paradigmas de línea dura. Op. Cit., p. 35.

³⁸⁶ FONTANILLE, Jacques. Prácticas Semióticas. Op. Cit., p. 39.

³⁸⁷ BLANCO, Desiderio El rito de la misa como práctica significativa. Op. Cit., p. 43.

como en el caso del sitio, sino que su identificación surge con la construcción de procesos³⁸⁸, de una cadena sintagmática de acciones que desembocan en la búsqueda de valores modales que actualizan los estados afectivos de los participantes. En esta semiosis ritual, el conjunto de elementos que intervienen, si bien ocupan un lugar en el espacio destinado para la realización de la misa, en el acto mismo pueden o no dinamizarse como tal y convertirse directamente en instrumentos simbólicos que se integran con acciones simbólicas en la articulación de una secuencia específica, particular, que construye el sentido global del rito³⁸⁹.

En efecto, las imágenes de pintura mural se distancian de la custodia en tanto sus efectos pragmáticos las diferencian, la pintura cumple un papel secundario e indirecto en el acto mismo de la celebración, mientras que la custodia es pieza clave en la consagración eucarística de una ofrenda incruenta. Aun así, su estatuto simbólico resume la interpretación principal que el rito pretende comunicar porque más allá de ser meras piezas significantes son propiamente significado de hechos, tiempos, espacios, circunstancias, etc., que ayudan a sentar y dar sentido a la existencia humana desde una concepción sociocultural que no pertenece a un corte sincrónico sino que son atravesados por el pasado y van a sucesos ulteriores, de ahí que los símbolos representen uno de los elementos más estables del *continuum* cultural³⁹⁰ como memoria invariante de dominio territorial.

El templo Santa Bárbara como sitio encarna actos rituales desarrollados en una misma referencia aspectual, es decir, en una superposición constante, esta estructura bipartita y espaciotemporal es entonces organizadora al mismo tiempo de la apropiación espacial como de las secuencias temporales de las prácticas

³⁸⁸ CHUCK, Bruno. Semiótica narrativa del espacio arquitectónico, Op. Cit., p. 105.

³⁸⁹ FINOL, Enrique. De niña a mujer... el rito de pasaje en la sociedad contemporánea. [Bases de datos en línea] febrero de 2001. Cuadernos de la facultad de humanidades y ciencias sociales. Universidad Nacional de Jujuy, 1(17) p. 171-181 [Recuperado el 10 de marzo de 2018] Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501711>

³⁹⁰ LOTMAN, Iuri. El símbolo en el sistema de la cultura. [Base de datos en línea] diciembre de 2002. Revista Forma y Función, 1(15), p. 89-101. [Recuperado el 10 de marzo de 2018] Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/219/21901505.pdf>

cotidianas involucradas³⁹¹. Aquí, el espectador se apoya en ambas para significar los cursos de acción prestos a permutaciones, adaptaciones, ya que se si se habla de la misa como rito, existen variantes discursivas a partir de la forma en qué se celebra y de las ocasiones que la ameritan, pues no es lo mismo una misa cantada para un matrimonio, que una misa crismal en época de semana santa.

Estas esquematizaciones de uso emergen de la negociación entre las instancias que dominan un mismo espacio, el cual finalmente, cobra sentido cuando en él se llevan a cabo los ritos de la religión que le dio origen³⁹², por ende la escena se organiza y se dispone mediante un principio de composición sintagmática, así como de un estilo estratégico, es decir, una cierta manera observable y caracterizable³⁹³ en que se configura la práctica por medio de un horizonte de valores absolutos, que tienen origen en los cánones religiosos en este caso de herencia católica que imponen a través del rito y en consecuencia de los elementos que le dan vida, un régimen de creencias en donde las imágenes de pintura mural jugaron y juegan un papel fundamental como instrumentos sencillos de gran eficacia evangelizadora.

2.3.5 De las estrategias a las formas de vida. La experiencia espiritual evocada por las imágenes de pintura mural es el resultado de un proceso histórico, social y cultural, traído a tierras colombianas por los fundadores españoles de las provincias que, junto a Tunja conformarían el Nuevo Reino de Granada y que una vez establecidos en los territorios darían lugar a la reproducción de su cultura en todos los aspectos. La iglesia católica se entregó puntualmente al desafío de la

³⁹¹ CHUCK, Bruno. *Semiótica narrativa del espacio arquitectónico*, Op. Cit., p. 113.

³⁹² SالدARRIAGA, Iberto y BERMÚDEZ, Egberto. *Las iglesias de madera de San Andrés y Providencia*. Arquitectura y música, 1998. Citado por, CÁCERES, Liliana; FIGUEROA, Hernando y ELVIS, William. *Las investigaciones sobre la arquitectura religiosa en Colombia. El predominio católico, 1960-2008*. [Bases de datos en línea] enero de 2017. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*. Universidad Nacional de Colombia, 44(1) p. 305-333 [Recuperado el 10 de marzo de 2018] Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/achsc/article/view/61229/58393#num47>

³⁹³ FONTANILLE, Jaques. *Medios, regímenes de creencia y formas de vida*. En: *Contratexto*, enero de 2013, vol. 1, no. 21. p. 65-82.

alfabetización lingüística, primero, a través de la enseñanza del idioma y su efectividad codificadora, y segundo, en la traducción de los contenidos espirituales a las lenguas vernáculas lo que permitiría el entendimiento entre las dos fuerzas culturales y el logro de procesos comunicativos, porque una vez resuelto el problema del lenguaje sería más efectiva la introducción paulatina del discurso religioso.

La primera vía de acceso para este cometido fue la conformación de cofradías, alrededor de las diferentes advocaciones de la Virgen, de la figura de Cristo y de los santos³⁹⁴, como forma de adentrar a las comunidades indígenas a las órdenes del cristianismo y a su vez dar lugar a actividades novedosas frente a diversas manifestaciones de organización social. Se recuerda que el templo Santa Bárbara nace a partir de estas congregaciones, siendo las más importantes las de Santa Bárbara, la de la Virgen del Pilar y la de las Ánimas, que hasta finales del siglo XVII estuvieron en clara competencia por quien mejor representará la capilla³⁹⁵, y luego la edificación, más cuando se cuenta con el registro de cerca de setenta mil iglesias construidas en la América Hispánica durante casi tres siglos, cuyo propósito fue servir de centros de adoctrinamiento de los nativos, evidenciando que el oro no fue el único móvil de aquellos aventureros que cruzaron el Atlántico³⁹⁶. En el proceso de aculturación, la violencia y los actos inhumanos realizados para el despojo del poder económico y político, no tuvieron los mismos resultados para la apropiación de las creencias, los religiosos contrario que los colonos sometieron a las tribus indígenas con recursos más sugestivos y eficaces para la tarea de impartir los fundamentos de la fe católica, consiguiendo así, el cumplimiento de dos objetivos dentro de este proceso: unificar bajo un mismo idioma a toda la población y Hermanarla bajo una mismo sistema de creencias; el

³⁹⁴ FAJARDO, Martha. El arte colonial neogranadino a la luz de un estudio iconográfico e iconológico. Op. Cit., p. 39.

³⁹⁵ VALLÍN, Rodolfo. Santa Bárbara en Tunja, Colombia. Op. Cit., p. 21.

