

Dos aproximaciones peirceanas a la imagen: hipoiconicidad y semiosis*

TWO PEIRCEAN APPROACHES TO THE IMAGE:
HYPOICONICITY AND SEMIOSIS

Tony Jappy**

Fecha de recepción: 15 de julio de 2018

Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2018

Sugerencia de citación: Jappy, Tony. «Dos aproximaciones peirceanas a la imagen: hipoiconicidad y semiosis». Traducido por Alejandra Castellanos Meneses. *La Tadeo Dearte* 4, (diciembre 2018): 36-55. **doi:** 10.21789/24223158.1433

* Texto traducido del inglés al español por Alejandra Castellanos Meneses

** Profesor honorario de la Universidad de Perpignan Via Domitia, Francia

<https://orcid.org/0000-0003-2323-6852>
tony@univ-perp.fr

Resumen Abstract

DURANTE UN PERIODO de casi cuarenta años, la concepción de signo de Charles Sanders Peirce sufrió grandes cambios: desde 1867 hasta aproximadamente mediados de 1903, definió una única división o tricotomía de los signos; a finales de 1903, un sistema de signos de tres divisiones y, en 1908, dos tipologías de seis y diez divisiones. De estas propuestas, el sistema de 1903, con la división ampliamente conocida de *ícono*, *índice* y *símbolo*, es el que más se emplea en el análisis de signos verbales y pictóricos. En esta división, el ícono constituye el modo de representación del signo, que Peirce, con base en el marco fenomenológico en el que se apoyó la signidad —*signhood*— en 1903, analizó con más detalle en tres modos distintos de representación, los hipoiconos. Sin embargo, en 1908, su concepción del signo-acción se transformó en un sistema procesual completamente diferente de seis etapas —*semiosis*—, en el que no se encontraba la división *ícono*, *índice*, *símbolo*. El presente artículo busca ilustrar, por medio del análisis de ejemplos de metáfora y alegoría, el interés por la discusión de ciertos tipos de representaciones pictóricas de la teoría de la iconicidad. Dado que esta última no tiene forma de rastrear el signo hasta su origen o fuente, es decir, la intención que determinó su existencia, este artículo también pretende explicar la concepción última y procesual de los signos, pues esta también ha influido en la interpretación de la representación pictórica. Esto requiere, necesariamente, un análisis un análisis relativamente extenso de las etapas de desarrollo de la última teoría.

OVER A PERIOD of roughly forty years Peirce's conception of signs underwent profound modifications. He defined a single division or trichotomy of signs from 1867 to, approximately, mid-1903, a three-division sign-system late in 1903, and in 1908 a pair of six- and ten-division typologies. Of these, the 1903 system with its universally-known icon-index-symbol division is the one most employed in the analysis of verbal and pictorial signs. Within this division, the icon constitutes the sign's mode of representation, which Peirce, on the basis of the phenomenological framework within which signhood was based in 1903, further analyzed the icon into three distinct modes of representation, the hypoicons. However, in 1908 his conception of sign-action developed into a completely different universe-based, six-stage processual system—*semiosis*—from which the icon-index-symbol division was absent. The paper therefore seeks to illustrate, through an analysis of examples of metaphor and allegory, the interest for the discussion of certain types of pictorial representations, of the theory of iconicity. Since this theory has no means of tracing the sign to its origin, or source, namely the intention which determined its existence, the paper also seeks to illustrate the later, processual conception of signs, since this, too, has bearing on the interpretation of pictorial representation. This will, of necessity, require a relatively lengthy review of the stages in the development of the later theory.

Palabras clave:

**hipoicono,
metáfora, alegoría,
intención, creación,
retrato de donante.**

Keywords:

hypoicon,
metaphor, allegory,
intention, creation,
donor portrait.

Introducción

EL ARTÍCULO estudia la manera en que la semiótica de Charles Sanders Peirce adapta el tipo de intención y propósito, encontrado en clases de signos con una naturaleza no menos intencional que la de la publicidad, a saber, signos pictóricos que presentan las distintas estructuras de la metáfora y la alegoría. A diferencia del *Cours de linguistique générale* (de Saussure [1916] 1972) que —aunque parte de notas del curso tomadas durante un periodo de seis años y abarca revisiones importantes en el curso final— presenta un conjunto relativamente homogéneo de conceptos que vinieron a crear la semiología europea, la teoría de la semiótica de Peirce, que él consideraba como una forma de lógica, evolucionó durante un periodo de cerca de 50 años. Por ello, no existe un conjunto de conceptos homogéneo tal al que los académicos que estudian al autor puedan recurrir. A continuación, entonces, el presente estudio intenta resaltar las grandes diferencias teóricas entre dos de las últimas versiones de Peirce sobre esta lógica. Asimismo, pretende mostrar cómo la segunda versión es una vía importante tan apropiada para el análisis deliberado e intencional de la naturaleza de la creación pictórica como lo es la primera para su análisis estructural.

Las dos versiones en cuestión corresponden al sistema triádico de diez clases de signos, concebido por Peirce con ocasión de las conferencias sobre lógica dictadas en 1903 en el Instituto Lowell —en las que definió los hipoiconos—, y al sistema hexádico de 28 clases de signos, descrito en la carta del 23 de diciembre de 1908 a Lady Welby (EP2 478-481 [1903] 1998), que no proporciona elemento alguno para un análisis estructural, por la ausencia de una tricotomía *icono-índice-símbolo*.

Los sistemas que compararemos aquí necesitan una presentación detallada; para separar las diferencias teóricas en las que se basan, por ello, el texto está organizado de la siguiente manera: primero, se analizan y se ejemplifican los elementos adecuados de la tipología ya conocida de diez divisiones de 1903, con el fin de destacar su pertinencia teórica para el análisis formal de los signos pictóricos. Luego, se exponen las características principales del sistema de seis divisiones y 28 clases de 1908, para mostrar cómo difiere del otro sistema y explorar el potencial semiótico de la tipología hexádica para el análisis de las representaciones intencionales basadas en la imagen.

La lógica de 1903

A CONTINUACIÓN, se hará un breve resumen de la lógica tal y como Peirce la desarrolló durante lo que puede considerarse como el primero de dos puntos álgidos en sus investigaciones sobre lógica, específicamente, una serie de conferencias que dictó sobre este tema en el Lowell Institute en noviembre de 1903. Peirce había planeado un *syllabus* completo para acompañar estos cursos, pero la versión publicada apenas alcanza 23 páginas, y en ninguna de ellas se abarca el tema principal de dichas conferencias: Ideas principales sobre lógica. No obstante, gran parte del material de los manuscritos que aportaba información valiosa sobre la estructura interna de los signos (principalmente, el manuscrito R478) se ha reproducido de manera conveniente en los capítulos 20 y 21 del volumen 2 de *The Essential Peirce* (EP2 242).

