

está coadyuvado por símbolos que vehiculizan valores entre los ciudadanos y el Estado moderno” (p. 22). Dichos símbolos, para los casos analizados, corresponden primordialmente a las banderas, los escudos y las monedas utilizados como dispositivos para propagar los ideales o principios de las nacientes repúblicas.

Estos dispositivos “están destinados a evocar sintéticamente un complejo de creencias, nociones y sentimientos” (Ortemberg, 2004, p. 706), que buscan posicionar estos símbolos como discursos que dan cuenta de los orígenes de la nación, valiéndose incluso de míticos. Anderson también enfatiza en el carácter construido de la nación y sus mitos fundadores, o como reza el título de la publicación, la “invención de la tradición”, es decir, el dispositivo discursivo que construye (como toda ideología, meciéndose entre ficción y la realidad) un pasado común que legitima esta nueva identidad (Hobsbawm & Ranger, 1983). Ecuador, Colombia y Venezuela no fueron la excepción. Al consolidarse como naciones independientes, recurrieron a la construcción de imágenes, alegorías, símbolos, rituales y mitos para contar una nueva historia.

Como se observa en la tabla 1, el siguiente corpus de estudio lo constituyeron el último escudo de la Gran Colombia concebido en el Congreso de Cúcuta de 1821, que identificó a la nación que en su momento agrupó a Ecuador, Venezuela y Colombia. Se toma como punto de partida dicho emblema, considerando que de este se declinan los nacientes escudos que identificarían a las naciones independientes, en una clara línea de continuidad. Constan en la tabla los primeros escudos que adoptaron las repúblicas, respetando los criterios de identidad –visual- de la Gran Colombia.

Escudería de la Gran Colombia y las naciones independientes

Tabla 4. Corpus de estudio: escudería de la Gran Colombia y naciones derivadas

Nro.	Emblema	Nación – periodo	Observaciones
1		Escudo Gran Colombiano, concebido en el Congreso de Cúcuta de 1821	Interpretación gráfica, a color, del original tomado de García (2004, p. 57).
2		El gran sello del Estado de Ecuador en la República de Colombia	Carlos Matamoros Trujillo en Rex Sosa Freire.
3		Escudo del Estado de Nueva Granada en la República de Colombia	Colombia, denominada también Nueva Granada, mantuvo el mismo escudo de la gran nación, solo que añadió la leyenda donde incluye tanto el nombre de la República como el del estado.
4		Escudo del Estado de Venezuela en la República de Colombia	El Congreso Constituyente reunido el 13 de octubre de 1830 expidió un decreto refrendado por el presidente Antonio Páez, manteniendo el escudo de la Gran Colombia, pero con las cornucopias hacia abajo y la inscripción ESTADO DE VENEZUELA (Sosa, 2011, p. 27).

Nota: Tomado de Sosa (2011).

Los discursos visuales presentados en la tabla anterior dan cuenta de dos nuevas realidades. La primera, el abandono de elementos metafóricos colectivos, como sí eran visibles en el cartucho anterior, donde se recogían en un emblema signos con pertinencia territorial asociados a los entornos geográficos que conjuntaba: Colombia, representada por la mujer que personifica al Río Magdalena; el hombre que personifica al Río Orinoco e identifica al territorio venezolano y el volcán nevado y humeante del Chimborazo, en representación del Ecuador. Acompañan a estos signos elementos que pueden considerarse como de identidad colectiva: el cóndor, que se encuentra a lo largo de la región interandina

y reemplaza al águila imperial europea. El caballo blanco, asociado al Libertador Simón Bolívar, considerado protagonista o artífice del sueño llamado Gran Colombia. Y el cetro roto, que de igual forma resulta pertinente como símbolo de liberación para las nuevas naciones independientes.

Una segunda realidad es el uso de signos o elementos visuales similares, que también presentan ciertas transformaciones. Los fasces que, según lo explica Sosa (2014):

Deviene de un símbolo de los legisladores romanos y establece una relación con el orden republicano. Estos constituyen el soporte en el que descansa la nación. La unión de varas hace más difícil romperlas; ahí radica el poder. Por otra parte, el hacha que las cruza representa la justicia implacable que está sobre la vida y la muerte. Conjunción de elementos que determinan que la nación descansa en el respeto de los tres poderes del Estado. (p. 146)

En la intención de adoptarlo como propio, los fasces están decorados o acompañado de un arco y flechas. Esta figura, corresponde a instrumentos de guerra usualmente utilizados como muebles o figuras del blasón (García Carrafa, 1919, p. 116).