³⁹⁶ GIL TOVAR, Francisco. Un arte para la propagación de la fe. Op. Cit., p. 721.

recurso visual fue empleado en gran medida para la consecución del segundo³⁹⁷ y con más razón, cuando después del Concilio de Trento se resolvió que en la conquistada América fueran utilizadas las imágenes como soporte o apoyo para la propagación de la fe³⁹⁸.

2.3.5.1 Comunidades indígenas, Santa Bárbara e imágenes murales. Las imágenes de pintura mural analizadas presentan una sencillez compositiva en el acabado de las representaciones, en el dibujo y el trabajo cromático que evidencian la carencia de técnica en la realización, lo que se profundiza más si las obras se comparan con otras realizadas por pintores con formación artística que dejaron huella en otros templos de la época. La ingenuidad de la factura representacional en el templo de Santa Bárbara reafirma la hipótesis que vincula a las comunidades indígenas, en proceso de evangelización como autores de las obras, más en una ciudad como Tunja conocida por su invaluable tradición indígena, habitada desde la antigüedad por pobladores aborígenes de la comunidad muisca, pertenecientes a la familia lingüística chibcha, un amplio grupo de lenguas amerindias extendidas desde Centroamérica hasta Colombia, asentadas especialmente en el altiplano cundiboyacense.

Esto sucedería en el marco de una estrategia que consistía en hacer apropiar el pensamiento cristiano a través de la construcción representacional de este, por las mismas personas que eran objeto de la evangelización. Esto es congruente con la idea de la alfabetización dogmática impuesta paulatinamente en la América aborígena, a través de la instrucción sacerdotal orientada a que los indígenas reinterpretaran por medio de la pintura la religión católica predicada, teniendo aún como base sus creencias ancestrales y politeístas, donde las aves, los astros y seres vegetales tenían una explicación narrativa y mítica. El resultado es la presencia de una diversa amalgama artística, un sincretismo cultural perdurable

³⁹⁷ FAJARDO, Martha. El arte colonial neogranadino a la luz de un estudio iconográfico e iconológico. Op. Cit., p. 40.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 40.

en cada trazo de las imágenes y que se sustenta en la predominancia de motivos vegetales y florales, en el uso recurrente de figuras geométricas simplificadas, el cruce de especies animales de Europa y Mesoamérica y composiciones débiles en cuanto a la comprensión de longitudes, perspectiva y espacialidad. Este sincretismo utilizado para asimilar parte del nuevo ambiente cultural, logra al mismo tiempo introducir, reconvertir y conservar algo del pasado indígena ya vencido.

La línea temática que domina la totalidad del enunciado visual gira en torno a la feminidad y al goce de sus virtudes que es condescendiente con un sistema de creencias indígenas permeado en esta zona del país por la gran importancia del matriarcado y el protagonismo ancestral de la diosa Bachué como madre primigenia del pueblo muisca, que al mismo tiempo enalteció la labor femenina en la agricultura, pues se creía que, “(...) cuando el hombre descubrió que podía plantar semillas comenzó a cultivar la tierra. Si la mujer era la imagen misma de la fecundidad, siguiendo la lógica (...) a ella debía encargársele que cuidará de la tierra, que necesitaba ser fecundada”³⁹⁹, de ahí que, las imágenes resalten composiciones biológicas producto de la tierra y su poder creador de la vida natural. El aprovechamiento de esta y otras similitudes entre ambas doctrinas favoreció la tarea evangelizadora, que según Padilla, no fue más que una “transferencia externa de un sistema religioso a otro, sin que jamás se llegara a una verdadera conquista espiritual de los indígenas”⁴⁰⁰.

³⁹⁹ CARBONELL, Nora. La mujer en la mitología indígena colombiana. [Bases de datos en línea] marzo de 2012. Revista Chichamaya. Universidad del Atlántico, 1(10) p.24-28 [Recuperado el 15 de marzo de 2018] Disponible en https://www.uniatlantico.edu.co/uatlantico/sites/default/files/publicaciones/PDFC-ArtNo_5_12.pdf

⁴⁰⁰ PADILLA, R. El sincretismo religioso en Hispanoamérica, 1992. Citado por, ASCANIO, Samuel; FIGUEROA, Enrique y BARRIENTOS, José María. Sincretismo religioso en América Latina y su impacto en Colombia. [Bases de datos en línea] junio de 2012. Ventana Teológica. Seminario Bíblico de Colombia. Fundación Universitaria, 1(3) p. 1-5 [Recuperado el 15 de marzo de 2018] Disponible en <http://www.unisbc.edu.co/investigacion/ventana-teologica/ediciones-anteriores/19-tercera-edicion/95-sincretismo-impacto-colombia>

En este orden de ideas, para los nativos lo que aconteció en su proceder religioso fue una transferencia de nombres, donde sus dioses debían llamarse de otra manera y a partir de ello hacer una reinterpretación propia que debía mezclar creencias y rituales con las nuevas enseñanzas que traían los misioneros españoles⁴⁰¹. Con referencia al templo, Santa Bárbara y su elección como advocación del mismo por encima de las imágenes de la Virgen del Pilar y de las Ánimas, también encuentra explicación a través del fenómeno sincrético, puesto que ella criada y educada por una familia pagana decide transformar sus creencias en honra a la gran verdad de la fe cristiana, abandonando el culto politeísta de su familia⁴⁰².

Así pues, Santa Bárbara es considerada un modelo de trasmutación espiritual, canonizada por ser virgen y mártir, enalteciendo la libertad de credo, impensable para una mujer en la antigüedad. En la nueva granada el culto a esta santa se difundió rápidamente por las colonias y desde épocas muy tempranas numerosas poblaciones a lo largo y ancho del territorio colombiano llegaron a identificarse con su nombre⁴⁰³. Además, es importante mencionar que, la sustitución de la mano de obra indígena por la de amplios sectores de población africana en condiciones de esclavitud, agudizó el mestizaje en América y generó que las tradiciones culturales y religiosas sufrieran cambios sustanciales en la formación del catolicismo, suceso que se amparó en la imagen de Santa Bárbara y su relación iconográfica, para el caso de Cuba, con Changó, el dios del trueno y el rayo, mediante ceremonias clandestinas en donde las creencias africanas se mezclaron con los santos cristianos; las virtudes de una religión se trasladaron a la otra y los elementos del culto se trastocaron e intercambiaron⁴⁰⁴. La estructura del templo, sigue además, un patrón poco convencional para edificaciones similares referente a la inclinación

⁴⁰¹ *Ibíd.*, p. 2.

⁴⁰² FAJARDO, DE RUEDA, Martha. Santa Bárbara: Conjuero de las tempestades. Bogotá: Museo de arte religioso, 1992, p.7.

⁴⁰³ *Ibíd.*, p. 8.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, p. 9.

del piso que sugiere un punto central de convergencia hacia la mitad del mismo, justo en la entrada del presbiterio, espacio ritual que según la tradición indígena propone actuaciones más funcionales que de salvación, porque el descenso contrario al ascenso es el portal para el encuentro con los dioses en la resolución de problemas de la vida diaria⁴⁰⁵.