Al revisar el material específicamente relativo a lógica del R478, podemos observar que Peirce recurre a su fenomenología para formular una definición del signo junto a dos divisiones basadas en el signo y sus relaciones con sus dos correlatos. Estas son, respectivamente, las divisiones **S—O** y **S—I**. La primera hace referencia al signo en relación con su objeto, generando la conocida tricotomía *ícono, índice y símbolo*, propuesta por primera vez en los años 1866-1867. Una nueva y segunda tricotomía precisó las subdivisiones del signo en relación con su interpretante —las subdivisiones resultantes rema-dicente-argumento habían conformado el símbolo durante casi cuarenta años, pero finalmente adquirieron un estatus independiente en noviembre de 1903 (EP2 270 [1903] 1998)—. Fue en el R478 que Peirce, habiendo establecido las subdivisiones del ícono, procedió a tricotomizarlo y, al hacerlo, definió los tres hipoiconos. Para entender cómo debió haber llegado a esa definición, es necesario tomar en consideración la importante afirmación teórica en cuanto al marco en el que Peirce definió las dos divisiones principales de R478.

La fenomenología es aquella rama de la ciencia [...] en la cual el autor busca distinguir los elementos, o, si se quiere, los tipos de elementos, que invariablemente están presentes en lo que quiera que esté en la mente en cualquier sentido. Según el presente escritor, estas categorías universales son tres [...]. Podrían denominarse *Primeridad, Segundidad y Terceridad*. [...] Es posible separar la Primeridad de la Segundidad [...]. Sin embargo, es imposible separar la Segundidad de la Primeridad [...]. Todo debe tener algún elemento no-relativo; y esto es la Primeridad. Asimismo, es posible separar la Segundidad de la Terceridad. Pero la Terceridad sin Segundidad sería absurda (EP2 270 [1903] 1998).

Lo anterior sirve como una introducción general a la manera en la que Peirce pretendía aproximarse a los problemas de la lógica en 1903. Además, su elaboración del principio de precisión en el fragmento (EP2 270-271 [1903] 1998) le permitió establecer el importante principio de implicación entre las subdivisiones de las distintas tricotomías de las que se valió para clasificar el signo en 1903: la Primeridad puede separarse de la Segundidad, y la Segundidad de la Terceridad, lo que significa que cualquier signo identificado como participante de la Terceridad puede asumirse como un signo que no solo implica la Segundidad, sino que, también, a través de la transitividad, implica la Primeridad. Más adelante, este principio se anuncia claramente en la descripción del símbolo.

Un Símbolo es una ley, o regularidad del futuro indefinido. Su Interpretante debe ser de la misma descripción; y así debe ser también su Objeto inmediato completo, o significado. Sin embargo una ley gobierna necesariamente, o «se encarna en» individuos, y prescribe alguna de sus cualidades. En consecuencia, un constituyente de un Símbolo puede ser un Índice, y un constituyente puede ser un Ícono (EP2 274 [1903] 1998).

Así pues, una clara aproximación peirceana, inicial, a la imagen apareció en R478, documento en el que Peirce completó su presentación sobre el ícono, al tricotomizarlo. El por qué habría querido hacerlo no es difícil de suponer. Frente a estas tres categorías, y frente al hecho de que el ícono es de naturaleza cualitativa y por lo tanto se caracteriza por distinciones respecto a su forma, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que Peirce habría llegado a proponer al menos tres maneras en las que las entidades pueden parecerse entre sí, y, en efecto, esto lo encontramos en su anticipación de la tricotomización del ícono que se hace en una de las conferencias que dictó en Harvard sobre el pragmatismo, en abril de ese año: «Ahora bien, el ícono puede, sin duda, dividirse de acuerdo con las categorías, pero la mera completitud de la noción de ícono no requiere de manera imperativa una división tal» (EP2 163 [1903] 1998). Así fue como introdujo la noción en el R478.

Pero un signo puede ser icónico, esto es, puede representar a su objeto principalmente por su semejanza, sin importar cuál sea su modo de ser. Si se requiere un sustantivo, un representamen icónico puede denominarse un hipoícono. Cualquier imagen material, como una pintura, es ampliamente convencional en su modo de representación, pero en sí misma, sin ninguna leyenda o rótulo, puede denominarse un *hipoícono* (EP2 274-276 [1903] 1998).

Por ejemplo, la pintura de la Figura 4, sin leyenda, es un hipoícono de un tipo particular, mientras que la misma imagen con su leyenda se convierte en multimodal y, por ende, más compleja a nivel lógico —semiótico—: se trata, en este caso, de un legisigno dicente indexical. Además, después de haber obtenido la subdivisión del ícono a través de la aplicación de sus categorías, Peirce procedió a derivar los tres hipoíconos al aplicar, de manera repetitiva, el principio de precisión al ícono mismo, un proceso registrado en la afirmación en la que establece los tres grados de complejidad estructural —en efecto, tres grados o formas de semejanza— demostrada por los hipoíconos. La tricotomía que genera dicho proceso repetitivo es la definición —«singularizada» como señala en un párrafo de *Collected Papers* (CP2 2.277 [1903] 1932) aunque ocurre hacia el final del mismo párrafo del manuscrito donde Peirce define el ícono—, la imagen descriptiva, el diagrama y la metáfora, en orden de complejidad creciente.

Los hipoíconos se pueden repartir según el modo de Primeridad de la que participan. Los hipoíconos que participan de algunas cualidades sencillas, o Primeridades primeras, son *imágenes*; los hipoíconos que representan las relaciones, generalmente diádicas, entre las partes de una cosa por relaciones análogas entre sus propias partes son *diagramas*; y aquellos que representan el carácter representativo de un representamen por la representación de un paralelismo en otra cosa, son *metáforas* (EP2 274 [1903] 1998).

Ahora era posible para Peirce especificar, en el último manuscrito, R540, que el índice comporta un tipo de ícono y que el símbolo, un tipo de índice (EP2 291-292 [1903] 1998). Dado que la aplicación recursiva precisa de las categorías sobre el ícono produce la imagen, el diagrama y la metáfora, se deduce, por la transitividad, que los índices y símbolos pueden, también, comportar un ícono y, consecuentemente, alguno o todos los hipoíconos. La Tabla 1 presenta la tipología sintetizada de los manuscritos R478 y R540 de 1903.

En la Tabla 1, los correlatos **S**, **O**, **I**, definidos en el manuscrito R540 en 1903 como los constituyentes de la relación triádica, contribuyen a sus peculiaridades *respects*, como Peirce llamó más tarde las facetas o características del signo-acción que contribuyen a la clasificación del signo (EP2 482), a través de la cual obtuvo diez clases de signos. Las tres divisiones, por sí mismas, se conocen como el signo, **S** (una tricotomía establecida, de hecho, en el último manuscrito, R540), más las dos tricotomías relacionales descritas en el manuscrito anterior R478, a saber, **S—O** y **S—I**, respectivamente, el modo de representación del signo y su capacidad informativa. Se observa que el modo de representación no identifica realmente el objeto del signo, simplemente constituye los tres modos fenomenológicos distintos en los que un objeto puede ser representado por el signo; la capacidad informativa del signo tampoco identifica el único interpretante del signo. En la Tabla 1, el ícono se ha subdividido en metáfora, diagrama e imagen, en orden de complejidad descendente.