Acto seguido se presentan tres tablas independientes, una por cada república, donde se visualizan los emblemas (de tipo sigilar) que fueron analizados. Es menester señalar que no son los únicos existentes en los documentos históricos, ni en las páginas digitales accesibles hoy en día. Se buscó delimitar los escudos de análisis de acuerdo con su trascendencia histórica o, a su vez, de acuerdo con criterios de identidad visual-que pueden ser analizados desde los enfoques propuestos en la introducción de la investigación.

Tabla 5. Corpus de estudio: evolución de la escudería del Ecuador

Nro.	Emblema	Periodo	Observaciones
1		Es conocido como el “escudo floreano”, en el papel sellado de 1835.	Los elementos iconográficos más relevantes son: escudo redondo, presenta siete estrellas que representan las provincias que conformaban el Ecuador, un sol situado sobre la eclíptica, que cruza el campo sigilar de lado a lado, donde se ven los signos zodiacales: Aries, Tauro, Géminis y Cáncer, dos montes y en sus cumbres dos aves con ramas en los picos. Se añade la leyenda identificativa: REPÚBLICA DEL ECUADOR.
2		Escudo publicado en la Gaceta de Gobierno. Presidente Juan José Flores - 1843-	Del anterior queda el sol en la eclíptica y un volcán nevado. El escudo busca apegarse a las leyes de la Heráldica. Está dividido en cinco cuarteles, en el primero está el sol sobre la eclíptica; en el segundo, dos tablas de la ley con números romanos I, II, III y IV; en el tercero, un caballo dirigiéndose a la diestra; en el cuarto, un barco con las velas extendidas. y en el quinto, un volcán nevado. Presenta demás adornos externos, un cóndor en la parte superior, a los costados banderas, y en la base, dos cañones y dos tambores.
3		Escudo marcista instaurado en 1845 (Espinosa, 1954).	Escudo ovalado que contiene interiormente en la parte superior el sol sobre la eclíptica en la que están signos zodiacales de Aries, Tauro, Géminis y Cáncer. En la parte inferior, a la derecha, el monte histórico Chimborazo, del que nace un río, y sobre su parte más caudaloso está un buque de vapor que tiene un mástil de caduceo como símbolo de navegación y de comercio. Se adorna con banderas nacionales y ramos de palma y laurel y coronado por un cóndor con las alas desplegadas.
4		Escudo adoptado en 1916 y que se mantiene hasta la actualidad. Surgió de un concurso organizado por el régimen alfarista, entre artistas de la Escuela de Bellas Artes. La propuesta ganadora se le atribuye a Pedro Pablo Traversari.	Principales características: el cóndor en actitud de vuelo y con las alas extendidas, con la mirada a la diestra. Se mantienen elementos simbólicos como el sol, los meses se representan con los signos zodiacales, se visualiza con claridad al nevado Chimborazo, las banderas externas toman los tres colores: amarillo, azul y rojo; se mantienen los ramos de palma y laurel, así también el buque a vapor y el caduceo, característicos del escudo marcista.

Nota: Tomado de Sosa (2011).

Tabla 6. Corpus de estudio: evolución de la emblemática de Nueva Granada -Colombia-

Nro.	Emblema	Periodo	Observaciones
1		Escudo adoptado el 9 de mayo de 1834, en la presidencia de Francisco de Paula Santander.	Los elementos iconográficos más relevantes son: escudo dividido en tres cuarteles (terciado en faja). En la parte superior presenta a un cóndor sosteniendo una corona de laurel. En la primera franja presenta cornucopias de oro a cada lado. En la segunda está el gorro rojo enastado en una lanza. En la tercera el Istmo de Panamá. Descansa en un campo verde adornado de plantas y lleva la inscripción Libertad y Orden (García, 2004).
2		Escudo de la Nueva Granada del año 1854, utilizado bajo la dictadura del general José María Melo.	No existe una definición explícita de los cambios, por su corta duración, sin embargo, se visualiza el protagonismo del cóndor sobre unos fasces. Aparecen símbolos nuevos como la estrella en la parte superior y, en el interior del escudo, la granada.
3		Escudo adoptado en 1861, por el presidente Tomás Cipriano Mosquera.	El cambio más significativo es el nombre, se adopta el de Estados Unidos de Colombia, modificando la disposición de las franjas de las banderas, además, añadiendo las nueve estrellas de ocho puntas, que representan los estados federados de la nación.
4		Decreto 861 del año 1924. Versión actual vigente.	Principales referencias visuales: en el blasón se observan una granada de oro, un cuerno de la abundancia de monedas de oro y otro de frutos. En la faja central un gorro frigio de gules, sostenido en una lanza de oro. En la punta, de azur, el Istmo de Panamá. Como timbre, el cóndor de los Andes con las alas extendidas mirando a la derecha, con una corona de laurel en el pico y en sus patas una cinta de oro con la leyenda “Libertad y Orden”. Como tenantes, cuatro banderas rodeando al blasón.

Nota: Tomado de Sosa (2011).