Las imágenes murales como se evidenció, contrarrestan tal actuación y a pesar de que la inclinación se mantiene y es única en los templos de la ciudad, privilegian a partir de las dimensiones arquitectónicas con las que fueron elaboradas, los sectores más altos de las estructuras intervenidas de forma pictórica, respondiendo estratégicamente a una adecuación misionera con el propósito de apoyar la catequesis, donde se respeta el pendiente angular del piso que esquematiza el rito ceremonial nativo pero con el uso de objetos simbólicos en coyuntura con la liturgia católica, incluyendo las imágenes de pintura mural que con un enfoque didáctico, actualizan el mensaje religioso de manera más directa al espectador, "(...) la pintura cumplía la función de explicar los dogmas tanto a aquellos recién ingresados a la fe como a los propios españoles"⁴⁰⁶. Otro ejemplo tiene que ver con el blasón que resalta en su interior la figura de una cruz, localizado en la parte alta del techo de la capilla de la Virgen del Pilar; si la idea última era lograr la apropiación de los símbolos sacros, ellos debían ser ubicados bajo la dinámica celestial y divina adjudicada a la dimensión superior de las estructuras, que a su vez sugestionarían cambios corporales de relación entre los indígenas con los objetos circundantes en la práctica.

⁴⁰⁵ TUDELA, José Alberto. Sincretismo, Performance y Creatividad en las Religiones Afrocubanas. [Bases de datos en línea] enero de 2011. Batey: Revista Cubana de Antropología Sociocultural, 2(2) p. 74- 86 [Recuperado el 25 de marzo de 2018] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5149875>

⁴⁰⁶ KUSUNOKI, Ricardo. Curador de arte colonial en el Museo de Arte de Lima, 2018. Citado por RPP, Agencia de noticias. El arte colonial peruano como instrumento de evangelización de los españoles [En línea] 2018. [Recuperado el 15 de marzo de 2018] Disponible en <http://rpp.pe/cultura/exposiciones/semana-santa-el-arte-colonial-peruano-como-instrumento-de-evangelizacion-de-los-espanoles-noticia-1113494>

Aunado a lo anterior, el proceso evangelizador ya iniciado y puesto en marcha de la mano de otros instructivos, se enfrentaba al desafío de lograr perennidad dentro de la comunidad colonizada, para conseguirlo, la materialidad de los templos y de las imágenes elaboradas debían garantizar durabilidad y estabilidad. La solidez del material es una prenda de firmeza espaciotemporal, pero sobre todo una “promesa de resistencia”, un factor de selección entre los espectadores como destinadores del enunciado visual, y por el otro, de los religiosos responsables de su conservación⁴⁰⁷, así, la estrategia organiza el proceso completo de la asunción espiritual a través del recurrente visual y el soporte material, aprovechando morfologías de los niveles de pertinencia inferiores y que por ende controlan, regulan, ordenan y optimizan la práctica misma⁴⁰⁸.

2.3.5.2 El catolicismo, creencias y concomitancias. Hasta este punto se comprende que la iconización corresponde a una dimensión estratégica de evangelización que se ajustó en principio a la estructura sintagmática de una escena práctica en torno al rito canónico de la eucarística. La funcionalidad de esta decoración del templo era la de evangelizar con obras de los evangelizados, que podrían producir una mejor relación de cercanía y de menor resistencia ideológica, lo que es muy cercano al propósito español de hacer del arte un reflejo del verdadero espíritu religioso, además de un medio de propaganda, un medio de comunicación. La escuela doctrinal buscó disciplinar el cuerpo y la mente de la comunidad indígena, es decir, configurar isotopías modales y pasionales en donde el querer-hacer, el saber-hacer y el deber-hacer se entretajan como estrategias de reproducción en las relaciones de poder, en la medida en que los indígenas se encontraron a merced del misionero y no tuvieron otra alternativa que moverse dentro de los parámetros establecidos por aquel, fueron sometidos a un poder manifiesto⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ Practicas Semióticas. Op. Cit., p. 42.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁰⁹ FOUCAULT, Michel. El poder y la norma. En: Revista la nave de los locos. Universidad San Nicolás Morelia, enero de 1984, vol.1, no. 8.p. 17-18.

La praxis que circunda el discurso enunciado amplía las posibilidades de considerar la hipótesis en la que dicho discurso se comprende como un medio evangelizador, como un medio de control de masas, partiendo de la premisa en donde la religión católica y gracias a todos sus privilegios institucionales ha impuesto desde su concepción un dominio de fe y de nación, “ (...) la religión no es un elemento para consolar al pueblo ..., sino lo que se llama un freno para contener a las masas (...)”⁴¹⁰, lo anterior invita a pensar que la pintura mural como discurso procede en la consolidación de creencias, opiniones y maneras de actuar de las personas que han visitado las instalaciones del templo desde su edificación; creencias que por tanto, constituyen el mundo “según cada uno de nosotros”, y para el caso de las artes visuales, son los ojos los que perciben pero es la mente la que ve. En otras palabras, lo que vemos y la manera en que representamos lo que vemos no son más que la expresión de la forma en que entendemos y abordamos el mundo⁴¹¹. La pintura analizada se muestra como ejemplo del arte colonial de los siglos XVI y XVII. La significación contenida allí que aparentemente es ocultada a través de los estilos plásticos (de color, forma, textura) se logra dilucidar a partir de una esfera interdisciplinar, del conocimiento de que la pintura mural puede entrañar ideas religiosas, filosóficas y políticas, por citar algunos aspectos,

Los significados de una obra (...) son los que nos conducen al conocimiento de las ideas de toda índole que la alimentaron. Toda alegoría o historia viene de una época determinada y obedece a una creencia, bien sea de tipo filosófico o religioso. Por otra parte, pertenece a un sustrato cultural que es necesario determinar. Si logramos encontrar todo ello, llegamos a desentrañar la verdadera significación del contenido⁴¹².

⁴¹⁰ INFORME FOESA, 1970. Citado por, HERAS, Manuel. Iglesia y control social. [En línea] España: Universidad de Castilla-la Mancha, 2005, p.10. [Recuperado el 25 de marzo de 2018] Disponible en <https://previa.uclm.es/AB/humanidades/seft/pdf/textos/manolo/iglesia.pdf>

⁴¹¹ MORALES, Manuel. Catolicismo e imagen en México. [Bases de datos en línea] enero de 2015. Boletín Americanista, 2(71) p. 11- 13 [Recuperado el 25 de marzo de 2018] Disponible en <http://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/14616/17780>

⁴¹² DE RUEDA, F. Martha. El arte Colonial Neogranadino. A la luz del estudio iconográfico e iconológico. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999. p. 28.