	Categoría		
	Primeridad	Segundidad	Terceridad
<i>Respect</i>			
Signo	cualisigno	sinsigno	legisigno
Signo-Objeto	ícono metáfora diagrama imagen	índice	símbolo
Signo-Interpretante	rema	dicisigno	argumento

[**Tabla 1.** Síntesis de las divisiones establecidas en los manuscritos R478 y R540 (1903).]

Fuente: elaboración propia.

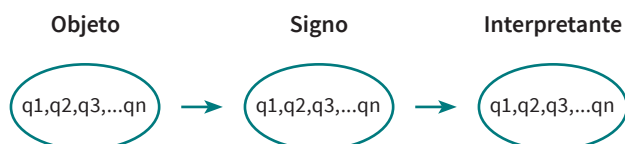
La estructura hipoicónica de la metáfora y la alegoría

LAS TRES maneras fundamentales en las que el signo puede asemejarse a su objeto en virtud de las distinciones categóricas de Peirce se representan a continuación en las Figuras 1, 2 y 3, representaciones gráficas rudimentarias de la estructura de, respectivamente, lo que por simplicidad podemos llamar imagen, diagrama y metáfora «genéricas», donde las «flechas» representan tanto el proceso de determinación y el paso del signo a través de un medio ineludiblemente «sensible» —en otras palabras, diádico, existencial y, por lo tanto, perceptible—, tal como un lienzo pintado, la página de un libro, la pantalla de un teléfono inteligente o una antigua pizarra de escuela. Hay

que tener en cuenta que en todos esos casos el signo es necesariamente un sinsigno o la réplica de un legisigno, pues debe ser perceptible porque si fuera un legisigno, sería de la naturaleza del pensamiento o del hábito y, por lo tanto, perceptible solo por unos pocos, por los afortunados dotados de telepatía. Asimismo, debe observarse que es solo el signo el que tiene una estructura hipoicónica dado que es el correlato «representante» en el proceso.

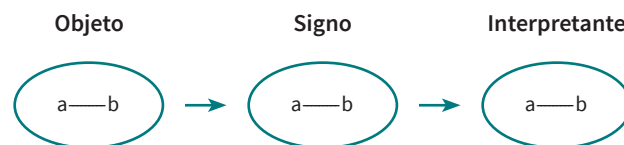
La Figura 1 es una representación muy básica de las cualidades inherentes a cierto objeto que determina las cualidades correspondientes, a saber, la Primer Primeridad de la definición,

en un sinsigno dado. Como sugiere Peirce en una definición general de los hipoiconos, «cualquier imagen material, como una pintura, es ampliamente convencional en su modo de representación, pero en sí misma, sin ninguna leyenda o rótulo, puede denominarse un *hipocono*» (EP2 273-274 [1903] 1998), lo que ilustra el proceso. Dado que las cualidades que se representan son menos complejas a nivel fenomenológico —Primeridad, en 1903— que la pintura, es decir, el medio que las representa, la representación prevista de las cualidades en el objeto no se inhibe de ninguna manera.



[**Figura 1.** La estructura genérica de un signo con hipoiconicidad de imagen.]

Fuente: elaboración propia.



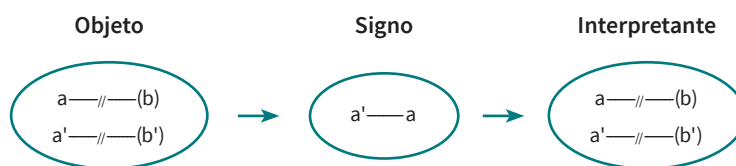
[Figura 2. Estructura genérica de un signo con diagrama de hipoconicidad.]

Fuente: elaboración propia.

La Figura 2 representa la estructura de un diagrama muy básico, un ícono compuesto esencialmente por la Segunda Primeridad de la definición, a saber, las relaciones diádicas mencionadas en la definición y representadas como la relación **a—b** entre dos objetos parciales **a** y **b** en el hecho o evento representado por el signo, relaciones que constituyen un paso adelante en la escala fenomenológica de la necesariamente imprecisa y poco estructurada Primeridad que compone la imagen. El diagrama es, entonces, un ícono compuesto de al menos una relación diádica «heredada de», por así decirlo, el objeto que esta representa (CP 1.418 [1903] 1933), e «informa» no solo las ilustraciones de los manuales de geometría y las instrucciones gráficas de cómo armar muebles, por ejemplo, sino todo tipo de órganos exosomáticos, como los termómetros, barómetros, velocímetros, mangas de vientos, etc. En tales casos, la complejidad diagramática del sinsigno participa de la Segundidad y, por consiguiente, la representación de la estructura del objeto, de manera similar, no se inhibe de ninguna manera a través del medio por el que se comunica.

Finalmente, la metáfora es la estructura hipocónica que presenta la Tercera Primeridad —una complejidad fenomenológica compatible con la mediación, la síntesis y la representación (véase por ejemplo, CP 1.378 [c. 1890] 1932) y, como el símbolo, necesita la participación del

interpretante (y la experiencia del intérprete) en el proceso de interpretación—. Mientras que el esquema simplificado del diagrama en la Figura 2 comprende una relación constitutiva de algún hecho como *Aquiles es un guerrero*, donde los objetos parciales **a** y **b** son, respectivamente, *Aquiles* y *guerrero*, la metáfora tal como la definió Peirce presenta al menos dos relaciones como estas en paralelo en el objeto, indicadas por el par de símbolos // en la Figura 3, donde también encontramos mapeos equivalentes entre elementos de algún hecho o relación generalmente nada controvertida y conocida (**a—//—b**) como *Un león es un animal feroz* con, respectivamente, elementos en la relación (**a'—//—b'**) como *Aquiles es un guerrero*, que constituye la cualidad, hecho o evento que se está evaluando, juzgando o comentando. A la primera se hace referencia, a veces, dentro de la tradición conceptual de la metáfora como «dominio base», hecho considerado como la base del juicio y, con suerte, evidente para el destinatario o intérprete (la idea de que los leones son valientes, por ejemplo, es un juicio conocido y aceptado culturalmente, a pesar de ser antropomórfico y extremadamente dudoso), mientras que los elementos en la relación meta o en el «dominio meta» son de cierta forma controvertidos y polémicos o no han sido aceptados: en el caso sencillo de la Figura 3, **a** mapea a **a'** y **b** mapea a **b'**, generando, por ejemplo, el juicio sintetizado *Aquiles es un león*.



[Figura 3. Estructura genérica de un signo con metáfora de hipoconicidad.]

Fuente: elaboración propia.