Tabla 7. Corpus de estudio: evolución de la escudería de Venezuela

Nro.	Emblema	Periodo	Observaciones
1		Escudo adoptado el 20 de abril de 1836 por el Congreso de Venezuela.	Los elementos iconográficos más relevantes son: escudo dividido en tres cuarteles, en el primero contiene un manojo de mieses o espigas. En el segundo, un trofeo formado por armas y pabellones enlazados con una corona de laurel. En el tercero, un caballo indómito blanco galopando hacia la siniestra sobre una terraza de sinople. Al timbre, dos cornucopias puestas en aspa. Escudo flanqueado por una rama de laurel y una palma, enlazados bajo la punta con una cinta con la inscripción dice “Libertad”.
2		Escudo de armas de Venezuela utilizado entre 1863 y 1905, asignado tras el triunfo de la Guerra Federal, adoptado por el presidente Juan Crisóstomo Falcón.	El cambio más significativo fue la inscripción, pues se adopta el lema “Dios y Federación”. Otro cambio significativo se evidenció en la cromática, las orlas adoptaron el color amarillo, propio de los federalistas.
3		Escudo adoptado el 15 de julio de 1930.	Entre los cambios más significativos se evidencian: la denominación del país como Estados Unidos de Venezuela; además, las cintas que ataban los ramos al pie del escudo se convierten en tricolores. Hay cambios en la disposición del caballo. La denominación de Estados Unidos de Venezuela duró hasta el año 1953, cuando nuevamente adopta el nombre de República de Venezuela.
4		Escudo vigente a partir del 7 de marzo de 2016. Hugo Chávez encargó la reforma del escudo al heraldista Fabio Cassani Pironti.	Entre los cambios más significativos se citan: la posición hacia la diestra y galopando del caballo indómito blanco, retomando el signo del escudo de 1863, pero acomodado a las pautas heráldicas. Se añade al lema la designación de “República Bolivariana de Venezuela”.

Nota: Tomado de Sosa (2011).

4.1.3. *Síntesis del proceso analítico sobre la evolución de los escudos de las naciones independientes*

Con el afán de sintetizar el proceso analítico cumplido a través de los instrumentos: ficha de análisis heráldico, ficha de análisis emblemático y ficha de análisis semiótico, que se visualizan en el cuerpo C, del presente informe, se presentan las infografías por cada caso:

4.1.3.1. Evolución del discurso visual del escudo de Colombia

El discurso visual que actúa como referente comparativo corresponde al escudo del Virreinato de la Nueva Granada otorgado por Carlos V, que posteriormente se adoptó como escudo oficial de la capital colombiana, Bogotá. Considerando su emisor, el escudo cumple todas las reglas heráldicas. Presenta un campo de oro, con un águila exployada de sable, picada, membrada y coronada de oro, que sostiene en cada mano una granada de gules; bordura de azur cargada de nueve granadas de oro.

Como segundo discurso visual, se analizó el escudo de armas de las “Provincias Unidas de la Nueva Granada”. El escudo es cuartelado y presenta un escusón en el centro, cargado de una granada de oro. En el campo diestro del jefe, de azur, se observan dos montañas, una de tipo nevado y una de tipo volcán, en sus colores naturales. En el campo siniestro del jefe, un cóndor reemplaza al águila exployada. En el campo diestro de la punta, se escenifica el salto de Tequendama, como símbolo nacional de identidad colombiana. Mientras que en el campo siniestro de la punta está el Istmo de Panamá flanqueado por dos barcos en sus colores naturales. Como ornamentos, una corona de granadas, un arco, un carcaj y una flecha. Hasta esta formulación, la figura que se mantiene es la granada, aunque ha variado en su esmalte o color. En tanto, el águila ha sido reemplazada por un ave nacional, el cóndor andino.

El tercer discurso visual corresponde al escudo oficial que se mantuvo entre 1831 y 1834. Es considerado el primer escudo de la República de Colombia o Estado de Nueva Granada, una vez que se desintegró la Gran Colombia, aunque ya no es propiamente un escudo, sino un emblema sigilar, es decir, adopta la forma de un sello (por lo que se lo conoce también, aunque de forma algo impropia, como escudo-sello). Presenta un campo de azur en cuyo centro están los fasces, flanqueados por dos cornucopias en oro, llena de frutos y plantas

de la zona. Este discurso visual fue heredado de la Gran Colombia, para diferenciarlo se añadió una orla sigilar donde se lee en la parte superior REPÚBLICA DE COLOMBIA y en la parte inferior ESTADO DE LA NUEVA GRANADA. Este escudo dejó atrás, por unos años, el signo característico, como motivo parlante: la granada.