Con relación al aspecto político por ejemplo, se hace hincapié en la contrarreforma que impero en Europa en el siglo XVI y que introdujo cambios en la manera de hacer y de apreciar el arte, en donde principalmente se invitaba a los artistas a alejarse de los temas paganos, escenas inapropiadas, o cuerpos desnudos (trascendentales en el renacimiento) como temas de sus creaciones, situación que provocó un fenómeno artístico que traspaso fronteras por orden papal, haciendo que las iglesias católicas cubrieran y se deshicieran de cualquier expresión que fuera en contra de lo establecido; hecho que no fue ajeno a los templos coloniales de Boyacá. En el caso de Santa Bárbara es posible apreciar que la pintura mural que hoy se conserva es el producto de algo que se quiso en su mayoría ocultar. Es evidente que la pintura fue cubierta más de una vez y que solo algunas composiciones vegetales, florales y astrales se dejaron a la vista, en este sentido prosperó una estrategia de la iglesia en donde “el hacer saber” se restringía y donde a su vez los artísticas barrocos cuya mentalidad aun atesoraba lineamientos propios del renacimiento se las ingeniaban en la creación de recursos para camuflar sus convicciones en imágenes aparentemente corrientes,

Curiosamente ocurrió que la contrarreforma convirtió el arte en una propaganda del catolicismo, de acuerdo con las directrices trazadas por el papado y por los jesuitas. Así como el pasado renacentista no podía quedar en el olvido, los hombres del barroco, trataron de cristianizar muchos asuntos a los que la Antigüedad ya había colocado sus nombres paganos. Tal fue el caso de los astros, de la estrellas y de las constelaciones⁴¹³.

En la forma de vida de la colonia en la región andina de Colombia sucede que sobre la valoración estética de la obra plástica, como en este templo, prevalece la valoración pragmática que determina la eficacia ideológica, como decía San Francisco de Borja, santo español y tercer general de la compañía de Jesús, “(...) la imagen visual estaría hecha con la consideración y muy conforme al Evangelio, y el que medita con facilidad podrá engañarse tomando una cosa por otra”⁴¹⁴.

⁴¹³ *Ibíd.*, p.31 -32.

⁴¹⁴ BORJA, Francisco. *Meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades*, 1974. Citado por, SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 63.

En este orden de ideas, la escena práctica integra la estrategia y la despliega en forma de un nuevo conjunto significativo, materializado como se mencionó antes, en la fe católica, donde, *grosso modo*, existe un acto de comunicación entre lo terrenal y lo espiritual, lo que es propio de la estructura de las culturas humanas, pero representada, en el caso del templo, con los recursos del imaginario del indígena progresivamente convertidos en la advocación católica principalmente de Cristo, su muerte y resurrección, y María concebida por obra y gracia del espíritu santo.

La conjugación de la escena práctica de lectura de las obras plásticas ingenuas, que recuperan el universo simbólico de la relación entre la masculinidad divina y la fertilidad de la naturaleza, en el templo, y la estrategia evangelizadora y de progresiva elevación espiritual del mirante que penetra el templo y se acerca al altar, convergen y definen estilos de comportamiento, un nuevo nivel de pertinencia superior, que es el de las formas de vida. En este, se da una conexión entre el contenido del objeto y el mundo que este representa y al que se dirige. Así pues, las imágenes de pintura mural del templo Santa Bárbara iconizan artísticamente una identidad cultural de tradición religiosa, producto de una estrategia evangelizadora que contundentemente abrió el camino de la fe y la espiritualidad inmersa en los dogmas del catolicismo.

La religión como realidad *sui generis* se pone en manifiesto como un hecho social⁴¹⁵ poderoso sobre sus practicantes, a quienes se les impone y determina, de modo que cumple una función mediadora de integración social entre ellos como subjetividades, y entre ellos como alteridades; igualmente, administra la legitimación del poder a través de un sistema de creencias y valores cuya fuerza

⁴¹⁵ DURKHEIM, Emile. Las Formas Elementales de la Vida Religiosa, 1912. Citado por, RODRÍGUEZ, José. Emile Durkheim y lo “elemental de la vida religiosa”. [En línea] Puerto Rico: 80 grados, prensa sin prisa, 2015. [Recuperado el 25 de marzo de 2018] Disponible en <http://www.80grados.net/emile-durkheim-y-lo-elemental-de-la-vida-religiosa/>

potestiva logró estructurar los fundamentos socioculturales de Colombia como nación y a su vez gravitar como factor de cohesión ciudadana sustentado en la creencia de un ser superior al cual se le debe la vida y la existencia terrenal, lo anterior se traduce en una dialógica entre el poder, que se sacraliza y lo sagrado que se imbuje de poder⁴¹⁶.

La creencia que sujeta la convicción de cualquier religión se posa sobre la cuerda entre la verdad objetiva y lo que considera verdadero, y lo que se entiende precisamente en esa conexión⁴¹⁷, en la lógica católica enseñada en América a través de la conquista se impuso una coherencia de la sacralidad y asenso espiritual mediante un punto de partida angustioso como la muerte y crucifixión de Cristo que se revitaliza con su ascensión al paraíso, hecho indiscutible de acuerdo con ciertos fundamentos y criterios histórico y socioculturales, válidos y sostenidos de manera general, o al menos como dice Van Dijk que reúnen los estándares de verdad socialmente compartidos⁴¹⁸. La creencia como fuerza impenetrable en el sujeto discursivo logra la consolidación de formas elementales a través de una base religiosa.

Para Durkheim, la simiente está entre el pensamiento y la acción, las creencias como estados del saber y los ritos como modos de hacer⁴¹⁹. Lo propio de todo ritual estriba en “hacer pasar a todos los participantes al lado del bando ganador”⁴²⁰ mediante la implantación de una significación de vida, en el caso del catolicismo por ejemplo, en acoger al que nace y conformarlo a lo que aún no es, o para despedir al que muere; el ritual se identifica como un modo estratégico que

⁴¹⁶ GARCÍA, Pedro. El ritual como forma de adoctrinamiento. [Bases de datos en línea] enero de 2002. *Gazeta de Antropología*, 1(18) p. 1- 12 [Recuperado el 25 de marzo de 2018] Disponible en http://www.ugr.es/~pwlac/G18_01Pedro_Gomez_Garcia.pdf

⁴¹⁷ DAVIDSON, D. “Thought and Talk”. En: *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press, 1984, p. 170.

⁴¹⁸ DIJK, Van Teun. *Ideología: una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 1999, p. 35.

⁴¹⁹ DURKHEIM, Emile. *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa*, 1912. Citado por, RODRÍGUEZ, José. Emile Durkheim y lo “elemental de la vida religiosa”. *Op. Cit.*, p. 2.

⁴²⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*, 1962. Citado por, MOLINA, Francisco. *La función simbólica de los ritos*. Barcelona: Icaria Editorial, 1997, p. 320.

estructura mediante la realización un adoctrinamiento permanente dada la frecuencia y la regularidad del mismo, por ende, los objetos que participan en él, entre estos las imágenes de pintura mural funcionan como representaciones de los valores que guían las acciones fuera y dentro del templo católico, y a su vez estas formas de vida están contenidas en las representaciones sociales que hacen los sujetos en su vida cotidiana, articulando las decisiones en las relaciones interpersonales que los ayudan a pervivir en el vasto ámbito cultural.

De esto resulta que, el fenómeno religioso envuelve las valoraciones de una colectividad permitiendo a los actores sociales que la conforman construirse una identidad como creyentes y practicantes del dogma que una vez es aprehendido, apropiado y regularizado se convierte en la base que orienta una forma de actuar en el devenir existencial. El arte es un dispositivo más, que utilizado para tal propósito, se afianza en la linealidad clerical y estética que permitió y permite establecer desde su propio lenguaje las diferencias entre lo sagrado en el catolicismo y lo que se aparta de dicha idea, teniendo en cuenta las relaciones de espacialidad que evocan en los fieles la idea santa que subsume la formación de su credo, de ahí que, las imágenes de pintura mural encuentren un principio de coherencia vertical como propiedad central de la forma de vida⁴²¹, construido desde los niveles inferiores con una fuerte congruencia operacional entre ellos, manifestando un sistema de valores que a manera de retorno se proyecta en la realización y actualización del modo vivencial del ser y el hacer de los sujetos en el mundo.