La Figura 3 da lugar a varias observaciones. Primero, observemos que la repetición de la estructura paralela del objeto en la estructura del interpretante es solo una forma de mostrar que el significado que pretendía transmitir el signo se ha entendido; en otras palabras, es una manera de manifestar que la metáfora se ha interpretado de manera correcta. Si un niño llegara a escuchar a un adulto afirmar que determinado hombre es un león, por ejemplo, el niño podría responder: «Eso es tonto, un hombre no puede ser un león, un león es un animal». En ese caso, la estructura del interpretante no se ha dado cuenta de la estructura del paralelismo intencionado. Segundo, lo que la Figura 3 también pretende mostrar es que, mientras el medio —las ondas en una expresión hablada, o el lienzo y las marcas de pintura en el caso de la pintura, por ejemplo— participa necesariamente de la Segundidad, el paralelismo en la estructura del objeto constituye una tercera Primeridad y es, por lo tanto, más complejo que el signo audible o pictórico que lo representa. Por esta razón, los elementos entre paréntesis en los elipses del objeto y el interpretante representan participantes que no figuran en el signo. Debido a su carácter vectorial-existencial, el signo hablado *Aquiles es un león* está necesariamente limitado en cuanto a lo que puede representar, y la Figura 3 muestra cómo determinados participantes en el paralelismo original son «filtrados» por el inevi-

table efecto de embudo o cuello de botella, que se da por el hecho de que el signo es un medio perceptible (como se mencionó anteriormente, si este no fuera el caso, no podríamos escucharlo u observarlo). Por consiguiente, la representación de toda la estructura del objeto es, en este caso, inhibida, lo que entraña que los signos informados a nivel metafórico estén *subespecificados* —no todos los elementos del paralelismo original pueden incorporarse al signo—, y que se caractericen por ser *incongruentes*, dado que dichos signos representan, forzosamente, elementos provenientes de dominios distintos y no necesariamente similares.

Así, mientras Peirce trabajaba en el marco fenomenológico de 1903, debió haberse dado cuenta de que existen signos más complejos que los comunes de tipo diagramático, signos que representan objetos estructuralmente más complejos que ellos mismos, signos que, en pocas palabras, «sintetizan», en alguna afirmación generalmente crítica, elementos de dos relaciones distintas. Dado que uno de los propósitos de este estudio es ilustrar la aproximación hipoicónica a las imágenes, los análisis que expongo a continuación se limitan a la estructura más compleja y más interesante de la metáfora pictórica, que puede ser útil comparar y contrastar con la estructura de la alegoría pictórica. Primero, consideremos la *Adoración de los Magos* de Botticelli (Figura 4).

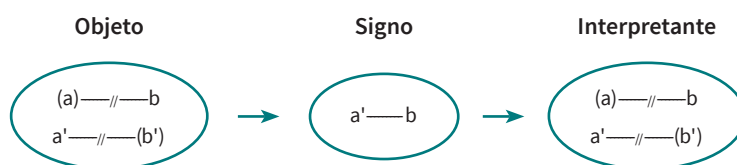


[Figura 4. Sandro Botticelli, *Adorazione dei magi* (*Adoración de los Magos*, 1476).]

Fuente: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15384610>

A primera vista, pareciera ser una representación tradicional renacentista de la adoración de los magos: la escena bíblica en la que tres hombres sabios visitan a Cristo, presenciada por un gran número de dignatarios florentinos y por el artista mismo, representado como si nos estuviera mirando. Sin embargo, el escenario es significativo: como el establo está ubicado en el contexto de una construcción semidestruida, se entiende que la imagen representa la forma en la que el mundo de los antiguos griegos y romanos, y sus creencias paganas, se redujeron a ruinas y fueron reemplazados por el nacimiento de la

cristiandad (¡y en el periodo del humanismo neociceroniano!). Así como no hay iglesia en la imagen, tampoco está Platón, ni Aristóteles ni Sócrates, solo los templos destruidos, testimonio de las creencias perdidas. La estructura metafórica de la imagen puede representarse como en la Figura 5, donde la relación base $((a) - // - b)$ se refiere a los protagonistas (ausentes) de las antiguas creencias y sus lugares de culto, los templos, mientras que la relación meta $(a' - // - (b'))$ asocia lo representativo de la nueva religión con los futuros lugares de culto (necesariamente ausentes), a saber, las iglesias cristianas.



[Figura 5. Estructura metafórica de la *Adoración de los Magos*.]

Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la metáfora. ¿Cómo la teoría de la hipoiconicidad de Peirce nos permite distinguirla de la alegoría? De manera general, el diccionario de inglés Oxford las define así:

Metáfora: Figura retórica en la que un nombre o término descriptivo se traslada a algún objeto diferente, pero semejante al que corresponde ser aplicado.

Alegoría: Descripción de un tema bajo apariencia de algún otro de semejanza sugerente.

Sin embargo, desde una perspectiva puramente *formal*, las dos pueden verse como distintas estructuras hipoicónicas complejas, que representan, cada una a su manera, un paralelismo en el objeto. Veamos, por ejemplo, la Figura 6: *El Tiempo ordena a la Vejez que*

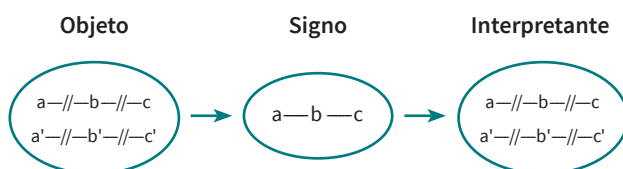
destruya la Belleza, de Batoni. Sin la descripción, no sería para nada obvio lo que se supone que la imagen representa y requeriría una medida de inferencia abductiva que se vale de nuestra experiencia pasada con la historia del arte europeo. ¿Por qué, por ejemplo, el ángel está sosteniendo un reloj de arena en su mano derecha? ¿Por qué la mujer mayor está arañando el rostro de la más joven? Lo que encontramos, al leer el título de la obra, es que el hipoicono mismo, el signo pictórico sin la descripción, está compuesto por una disposición dinámica de personificaciones —asumiendo, en pro del argumento, que el ángel es una persona— y se limita a presentar elementos del dominio base o fuente, dejando que el observador infiera las contrapartes conceptuales equivalentes en el dominio meta, a saber: tiempo, vejez y belleza.



[**Figura 6.** Pompeo Girolamo Batoni, *Il tempo ordina alla Vecchiaia di distruggere la Belleza* (*El Tiempo ordena a la Vejez que destruya la Belleza*, 1746).]

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeo_batoni,_il_tempo_ordina_alla_vecchiaia_di_distruggere_la_bellezza,_1746,_02.jpg

Ahora, si comparamos la Figura 7, la esquematización de la alegoría, con la estructura de la metáfora en las Figuras 3 y 5, el signo alegórico está compuesto por (en este caso tres) elementos tomados únicamente del dominio base: el ángel, la vieja y la joven, mientras que en el caso de la metáfora hay elementos de la contraparte tomados tanto del dominio base como del dominio meta.



[**Figura 7.** Estructura hipoicónica de la alegoría de Batoni.]

Fuente: elaboración propia.

Un ejemplo similar de este tipo de estructura puede encontrarse en la novela gráfica *Maus*, que «narra» a través de imágenes la manera como la población judía de Polonia fue perseguida por los invasores alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, representando a los invasores como gatos y a la población judía como ratones. Dado que en la mayoría de culturas es de conocimiento general, e incontrovertible, que los gatos tratan a los ratones de manera cruel antes de matarlos, la moraleja de la historia se infiere fácilmente. Este también es el caso de los libros emblemáticos populares en la Europa de los siglos XVI y XVII. Dichos emblemas se componían de una imagen, un título y un texto explicativo que invitaba al lector a reflexionar sobre cuestiones morales, pero estaban estructurados siempre de tal manera que solo las relaciones base estaban puestas a disposición del lector.