⁴²¹ FONTANILLE, Jaques. Medios, regímenes de creencia y formas de vida. Op. Cit., p. 71.

3. CONCLUSIONES

Las sendas de la semiótica como ciencia se orientan a redescubrir nuevos objetos significantes inmersos en el acaecer cultural que atraviesan y trascienden los componentes sociales, cognitivos y tímicos de los sujetos responsables de su aparición y actualización. El pasado y el presente de muchos de ellos encuentran en esta ciencia del sentido la estabilidad y permanencia que los cataloga como representaciones sociales producto del mundo que las circunda ya que la comprensión del quehacer de la cultura se da a través de la puesta en marcha de prácticas específicas, por ende, el proceso analítico llevado a cabo respeta el rigor científico que responde a un principio de inmanencia que en vez de encerrar la mirada del analista, la amplía hacia una perspectiva sobre las diversas dimensiones del objeto que de modo coherente articulan un significado que inicia y desemboca como construcción del referente del mundo natural.

Las imágenes de pintura mural se trenzan internamente por sus operaciones figurativas de significación que construyen una urdimbre sintagmática apuntando a una ampliación del norte analítico en tanto su heterogeneidad composicional se desborda y se rehúsa a ser considerada como un enunciado atrapado por el espacio que ocupa y los límites que lo encierran. La continuidad mural en el caso del templo Santa Bárbara de Tunja, abarca el andamiaje arquitectónico del *templum* constituyendo así, su principal característica operacional puesto que es a partir del soporte material de la edificación que se le da existencia a las obras pictóricas y actualización permanente de su sentido gracias a la presencia de los espectadores que lo visitan, es decir, la producción de este enunciado en particular se da sobre un proceso de articulación de operaciones de construcción discursiva que están sujetas a las condiciones en las cuales el objeto semiótico aparece como parte de un espacio semántico controlado por relaciones de fuerza entre los diferentes objetos y actores sociales. Este, condiciona la actividad de percepción y dación del sentido del espectador. Así, se entiende que las figuras

son un conjunto de elementos que remiten a una rejilla de lectura, y por supuesto, a valoraciones culturales en la comprensión e interpretación del objeto signifiante.

La explicación figurativa de los diferentes constituyentes que componen las imágenes como conjunto entrañan una necesidad instructiva en la trasmisión de todo un completo y articulado sistema de creencias regido por el discurso eclesiástico que se manifiesta como un entramado axiológico responsable de la configuración del *ethos* cultural. En congruencia con lo anterior, la pintura mural se convierte en un modo de representación de la cultura que la envuelve, y es en este sentido que la construcción iconográfica contenida converge en una gran capacidad de condensación, cada representación figurativa despliega su proceder como sistema semiótico abstracto y actúa como memoria del quehacer humano refrendado por la cultura.

La tarea del semiotista es entonces abrir las vertientes para la exploración de los fenómenos de su interés a partir de la comprensión y posterior utilización de los recursos de otras disciplinas para no solo enriquecer sus estudios y conocimientos personales, sino además lograr brindar nuevos aportes con relación a lo metodológico, a la forma de cómo proceder y abordar problemas de carácter semiótico con la finalidad de entender los mecanismos mediante los cuales los objetos significan “algo y no otra cosa”. Las prácticas significantes por tanto se presentan desde un intercambio intersubjetivo que las definen como actividades representacionales del mundo que atañen, la cultura que las describen, y que establecen como referente.

El método de análisis de prácticas semióticas utilizado para el desarrollo de esta investigación, logra evidenciar y validar su eficacia en la observación y el establecimiento de relaciones de pertinencia en el modo en que un objeto semiótico aparece y se corresponde con otros de igual o diferente manifestación

expresiva, tanto en el entorno situacional de producción como en su consolidación e interpretación. Así, se entiende que la lectura de las imágenes de pintura mural del templo Santa Bárbara se condiciona por un esquema insoluble entre ellas como materialidad figurativa y la praxis de la cual hace parte, esta última de índole esencial dada la capacidad retroalimentaría basada en el hacer y en el devenir aspectual que deja huellas en las imágenes mismas y en el modo de percibirlas por el visitante o lector de hoy.

Esta investigación se convierte en una herramienta que incentiva la educación sobre el patrimonio cultural y los referentes identitarios de la cultura boyacense y por consiguiente de la cultura colombiana que requiere una mirada introspectiva para comprenderse, dinamizarse y por supuesto preservarse hacia nuevos logros y desafíos en el acervo existencial. En este propósito, la semiótica contribuye a organizar los mecanismos en la dación de sentido del entorno sociocultural, sus necesidades y preocupaciones, en este caso, desde el objetivo de recuperar un legado histórico que ayuda hacer memoria individual y colectiva.

Finalmente estas páginas dejan abiertas ventanas de interés analítico que se orientan a la profundización del estudio de obras pictóricas perecederas y con riesgo latente de desaparición, apuntando a convertirse en documentos que amparan la tradición de un sin número de riquezas coloniales merecedoras de reconocimiento cultural y académico, destacando como veta la producción artística de mano indígena y su valor social en la construcción y organización de la comunidad andina del país.

BIBLIOGRAFÍA

AMÉZQUITA, Valentina. Le Corbusier: la arquitectura como proyecto de mundo. Aproximación a una filosofía de la arquitectura. [Bases de datos en línea] junio de 2011. Revista de arquitectura, 13 (1) p. 66-72. [Recuperado el 05 de octubre de 2017] Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/1251/125121298008.pdf>

ALDERETE, Esperanza. La teoría de Piaget sobre el desarrollo del conocimiento espacial. [En línea]. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1983. p.94 [Recuperado 01 de octubre 2017] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/65886.pdf>

ARCINIEGAS, William. Estudio iconográfico de una techumbre tunjana. La lectura oculta de las imágenes. Tunja: Consejo Editorial de autores boyacenses, 2015, p. 58

ARENAS, José. La decoración grutesca. Análisis de la forma. [Bases de datos en línea] enero de 1976. D' Art: Revista del Departament d'Historia de l'Arte, 1 (5), p. 5-20. [Recuperado el 5 de febrero de 2018] Disponible en <http://www.raco.cat/index.php/Dart/article/view/99766>

ASHWELL, Anamaría. Los murales de la portería del convento de San Gabriel en San Pedro Cholula. [Base de datos en línea] abril de 2003. Elementos, Revista de ciencia y cultura, 10 (51) p. 3-9.

BALAGUER, Vicente. La interpretación de los textos de Paul Ricœur. Facultad de Teología, Universidad de Navarra. España, 2005.

BALLESTEROS, Ernesto. Arquitectura militar del medioevo. Madrid: Hiares multimedia, 2013, p. 5.

BERTERETII, Paolo. La historia audiovisual. Las teorías y herramientas semióticas. Barcelona: Editorial UOC, 2015. p. 243.

BIBLIOTECA PÚBLICA DE CUENCA. Leonardo Da Vinci. [en línea]. España: Junta de Comunidades de Castilla– La Mancha, 2007. p. 10. [Recuperado el 20 de marzo de 2017.] Disponible en <http://www.bibliotecaspublicas.es/cuenca/publicaciones/publicacion9270.pdf>

BECKER, Udo. Enciclopedia de los símbolos. Barcelona: Editorial Rosés S.A, 2008, p. 184.

BLANCO, Desiderio. El rito de la misa como práctica significativa. En: Tópicos del Seminario. Rituales y mitologías, julio de 2008, vol. 1, no. 20. p. 43-70.

_____. Semiótica y Ciencias Humanas. Octubre de 2006 [Bases de datos en línea] Revista Letras, 77 (2), p. 111-112 [Recuperado el 20 de octubre de 2017] Disponible en <http://www.acuedi.org/ddata/3157.pdf>

BORJA, Francisco. Meditaciones para todas las dominicas y ferias del año y para las principales festividades, 1974. Citado por, SEBASTIÁN, Santiago. Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconologías. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 63.

BOURDIEU, Pierre. Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 2003, p.26.

_____. Reglas del Arte. Barcelona: Anagrama, 1995.

CAJÍAS, Fernando, "Curahuara en la época colonial", en: La Iglesia de Curahuara de Carangas. La Capilla Sixtina del Altiplano, Universidad Católica Boliviana, Museo Nacional de Etnografía y Folclore. La Paz: Plural Editores, 2008.

CARRAFFA, Alberto y CARRAFFA, Arturo. Enciclopedia heráldica y genealógica. Hispanoamérica.

CHUK, Bruno. Prácticas de apropiación espacial y narratividad en arquitectura. En: Tópicos del Seminario, junio de 2007, vol. 1, no. 37. p. 187-213.

_____. Semiótica narrativa del espacio arquitectónico. Buenos Aires: Editorial Nabuko, 2006. p.21.

COMISIÓN PONTIFICIA PARA LOS BIENES CULTURALES DE LA IGLESIA. Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos. [En línea]. Firmada en el Vaticano en agosto del 2001. p. 3. [Recuperado el 20 de marzo de 2017.] Disponible en <http://sic.cultura.gob.mx/documentos/1945.pdf>

COLOMBIA, Congreso. Constitución Política de Colombia. Artículo 8. Bogotá, DC., 1991. p. 2

COOPER, J.C. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2007, p. 50.

CORRADINE, M. Magdalena. Vecinos y Moradores de Tunja 1620-1623. Secretaria de Cultura y Turismo de Boyacá. Colombia: Búhos Editores, 2009. p. 11.

CORTI, Paola, GUZMÁN, Fernando y PEREIRA, Magdalena. La Pintura Mural de Parinacota en el último bofedal de la Ruta de la Plata. Chile: Edición de Fundación Altiplano Monseñor Salas Valdés y Centro de Estudios del Patrimonio Universidad Adolfo Ibáñez, 2013.

COURTÉS S, J. Análisis semiótico del discurso. Del enunciado a la enunciación. Madrid: Editorial Gredos, 1997. P. 241.

DA VINCI, Leonardo. El tratado de pintura. Y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti. Madrid: Imprenta Real, 1827.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix. Rizoma. Ciudad de México: Ediciones Coyoacán, S.A de C.V, 2001. p.12.

DOMINGUEZ, José Manuel y ROCA, Eric. El concepto de espacio en la educación infantil. [En línea] Castellón de la Plana: Universidad Jaime I, 2015, p.11. [Recuperado 01 de octubre 2017] Disponible en http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/159051/TFG_2014_Fern%C3%A1ndezDom%C3%ADnguezJ.pdf?sequence=1

DONDIS, A. Donis. Sintaxis de la Imagen Visual. Introducción al alfabeto visual. Madrid: GG Diseño, 1973, p. 70.

ECO, Umberto. Lector In Fabula. La cooperación del lector en el texto narrativo. Barcelona: Lumen, 1992, p. 16.

_____. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen, 1968/1989, p.293.

ECO, Umberto. Los límites de la interpretación Barcelona: Lumen, 1993 p. 41.

ESCUADERO, Lucrecia. Repensar la Iconicidad. En: Revista Designis, julio de 2003, vol. 1, no. 4. p.8.

FAJARDO DE RUEDA, Martha. Diccionario de oribes y plateros en la Nueva Granada. [Base de datos en línea] enero 2000. Ensayos. Historia y teoría del arte, 1(6), p. 208-265. [Recuperado el 11 de junio de 2017] Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/46834/48209>

_____, *et al.* Tesoros artísticos del Convento de las Carmelitas Descalzas de Santafé. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2005.

FEDDI, Laura. La capilla Sixtina, maravilla del renacimiento. [En línea]. Grandes Reportajes: National Geographic España, 2014. [Recuperado el 20 de marzo de

2017.] Disponible en http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-capilla-sixtina_8594

FINOL, Enrique. De niña a mujer... el rito de pasaje en la sociedad contemporánea. [Bases de datos en línea] febrero de 2001. Cuadernos de la facultad de humanidades y ciencias sociales. Universidad Nacional de Jujuy, 1(17) p. 171-181 [Recuperado el 10 de marzo de 2018] Disponible en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501711>

_____. La corposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. Ecuador: CIESPAL, 2015, p. 50.

FOUCAULT, Michel. El poder y la norma. En: Revista la nave de los locos. Universidad San Nicolás Morelia, enero de 1984, vol.1, no. 8.p. 17-18.

FOLGUERA, Miguel. Tunja, Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada. España: Editorial Universidad de Málaga, 1998. p. 41.

FONTANILLE, Jaques. Medios, regímenes de creencia y formas de vida. En: Contratexto, enero de 2013, vol. 1, no. 21. p. 65-82.

FONTANILLE, Jacques. Prácticas Semióticas. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima. 2008, p.18.

FONTANILLE, Jacques. Semiótica del discurso. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2001. p. 22.

_____. Soma y Sema. Figuras semióticas del cuerpo. (D. Blanco, Trans.) Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2008, p. 28.

FLOCH, Jean Marie. Identités visuelles. París: Continuum, 2000.

_____. Semiótica, Marketing y Comunicación. Bajos los signos las estrategias. Argentina: Editorial Paidós, 1993. p. 23.

FLÓREZ, Roberto. De cuerpos, brillos y transparencias. Análisis semiótico de una imagen publicitaria. [Base de datos en línea] enero de 2007. Revista Escritos. Centro de ciencias del lenguaje, 1(35-36), p. 7-40. [Recuperado el 15 de enero de 2018] Disponible en http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/18/1/01%20roberto_flores.pdf

FUNDACIÓN PARA LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL COLOMBIANO. Iglesia Santa Bárbara. Bogotá: Colcultura, 2001, p. 105.

GADAMER, H. Verdad y método. Barcelona: Editorial Sígueme, 1999, p. 177.

GARCÍA, Mónica y SPIRA, Gregory. Voces fotográficas: el uso de la imagen en proyectos de comunicación y desarrollo en el sur de Bolivia. [Base de datos en línea] abril de 2008. Revista Hallazgos, 1(9), p. 61 – 81 [Recuperado el 12 de octubre de 2017] Disponible en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413835170004>> ISSN 1794-3841

GIL TOVAR, Francisco. El Arte de la España de los Conquistadores. En: Historia del Arte. Bogotá: Salvat Editores, 1988, p. 962.