[**Figura 8.** Tiziano, *Sacra conversazione con i donatori Pesaro* (*Pala Pesaro*)
(*Conversación sagrada con el donante Pesaro*, 1519-1526).]

Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Titian#/media/File:Frari_\(Venice\)_nave_left_-_Altar_of_Madonna_di_Ca%27Pesaro.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Titian#/media/File:Frari_(Venice)_nave_left_-_Altar_of_Madonna_di_Ca%27Pesaro.jpg)



Por lo tanto, la teoría de la hipoiconicidad de Peirce nos permite entender y explicar las diferencias en cuanto a estructura en diferentes tipos de imaginarios. Cabe señalar que en este punto la hipoiconicidad es puramente formal: adoptando, por simplicidad, la terminología de Charles Morris y ciertas corrientes de la lingüística contemporánea, los varios formalismos hipoicónicos descritos anteriormente no pueden proporcionar información pragmática o semántica. La gramática especulativa de Peirce, en la que se basan las conferencias impartidas en Lowell en 1903, se limitó a establecer los criterios puramente formales en cuanto a lo que podía constituir una clase de signos o alguna de sus subdivisiones, como un legisigno, índice o rema. Sin embargo, la estructura no es el único aspecto de la representación pictórica que la semiótica peirceana permite explicar.

No obstante, todos los signos tienen una historia: como determinaciones de dos objetos sucesivos —el dinámico y el inmediato— son producto de un proceso semiótico complejo, comunicando a su vez el significado heredado a una serie de interpretantes, y esto es cierto tanto para las pinturas como para cualquier otro signo. Además, las diferentes etapas de este proceso semiótico no solo no son rastreables sino que, sobre todo, el proceso en sí mismo es «impensable», inconcebible, dentro del marco teórico del sistema de signos de 1903 y las clases de signos discutidas e ilustradas en las secciones 2 y 3. Como lo señala Baxandall (1972, 1) haciendo referencia a una generación anterior de pintores: «Una pintura del siglo XV es el depósito de una relación social». Observe-

mos, por ejemplo, la pintura de Tiziano *Pala Pesaro*, que se encuentra en la iglesia de Santa Maria Gloriosa dei Frari, en Venecia (Figura 8). Este es un ejemplo significativo de un retrato de donante, encargado en 1619 por el obispo Jacopo Pesaro, que muestra al donante arrodillado a la izquierda frente a la Virgen, a quien San Pedro le presenta. Otros miembros de la familia Pesaro se encuentran a la derecha, en este caso presentados por San Francisco y San Antonio de Padua, fácilmente identificables por los hábitos de su Orden. En el marco de la teoría de la hipoiconicidad discutida antes, en el sentido técnico peirceano, esta pintura es una *imagen*. Pero aparte de identificar la pintura y la descripción como una réplica de un legisigno dicente indexical, se trata sobre todo de lo que el sistema de 1903 puede contribuir a nuestro entendimiento de la pintura: cualquier otra información al respecto —que es un retrato de donante, por ejemplo, o la manera en la que se ha convertido en un depósito de relación social— es una consecuencia del proceso que acabo de mencionar. El proceso en cuestión es la semiosis, un concepto que Peirce definió por primera vez en 1907, y que se ha convertido desde entonces en un concepto operacional indispensable en un amplio rango de disciplinas, desde la musicología, la teoría literaria y la sociología hasta, sorprendentemente, la biosemiótica. Con el fin de entender su contribución al análisis de la representación pictórica, las siguientes secciones muestran las distintas etapas en el desarrollo del pensamiento de Peirce sobre los signos, siguiendo el sistema descrito en las *Lowell Lectures* de 1903.

El sistema de 1908

LA EVOLUCIÓN del sistema de 1903 al de 1908 se caracteriza por muchos cambios de perspectiva y enfoque respecto al problema del signo, que pueden abordarse solo de manera sumaria en este estudio (ver un estudio más exhaustivo en Jappy 2016). La evolución se presenta por etapas —por comodidad, de manera cronológica—, y nos lleva al punto donde puede demostrarse que efectivamente el objeto tiene un tipo de influencia creativa dentro del concepto de semiosis de Peirce de 1908, inconcebible en 1903; de esta manera, permite explicar el proceso complejo que resulta en la materialización de la pintura más comúnmente conocida como *Pala Pesaro*.

Los años 1905 y 1906 comprendieron un periodo en el que Peirce emprendió una revisión exhaustiva de su lógica, produciendo seis tipologías de diez divisiones diferentes en su *Logic Notebook* (R339), entre octubre 10 de 1905 y agosto 31 de 1906. Esta también fue la época en la que comenzó a ver de manera más clara el signo como un medio. En el curso de las *Lowell Lectures* de 1903, Peirce había definido al signo dentro de una teoría de relaciones triádicas.

Un signo o representamen es un Primero que está en una relación triádica genuina tal con un Segundo, llamado su Objeto, que es capaz de hacer que un Tercero, llamado su Interpretante, asuma la misma relación triádica con su Objeto que aquella en la que está él mismo respecto al mismo Objeto (CP 2.274 [1903] 1932).

Sin embargo, en el periodo de 1905 a 1906, en parte sin duda como consecuencia de la serie ampliada de seis correlatos —dos objetos, el signo y tres interpretantes—, Peirce modificó considerablemente la función del signo en signo-acción, y, debido a la integración de los dos objetos y los tres interpretantes en su concepción de signo-acción, atribuyó explícitamente al signo mismo un rol mediador más limitado, como lo vemos en el siguiente extracto de RL463, el borrador de una carta que escribió a Lady Welby, que data del 9 de marzo de 1906.

Utilizo la palabra «signo», en el sentido más amplio, para cualquier medio para la comunicación o extensión de una forma (o rasgo). Siendo un medio, está determinado por algo, llamado su objeto, y determina algo, llamado su interpretante. [...] Para que una

forma se extienda o se comunique es necesario que haya sido realmente encarnada en un sujeto independientemente de la comunicación, y es necesario que haya otro sujeto en el que la misma forma esté encarnada solo como consecuencia de la comunicación (EP2 477 [1906] 1998).

De aquí, se infiere que al definir el signo como un medio Peirce estaba comenzando a atribuir también un rol mucho más explícito al objeto en el signo-acción. La influencia decisiva del objeto implica ahora explícitamente la comunicación de la «forma» a través del objeto inmediato del signo, que luego comunica una versión de esta forma a la serie de interpretantes, independientemente de la participación del emisor y del intérprete en la semiosis. Esta tesis, por supuesto, genera preguntas sobre qué tipo de entidad es el objeto dinámico y cuál puede ser su alcance semiótico. Consideremos el siguiente fragmento del manuscrito R793 en el que Peirce evita la psicología humana en la naturaleza lógica del signo-acción, identificando al emisor y al intérprete como *cuasimentes*, constructos teóricos abstractos que sugieren que la lógica tal como la concibe Peirce en ese tiempo todavía no puede adaptar la intencionalidad, la intencionalidad de la creación, por ejemplo.

Para los propósitos de esta investigación, un signo puede ser definido como un medio para la comunicación de una forma. No es lógicamente necesario que tenga que ver con algo que posea conciencia, es decir, sensación [*feeling*] de la cualidad peculiar común a todo nuestro *feeling*. Pero es necesario que haya dos, si no tres, cuasimentes, que signifiquen cosas capaces de determinación variada en cuanto a las formas de la clase comunicada (R793 1-2, 1906).

El manuscrito *Pragmatism* de 1907 da inicio a una nueva etapa (R318, algunas partes están reproducidas en CP5.465 [1907] 1935; EP2 398-433, 1998). Peirce, sin duda, consciente de la tarea inmensa que tenía ante él, define explícitamente «semiótica» de una nueva forma, y anuncia la necesidad de futuros estudios sobre la identificación en lógica de lo que él vio como todos los posibles tipos, no simplemente de signos, sino de semiosis posibles, asociando de esta manera clases de signos con los distintos tipos de semiosis que las producen.

Soy, hasta donde conozco, un pionero, o más bien un hombre de los bosques, en la tarea de empezar y clarificar lo que llamo semiótica, esto es, la doctrina de la naturaleza esencial y de las variedades fundamentales de posibles semiosis. Y me parece que el campo es demasiado vasto y la tarea demasiado grande para alguien que llega por primera vez (R318 119 [1907]; CP 5.488; EP2 413).

Esta nueva etapa, importante en el desarrollo de la concepción de Peirce del signo-acción viene luego, en 1907, con la definición de semiosis. Porque Peirce detectó la naturaleza de la asociación de lo que él debió haber considerado que eran todavía los tres constituyentes fundacionales de la semiosis o *semeiosis*, como también la llamó (CP 5.473 [1907] 1935), por ser la «cooperación» dinámica de tres «sujetos», un signo, su objeto y su interpretante.

Es importante comprender lo que entiendo por semiosis. Toda acción dinámica, o acción de fuerza bruta, física o psíquica, o bien tiene lugar entre dos sujetos —ya reaccionen igualmente uno sobre otro, o sea uno el agente y otro el paciente, completa o parcialmente— o al menos es un resultado de tales acciones entre pares. Pero por «semiosis» entiendo, por el contrario, una acción o influencia, que es, o implica, una cooperación de tres sujetos, tales como un signo, su objeto y su interpretante, no siendo disoluble de ninguna manera esta influencia tri-relativa en acciones entre pares (CP 5.473 [1907] 1935).

Consideremos, como ejemplo de la nueva concepción de Peirce del objeto del signo, la siguiente versión del ejemplo de «¡Armas al suelo!» que Peirce agregó en este tiempo al mismo manuscrito R318:

Supóngase, por ejemplo, un oficial de una escuadra o compañía de infantería que da la voz de mando, «Armas al suelo». Esta orden es, por supuesto, un signo. Eso que ocasiona un signo se denomina el *objeto* (conforme al uso del habla, lo «real», o, más precisamente, el objeto *existente*) representado por el signo: el signo se decide para alguna clase de correspondencia con ese objeto. En este caso, el objeto que representa la orden es el deseo del oficial de que la culata de los mosquetes bajen al suelo [...] Para el específico significado salido de un signo propongo el nombre del *interpretante* del signo. El ejemplo de la orden imperativa muestra que no necesita tener un modo de existencia mental (CP 5.743 [1907] 1935).

En 1903, el objeto era normalmente el determinante de una fotografía, la entidad que reflejaba la luz en la película de la cámara, un objeto de ninguna manera relacionado con la intención o con la voluntad humana. Sin embargo,

en este texto, el objeto es identificado como el «deseo del oficial». En otras palabras, la intención y la voluntad son ahora consideradas como determinantes potenciales de los signos y los orígenes de la semiosis.

Lo que puede considerarse como la última etapa en el desarrollo de la última concepción del signo y del signo-acción de Peirce sucede en 1908. En un texto anterior de este año, Peirce describe tres «universos de la Experiencia» que pueden albergar entidades lógicas, es decir, entidades posibles, existentes y necesitantes. Lo más importante para el presente estudio es que estos universos proporcionaron a Peirce una gama de objetos dinámicos posibles virtualmente inagotable. De este modo, su última ilustración de los distintos tipos de objetos dinámicos amplía considerablemente nuestra concepción de qué tipo de entidades puede representar un signo dado. En este texto, *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios* (CP 6.452-493 [1908] 1935; EP2 434-450, 1998), Peirce ofrece este breve y tentador inventario de los tipos de entidades que pertenecen al universo de necesitantes.

El tercer Universo comprende todo aquello cuyo ser consiste en un poder activo para establecer conexiones entre objetos diferentes, especialmente entre los objetos de los diferentes Universos. Tal es todo lo que es esencialmente un Signo —no el mero cuerpo de un Signo, que no es esencialmente tal, sino, por decir así, el Alma del Signo, que tiene su Ser en su poder de servir de intermediario entre su Objeto y una Mente—. Tal es también una conciencia viva y tal es la vida, el poder de crecimiento de una planta. Tal es una constitución viva —un periódico diario, una gran fortuna, un «movimiento» social— (CP 6.452-493 [1908] 1935; EP2 434-450, 1998).

Más tarde, en ese mismo año, en una carta a Lady Welby del 23 de diciembre de 1908 —escrita de una manera que claramente se asemeja a la presentación que Peirce hace en la carta de 1904 a Lady Welby de sus seis divisiones de signos dentro del marco de la fenomenología en el que se basaba el signo-acción— (CP 8.327-333 [1904] 1958), Peirce anticipó una formulación de las etapas de la semiosis a través de una descripción exhaustiva de los tres universos modales mediante el establecimiento de subdivisiones dentro de cada tricotomía:

Defino a un Signo como cualquier cosa que está así determinada por otra cosa, llamada su Objeto, y que determina un efecto sobre una persona, efecto que llamo su Interpretante, de modo que este es por tanto determinado de manera mediata por el aquel [...] Reconozco tres Universos, que se distinguen por tres modalidades del Ser. Uno de estos Universos abarca todo lo que tiene su Ser solamente en sí mismo [...] Denomino a los objetos de este Universo

Ideas o Posibles, aunque esta última designación no implica capacidad de actualización. [...] Otro Universo es el de, primero, los Objetos cuyo Ser consiste en sus reacciones Brutas y, segundo, los Hechos [...] a los Objetos los llamo Cosas, o, menos ambiguamente, *Existentes*, y a los hechos acerca de ellos los llamo *Hechos*. [...] El tercer Universo consiste en el co-ser de todo lo que en su Naturaleza es *necesitante*, es decir, es un Hábito, una ley o algo que puede expresarse en una proposición universal (EP2 478-479 [1908] 1998).