GIL TOVAR, Francisco y TÉLLEZ, Germán. El Barroco en Nueva Granada. En: Historia del Arte. Bogotá: Salvat Editores, 1988, p. 939

GOMBRICH, E. H. La historia del arte. Londres: Phaidon, 2007. p. 8.

GONZÁLEZ-COSÍO, L. Semiótica de la arquitectura. Función y signo. [Bases de datos en línea] abril de 1991. Renglones, Revista del ITESO, 1(19), p. 5-6 [Recuperado el 05 de octubre de 2017] Disponible en <https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/1755/renglones19eltemaluisgonzalez.pdf?sequence=2>

GUERRERO, Olga. Patrimonio Desmantelado. [En línea]. Periódico El Tiempo, Boyacá 7 días. 6 de agosto del 2000. [Recuperado el 09 de mayo de 2017.] Disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1210266>

GUNTER, Kress, García, Regina y LEEUWEN, Theo. Semiótica discursiva. En: El discurso como estructura y proceso. Estudios sobre el discurso I: Una introducción multidisciplinaria. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000, p. 394.

GREIMAS, A y COURTÉS S, J. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Tomo I. Madrid: Editorial Gredos, 1991, p. 214.

GREIMAS, A. Semiótica Figurativa y Semiótica Plástica. En: Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual. México: Siglo XX, 1978, p. 19.

GROUPE μ . Tratado del Signo Visual. Para una retórica de la imagen. Madrid: Ediciones Cátedra, 1993.

HEIDEGGER, M. Construir, habitar y pensar, 1994. Citado por, ARÍS, Enrique. La existencia, el lugar y la arquitectura. Alicante: Editorial Club Universitario, 2013. p.38.

_____. La voluntad de poder como arte. Nietzsche I, Barcelona: Destino, 2000. p. 102.

HELLER, Eva. *Psicología del Color*. Barcelona: Gráficas Gustavo Gili, 2004, p. 24.

KLINKENBERG, Jean-Marie. Claves cognitivas para una solución al problema del iconismo. En: *Revista Designis*, julio de 2003, vol. 1, no. 4. p. 17.

_____. *Manual de semiótica general*. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2006.

LA RUTA DEL BARROCO ANDINO. Catálogo 2015 [En línea]. [Recuperado el 05 de abril de 2017.] Disponible en http://rutadelbarrocoandino.com/wp-content/uploads/2015/05/AF_RBAnew_catalogo2015_V18_RGB_WEB.pdf

LOIZAGA, María del Ruíz. *El Greco en Madrid. Belleza y significado*. Madrid: Arzobispado, 2014. p. 9-20.

LOSSAU, Manfred. ¿Platón enemigo del arte? [Base de datos en línea] enero de 1992. *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 1(6), p. 117-139. [Recuperado el 20 de mayo de 2017]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=119151>

LOTMAN, Iuri. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996. p. 11.

MÁRQUEZ, G. Gabriel. Belencito, una ciudad a marchas forzadas (1954). [En línea]. *Periódico El Espectador*, 22 de marzo de 2011. [Recuperado el 14 de mayo de 2017]. Disponible en <http://www.elespectador.com/el-espectador-124-anos/belencito-una-ciudad-marchas-forzadas-articulo-258552>

MARQUÉZ, María Paz y POBLETE, Alejandra. Caracterización del texto multimodal. [En línea]. Chile: Universidad de Bío Bío. 2013, p.16. [Recuperado el 01 de diciembre de 2017] Disponible en http://cybertesis.ubiobio.cl/tesis/2013/olave_a/doc/olave_a.pdf

MARTINEZ, María Cristina. Los géneros desde una perspectiva socio-enunciativa. [Base de datos en línea] enero de 2013. *Revista Latinoamericana de estudios del discurso*, 13(2) p. 24 [Recuperado el 13 de diciembre de 2017] Disponible en <https://raled.comunidadeled.org/index.php/raled/article/view/51/53>

MAYORGA, Fernando. *Real Audiencia de Santa Fe en los siglos XVI y XVII*. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital, 2013. p. 25-26.

MILLÁN-ATENCIANO, Miguel Ángel y GARRIDO, Gloria María. La fecundidad: primera realidad humana. Una visión sobre la persona desde Lévinas. [Bases de datos en línea] septiembre de 2013. *Revista Persona y Bioética*, 17(2) p. 187-196. [Recuperado el 10 de febrero de 2018] Disponible en

<http://personaybioetica.unisabana.edu.co/index.php/personaybioetica/article/view/2902/html>

MITFORD, Miranda. El libro ilustrado de signos y símbolos. México: Editorial Diana, 1997, p. 55.

MOLINER, María. Diccionario de uso del español. Edición electrónica. Madrid: Gredos S.A.U. 2008.

MORENO, R. Luisa. El árbol dorado de la ciencia. Procesos de Figuración de Santa Cruz. México: Benemérita Universidad del estado de Puebla, 2003, p. 11.

_____. Grados y niveles de iconización. En: Designis, julio de 2003, vol. 1, no. 4. p. 107.

MORRIS, Borris. Introducción al estudio antropológico de la religión. Barcelona: Ed. Paidós, 1995. p. 94.

NAVARRO-SINGÜENZA, Adolfo, *et al.* Biodiversidad de aves en México [Bases de datos en línea] abril de 1996. Revista Ciencias, 1 (42), p. 1-10. [Recuperado el 20 de enero de 2018] Disponible en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cns/article/view/11507/10832>

ORTIZ, Daniel. Flora ornamental española: aspectos históricos y principales especies. Huesca: Ediciones Cedro, 2009, p. 101.

PADILLA, R. El sincretismo religioso en Hispanoamérica, 1992. Citado por, ASCANIO, Samuel; FIGUEROA, Enrique y BARRIENTOS, José María. Sincretismo religioso en América Latina y su impacto en Colombia. [Bases de datos en línea] junio de 2012. Ventana Teológica. Seminario Bíblico de Colombia. Fundación Universitaria, 1(3) p. 1-5 [Recuperado el 15 de marzo de 2018] Disponible en <http://www.unisbc.edu.co/investigacion/ventana-teologica/ediciones-antteriores/19-tercera-edicion/95-sincretismo-impacto-colombia>

PANOFSKY, Erwin. Estudios sobre iconología. Barcelona: Alianza, 1980.

_____. El significado en las artes visuales. Barcelona: Alianza, 2004.

PEIRCE, Charles S. Collected Papers. Massachusetts: Harvard University Press, 1931/ 1958.

POLIDORO, Piero. ¿Qué es la semiótica Visual? España: servicio editorial E.R, 2016.p. 34

QUEZADA, Óscar. y BLANCO, Desiderio. Modos de inmanencia semiótica. Tópicos del Seminario, junio de 2014, vol. 1, no. 31. p. 117-138.