El propósito de la fenomenología en 1903 era establecer claramente los elementos formales que hacían posible describir el signo como un fenómeno. Este era el objetivo de Peirce al emplear las tres categorías de Primeridad, Segunda y Terceridad, y aunque el signo fue definido como determinado por su objeto para producir un interpretante, no había dinamismo inherente en las clases definidas por la tipología resultante de tres divisiones: no dinamismo, no agenciamiento intencional. Sin embargo, en 1908, con la definición del signo como un medio y la comprensión de Peirce de que la semiosis era un proceso dinámico, los tres universos proporcionaron al sistema «receptáculos» de entidades —entidades posibles, existentes y necesitantes— que podían funcionar como signos e interpretantes y, lo que es más importante, como objetos.

Finalmente, en la misma carta, Peirce amplió la «cooperación» triádica de la semiosis como se definió en 1907 a una que implicaba seis sujetos en la siguiente formulación del dinamismo en la semiosis, que también parece ser la única mención de la tipología de 28 clases y seis divisiones en el canon de Peirce.

Es evidente que un Posible no puede determinar nada salvo a un Posible, e igualmente un Necesitante solo puede estar determinado por un Necesitante. Por tanto, se sigue a partir de la Definición de Signo que, dado que el objeto Dinamoide determina al Objeto Inmediado,

que determina al Signo mismo,
que determina al Interpretante Destinado,
que determina al Interpretante Efectivo,

que determina al Interpretante Explícito,
las seis tricotomías brindan solo 28 clases de signos, en lugar de determinar 729 clases, como lo harían si fuesen independientes (EP2 EP2 481 [1908] 1998).

Este pasaje muestra claramente que Peirce reemplaza el marco fenomenológico mencionado en el *Syllabus* que planeó para las *Lowell Lectures*, por lo que en sentido amplio puede denominarse un marco ontológico: un sistema de universos que contiene todo lo que es, incluyendo las entidades necesitantes. Mientras que la tipología de tres divisiones y diez clases que se expuso en la Tabla 1 se lava de las tres categorías de Peirce como los criterios para subdividir el signo y las dos tricotomías signo-correlato, la última tipología hexádica presentada en la carta de 1908 se define ahora dentro de un marco que emplea tres universos para establecer las subdivisiones de los seis correlatos de la semiosis, específicamente, un universo de posibles, uno de existentes y uno de necesitantes, en orden de complejidad creciente (EP2 478-479 [1908] 1998). Estos, cuando se combinan adecuadamente con los sujetos de la tipología, a saber, los seis correlatos de la semiosis, generan 28 clases de signos muy distintas (Tabla 2).

El proceso de determinación en sí mismo puede ser representado de manera más sencilla por el esquema de la Figura 9, en el que los interpretantes se han estandarizado, respectivamente, de destinado, efectivo y explícito a inmediato, dinámico y final. Notemos que algunos autores, como Savan (1988, 52) y Bellucci (2018, 341-342), invierten este orden, identificando el explícito como inmediato y el destinado como el final. Teniendo en cuenta el orden establecido en la secuencia de determinación en la cita anterior, esto generaría una situación ilógica donde el interpretante final determina su propia interpretabilidad inmediata. La Figura 9 muestra de manera sencilla la estructura hexádica de la semiosis, tal y como Peirce la concibió en 1908, donde la flecha «→» indica el proceso de determinación de los «sujetos» sucesivos en el proceso, y donde las abreviaciones **Od**, **Oi**, **S**, **li**, **ld** e **If** representan, respectivamente, los objetos dinámicos e inmediatos, el signo, seguido de los interpretantes inmediatos, dinámicos y finales.

Od → Oi → S → li → ld → If

[Figura 9. Semiosis hexádica en 1908.]

Fuente: elaboración propia.

Para terminar esta síntesis del desarrollo de la última semiótica, vemos que al definir estos universos modales y los tipos de entidades que pueden albergar, incluyendo *signos*, *objetos* e *interpretantes*, Peirce cambió de manera significativa el marco teórico dentro del cual se aproximó al problema del signo-acción. Además, dado que el objeto se define ahora como el origen o iniciador de la semiosis, como en el caso del «deseo» del oficial de que la culata de los mosquetes bajara al suelo, el objeto puede ser sin duda una fuente de intencionalidad. Así, mientras el sistema de 1903, donde la identidad del objeto es irrelevante, no es capaz de adaptar la intencionalidad, el de 1908 puede mostrar que esta es, en el caso de un objeto necesitante, un iniciador de la semiosis.

Como puede verse en la Tabla 2, dado que el objeto dinámico es el origen de cualquier semiosis y, por lo tanto, de la «forma» comunicada finalmente a los interpretantes, es lógicamente posible para el signo como medio ser determinado tanto por un objeto dinámico como por uno inmediato, evidentemente más complejo que él

mismo: Peirce ya había sugerido que el objeto dinámico no es necesariamente, de ninguna manera, como el inmediato: «el objeto inmediato de un signo puede ser de una naturaleza muy diferente a la del objeto dinámico real» (R339 277r, 1906). Esto explica también cómo, en el caso de los signos metafóricos discutidos anteriormente, un signo vectorial como *Aquiles es un león* puede representar un paralelismo en un objeto mucho más complejo. La Tabla 2 muestra, por ejemplo, cómo objetos necesitantes, dinámicos e inmediatos pueden determinar un signo existente tal (que es el caso por lo general de las interacciones humanas, dado que un signo —tipo— necesitante, y por lo tanto imperceptible requeriría una lectura de pensamientos y comunicación telepática en dimensiones inimaginables), una serie de divisiones que identificarían, en esta etapa, este signo particular como *token* colectivo y designativo (en *italicas* en la Tabla 2). Sin embargo, cabe anotar que Peirce nunca desarrolló el sistema de 28 clases y que nunca expuso sus numerosas tipologías en el formato horizontal de la Tabla 2.

	Sujeto					
	Od	Oi	S	li	Id	If
Universo						
Necesitante	<i>colectivo</i>	<i>copulante</i>	tipo	relativo	usual	para generar autocontrol
Existente	concretivo	designativo	<i>token</i>	categórico	percusivo	para generar acción
Posible	abstractivo	descriptivo	marca	hipotético	simpatético	gratífico

[**Tabla 2.** Héxada del 23 de diciembre de 1908 con divisiones presentadas a lo largo de la página.]

Fuente: elaboración propia.

En la Tabla 2, se ve claramente que un signo puede ser determinado para representar un objeto inmediato y uno dinámico más complejo que sí mismo. De manera más general, es notable que la héxada que determina la tipología de la Tabla 2 (Fig. 9) se aproxima, en la lógica de la representación de Peirce, a nuestros procesos interpretativos normales, cuando seguimos películas identificando los patrones de luz y sombra en la pantalla de cine, como seres humanos o monstruos, etc., tal como reconocemos a los padres, amigos y a

nosotros mismos en fotografías, o a estrellas de cine y políticos despreciables en las pantallas de nuestros televisores. Estas son manifestaciones de las formas comunicadas a estos tres medios distintos —pantalla de cine, impresión fotográfica y la tecnología LED en la pantalla del televisor— a través de sus objetos inmediatos, ellos mismos determinados anteriormente por objetos dinámicos que son, por necesidad, diferentes, aunque solo al existir en un número mayor de dimensiones: por ejemplo, las estrellas de cine y los políticos en

carne y hueso son tridimensionales, mientras que, en el caso de la fotografía y el cine sus representaciones son bidimensionales, y unidimensionales en una narrativa o en un artículo de periódico.

Lo anterior lleva a una consideración importante para el desarrollo del objeto dinámico de Peirce, sus implicaciones para el problema de intencionalidad en la significación, su análisis dentro de la semiótica peirceana y, aún más pertinente, para el problema de la creación artística y el contexto financiero en el que puede encontrarse. Dado que el objeto dinámico es, a nivel lógico, la fuente u origen de la semiosis, y que dichas entidades necesitantes como «una conciencia viviente... la vida, el poder de crecimiento, de una

planta... una institución viviente —un periódico, una gran fortuna, un "movimiento" social—» son todos objetos potenciales de los signos— la Tabla 2 muestra que tanto los objetos inmediatos como los dinámicos pueden clasificarse como necesitantes—, se infiere que dichas entidades pueden ser fuentes de intencionalidad: apoyo a un partido político o petición de donaciones caritativas o, de nuevo más pertinente aún, las negociaciones que implican el encargo de un retrato de donante. El objeto dinámico puede, entonces, ser fuente de intención, de creación deliberada, de la naturaleza y el aspecto peculiares de los que (su forma) se comunica al signo a través de la estructura de la forma heredada del objeto dinámico por medio del inmediato.

Sujeto						
	Od	Oi	S	li	Id	If
Universo						
Necesitante	<i>colectivo</i>	<i>copulante</i>	tipo	relativo	usual	para generar autocontrol
Existente	concretivo	<i>designativo</i>	<i>token</i>	categorico	percusivo	para generar acción
Posible	abstractivo	descriptivo	marca	hipotético	simpatético	gratifico

[**Tabla 3.** Clasificación de la *Pala Pesaro* de Tiziano]

Fuente: elaboración propia.

Finalmente, volvemos a la discusión de la *Pala Pesaro* después de esta larga pero necesaria excursión a la última semiótica de Peirce. Podemos ver que la intencionalidad que determina la imagen, a saber, el encargo del retrato que hace Jacopo Pesaro, es una función del objeto dinámico, que hace al signo colectivo en la Tabla 3. La forma que toma este caso particular de intencionalidad, tratándose del objeto inmediato, constituye la disposición particular de los ítems que se han de incluir y presentar en la imagen, siendo el signo designativo en este caso. El signo que percibimos al lado de la cúpula, el medio, es el lienzo existente y las marcas de pintura que Tiziano aplicó sobre este, haciendo del signo un *token* (los tres en *itálicas* en la Tabla 3). Por otro lado, las series de interpretantes que la pintura suscita

solo pueden suponerse —comentarios apreciativos de la familia, sorpresa y admiración de los turistas que la observan, por ejemplo—. Lo que sea que determine las series de interpretantes de la pintura, la semiosis, tal y como se definió y formuló en el periodo de 1907-1908, nos permite entender cómo la pintura puede ser a la vez una obra maestra y el depósito de una relación social; también, que Tiziano, el artista supremo, el artista supremo, no fue la agencia que produjo la pintura, sino simplemente el ejecutor de una habilidad pictórica —de «pincel» como dice Baxandall (1972, 14-17)—: fue, más bien, la intención de Jacopo Pesaro de ser inmortalizado con su inclusión en una pintura de la Virgen.

Conclusión

LA BREVE y enigmática definición de los hipoiconos de Peirce en 1903 nos proporciona los medios para analizar la estructura interna, casi imperceptible, de los signos pictóricos y verbales. Las formas imágicas, diagramáticas y metafóricas son, en el marco de esta teoría de los signos, los fundamentos estructurales sobre los que toda representación está construida. Sin embargo, la intención de Peirce en su gramática especulativa de 1903 era definir las condiciones formales de la signidad, no tenía otra razón para desarrollar más adelante los hipoiconos. Además, la teoría semiótica sobre la lógica desarrollada en las *Lowell Lectures* no previó la identificación del único objeto y único interpretante del signo: estos fueron correlatos necesarios en la relación triádica que define el signo, pero solo tenían una función relacional dentro del establecimiento de las diez clases de signos. Como consecuencia, los orígenes y consecuencias del signo-acción fueron irrelevantes.

Sin embargo, los signos no son solo miembros estáticos de una u otra de las diez clases descritas en 1903: tienen un origen y generan reacciones. Es la nueva aproximación teórica a los signos que ofreció la teoría de la semiosis, con seis etapas diferentes, desarrollada por Peirce en el periodo de 1905 a 1908, la que permite analizar la intencionalidad en la significación de un modo que era imposible teóricamente en el modelo triádico de 1903. El signo, dentro del último «modelo» semiótico, es definido como un medio en el sentido artístico normal de la palabra, en otras palabras, un vehículo, y esto permite suponer las características que presenta un signo dado, pictórico u otro: lo que percibimos en un signo dado es lo que el objeto dinámico ha determinado que el objeto inmediato le comunique. El ejemplo de este estudio fue el caso sencillo de un retrato de donante, cuya intencionalidad no es la única fuente de creación artística. Así como la teoría de los signos de 1903 es incapaz de informarnos sobre las etapas del signo-acción, la naturaleza de tal intencionalidad, la tipología de seis divisiones ilustrada en las Tablas 2 y 3, no nos permite analizar la estructura del signo a nivel fenomenológico, como fue el caso en 1903, ya que las clases de signos que implicaban íconos, índices y símbolos, definidos en términos de las categorías de Peirce de Primeridad, Segundidad y Terceridad, están ausentes de una tipología subdividida por las tres modalidades que caracterizan los universos de 1908. Sin embargo, tomadas en conjunto, las dos concepciones diferentes del signo y su clasificación permiten obtener percepciones complementarias de la estructura interna y de la naturaleza procesual de los signos en contexto, como se pretendió mostrar en este texto.

Nota de la traductora: los textos de Peirce citados en el presente artículo fueron consultados en castellano en el siguiente enlace <http://www.unav.es/gep/Peirce-esp.html>.

REFERENCIAS

- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, 1.a. ed. Londres: Oxford University Press, 1972.
- Bellucci, Francesco. *Peirce's Speculative Grammar: Logic as Semiotics*. Londres: Taylor & Francis. Kindle Edition, 2018.
- Jappy, Tony. *Peirce's Twenty-Eight Classes of Signs and the Philosophy of Representation: Rhetoric, Interpretation and Hexadic Semiosis*. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (CP). Editados por Charles Hartshorne, Paul Weiss y Arthur W. Burks. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1931-1958.
- Peirce, Charles S. *The Essential Peirce, Vol. 2: Selected Philosophical Writings 1893-1913* (EP2). Editado por Peirce Edition Project. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1998.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Editado por Charles Bally y Charles-Albert Sechehaye, con colaboración de Albert Riedlinger. París: Payot, 1972 [1916]. [L'édition de 1972 est augmentée par Tullio De Mauro d'une introduction, de notes et commentaires, traduits de l'italien]
- Savan, David. *An Introduction to C. S. Peirce's Full System of Semeiotic*. Toronto: Toronto Semiotic Circle, 1988.