RASTIER, Francois. Situaciones de comunicación y tipología de los textos. [en línea]. Universidad del Valle [Recuperado el 10 de octubre de 2017] Disponible en https://campusvirtual.univalle.edu.co/moodle/pluginfile.php/476490/mod_resource/content/1/Situaciones%20de%20comunicaci%C3%B3n%20y%20tipolog%C3%ADas%20de%20textos%2C%20Rastier.pdf

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española [En línea] (22.a ed.), 2001. [Recuperado el 10 de febrero de 2018] Disponible en <http://www.rae.es/rae.html>

RICOEUR, Paul. Del texto a la acción: Ensayos de hermenéutica II. México: FCE, 2002, p. 192.

RIVERO, Teresa. El color: Historia, teoría y aplicaciones. Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1996, p. 120.

RODRIGUEZ, María de la Paz. La experiencia en conservación preventiva del Conjunto Arqueológico de Cástulo. [Bases de datos en línea] enero de 2014. Revista Siete Esquinas, 1 (6) p. 29-43 [Recuperado el 20 de febrero de 2018] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4700592>

ROGER, M. Ángeles. Glosario visual de técnicas artísticas: arquitectura, pintura, artes gráficas, artes suntuarias, escultura. De la antigüedad a la edad moderna. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, p.291.

ROSALES, J. H. Brevísimas notas sobre la explicación (análisis) y la comprensión (hermenéutica). Notas para el curso de Teoría Literaria I: Lírica, inédito. Licenciatura en español y Literatura. Universidad Industrial de Santander, 2017. p.1.

ROSALES, H. J. Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano Los retratos, de Iván Gaona. [Base de datos en línea] mayo de 2016. Revista Signo y Pensamiento, 35(68), p. 102-117 [Recuperado el 12 de octubre de 2017] Disponible en <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp35-68.mapc>

_____. Prácticas culturales y modelos semióticos de la forma de vida colombiana. Notas para el curso de semiótica II, inédito. Maestría en Semiótica. Universidad Industrial de Santander, 2015. p.12.

RUEDA, Jorge. Las primeras fundaciones En: Historia del Arte, volumen 4. Bogotá: Salvat Editores, 1988, p. 709.

RUIZ, Santiago. Selección de textos de Charles S. Peirce, Buenos Aires: Mimeo, 2005, p. 9.

SAGRADA BIBLIA. Traducida por Bernardo Harault. Sociedad Bíblica Católica Internacional. 105 ed. Madrid: Editorial San Pablo y Verbo Divino, 1995. Mateo 16: 18-19.

SAUSSURE, Ferdinand. Curso de lingüística general. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945. p. 43.

SANTAELLA, Lucia. Ícono y Cognición: el ícono puro, los íconos perceptivos y los hipoíconos. En: Designis, julio de 2003, vol. 1, no. 4. p. 37 -38.

SCHULZ, Norbert. Nuevos caminos de la arquitectura. Existencia, espacio y arquitectura. Barcelona: Editorial Blume, 1963. p. 10.

SEBASTIAN, Santiago. La ornamentación Arquitectónica en la Nueva Granada. Tunja: Ediciones de la casa de la Cultura, 1968, p. 15.

SEBASTIÁN, Santiago. El barroco Iberoamericano: Mensaje iconográfico. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990.

_____. Mensaje Simbólico del Arte Medieval: Arquitectura, Liturgia e Iconografía. Madrid: Ediciones Encuentro, 1994.

SONESSON, Göran. De la estructura a la retórica en la semiótica visual. [Bases de datos en línea] enero 1996. Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica, 1 (5), p. 317- 345 [Recuperado el 12 de octubre de 2017] Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbk1s2>

SERRANO, Gloria. Modelos de Investigación Cualitativa. Narcea S.A Ediciones: Madrid, 2004, p. 234.

SUÁREZ, Luisa P. Heidegger y el fenómeno del cuerpo. Apuntes para una antropología pos metafísica. [Bases de datos en línea] julio de 2010. Thémata, Revista de Filosofía, 1(46), p. 209 -216 [Recuperado el 01 de octubre de 2017] Disponible en: http://institucional.us.es/revistas/themata/46/art_17.pdf

TÉLLEZ, Germán. Las órdenes religiosas y el arte. En: Historia del Arte, volumen IV. Bogotá: Salvat Editores, 1988, p. 750.

TENOCH, Alfredo. La imagen y la visualidad: una perspectiva semioantropológica. [Base de datos en línea] junio de 2014. Letra, imagen, sonido, 16(12), p. 97 -106. . [Recuperado el 12 de junio de 2017] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5837677.pdf>

THÜRLEMANN, Felix. La función de la admiración en la estética del siglo XVII. A propósito de la "Claridad Romana" en El Maná d Poussin. En: *Semiótica Figurativa y Semiótica Plástica En Figuras y estrategias*. En torno a una semiótica de lo visual. México: Siglo XX, 1978, p. 43.

TUDELA, José Alberto. Sincretismo, Performance y Creatividad en las Religiones Afrocubanas. [Bases de datos en línea] enero de 2011. Batey: *Revista Cubana de Antropología Sociocultural*, 2(2) p. 74- 86 [Recuperado el 25 de marzo de 2018] Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5149875>

UNESCO. El hombre y las artes. Una mirada abierta sobre el mundo. [Base de datos en línea] mayo de 1969. *Revista El Correo*, 1(7) p. 4-38. [Recuperado el 15 de mayo de 2017]. Disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000580/058067so.pdf>

VALENZUELA, Jaime. Confesando a los indígenas. Pecado, culpa y aculturación en América colonial. [Base de datos en línea] enero de 2007. *Revista Española de Antropología Americana*, 37(2) p. 39-59. [Recuperado el 15 de mayo de 2017]. Disponible en <http://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0707220039A>

VALLÍN, Rodolfo. Las pinturas murales del templo Santa Domingo, de Tunja. [Base de datos en Línea] enero de 1983. *Apuntes, Revista sobre patrimonio histórico colombiano*, 1 (20) p. 55-64. [Recuperado el 20 de mayo de 2017] Disponible en <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/issue/view/663>

_____. Santa Bárbara en Tunja, Colombia. [En línea]. (s.f) p, 21. [Recuperado el 17 de diciembre de 2017] Disponible en <https://juanbartigas.files.wordpress.com/2012/05/3-santa-bc3a1rbara-en-tunja-colombia.pdf>

VAN DIJK, Teun A. *Ideología y análisis del discurso. Utopía y Praxis Latinoamericana*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2005. p.10.

VILLAGRÁN GARCÍA, José. Teoría de la arquitectura. [Bases de datos en línea] agosto de 1964. *Revista Cuadernos de Arquitectura*, 1(1), p.17-32 [Recuperado el 01 de octubre 2017] Disponible en http://fa.unam.mx/editorial/wordpress/wp-content/Files/raices/RD15/cuadernos/cuaderno_13.pdf

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales para la historia del arte*. Madrid: Espasa Libros, 2011.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986.

ZABALA, Nydia y MIRANDA, Andrea. Newton, Einstein y la noción de tiempo absoluto. [Base de datos en línea] julio de 2001. Revista Signos Filosóficos, 1(5) p. 65 -81. [Recuperado el 01 de octubre 2017] Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/343/34300503.pdf>

ZAPATA, Torres. Historia del Arte 1. [En línea]. (s.f), p. 3 [Recuperado el 20 de diciembre de 2017] Disponible en <https://arteenelvalle.wikispaces.com/file/view/arquitectura+barroca.pdf>