El siguiente escudo corresponde al periodo de 1834 a 1861. Esta composición sienta las bases de las piezas, figuras, muebles y ornamentos que permanecen en el discurso visual nacional hasta la actualidad. Es un escudo terciado en faja. El primer campo, de azur, retoma como figura central la granada de oro, flanqueada por dos cornucopias en oro con frutos y plantas de la zona. En el campo del centro, de plata, el gorro frigio de gules enastado en una lanza de oro. En el campo de la punta, de plata, el Istmo de Panamá flanqueado por dos barcos en sus colores naturales, uno a cada lado. Lleva por timbre un cóndor que sostiene en su pico una corona de laureles con un listel donde se escribe el lema LIBERTAD Y ORDEN. Además, lo complementan los pabellones a diestra y siniestra del escudo.

El discurso visual subsiguiente corresponde a un escudo de cortísima duración, el año 1854, durante la dictadura del general Melo (del 17 de abril al 4 de diciembre de 1854). En este escudo, desaparece el campo del centro, pasando de ser terciado en faja a cortado curvo (una disposición infrecuente, pero que veremos de nuevo en el escudo de Venezuela). Mantiene, en el primer campo, la granada de oro (sin las cornucopias) y, en el segundo, el istmo de Panamá con los navíos a sus lados. El cóndor adopta una posición en reposo y sostiene los pabellones y el escudo; descansa sobre los fasces y sostiene una corona de laureles. A los fasces se fija un listel con el lema latino AB ORDINE LIBERTAS, es decir, “Del orden [surge] la libertad”.

A continuación, en el periodo comprendido entre 1861 y 1889, Colombia adopta la denominación federalista de Estados Unidos de Colombia. Se retoma el discurso visual del escudo de 1834, con ligeros cambios, entre ellos, la posición del escudo y una orla sigilar que rodea a toda composición heráldica, con el nombre y nueve estrellas, que representan los estados que conformaban el territorio. Este escudo da paso al vigente, que se adoptó en 1924.

El escudo de 1924, que pervive hasta la actualidad, continúa la misma línea discursiva visual de su antecesor, eliminando la orla sigilar, las estrellas y la denominación de Estados

Unidos de Colombia. El escudo es terciado en faja: en el primer campo, de azur, trae s una granada de oro flanqueada por dos cornucopias de oro llenas de monedas de oro (la diestra) y de frutos (la siniestra) En el segundo cuartel o faja central, trae, de plata, un gorro frigio de gules, sostenido en una lanza. En el tercer campo o punta, de azur, el Istmo de Panamá al natural, flanqueado de dos veleros de sus colores. Como timbre, el cóndor de los andes con las alas extendidas mirando a la diestra, sujetando en el pico una corona de laurel y en sus patas una cinta de oro con la leyenda LIBERTAD Y ORDEN. El escudo está acolado a cuatro banderas, visibles dos a cada lado.

Se concluye que el actual escudo de la república de Colombia conserva en su discurso visual un elemento heredado de su inicial escudo, las cornucopias de oro con monedas y frutos (símbolo clasicista de la riqueza artificial y natural). Mientras, como herencia del escudo heráldico colonial, conserva la granada de oro, motivo parlante del territorio de Nueva Granada. La representación del istmo de Panamá constituye lo que se llaman “armas de pretensión”, es decir, “aquellas de naciones, villas o dominios sobre los que un Príncipe o nación pretende tener ciertos derechos, mientras que dichos Estados están bajo el dominio de otro” (Cadenas y Vicent, 2001, p. 165). En cuanto a la iconografía heredada de los discursos republicanos europeos, primordialmente destacan el gorro frigio sobre la lanza de plata y la corona de laureles. Existe además una figura transpuesta, el cóndor, que reemplazó al águila, cambiando el referente heráldico europeo (con connotaciones imperiales), por el ave autóctona, como equivalente “independentista”.

Figura 27. Infografía de la evolución del Blason de Colombia.



4.1.3.2. Evolución del discurso visual del escudo de Ecuador

El análisis de los discursos visuales correspondientes al Ecuador se inicia con el escudo concedido por Felipe II a la Real Audiencia de Quito. Hoy dicho escudo corresponde a la capital ecuatoriana, Quito. Este primer escudo presenta un campo de gules que trae, en el centro del jefe, un castillo de plata sostenido por dos cerros o peñas de plata, con una cava de sinople al pie de cada uno de ellos. Sumada al castillo, aparece una cruz de oro con su pie sinople, flanqueada por dos águilas de sable picadas de oro, afrontadas. Bordura de azul cargada de un cordón de san Francisco de oro.

Para 1821, al ser Ecuador parte de la Gran Colombia, utiliza como escudo el Gran Colombiano, adoptado en el Congreso de Cúcuta. Este escudo es atípico, dado que no cuenta con un campo. Solo presenta dos cornucopias en oro, confrontadas y llenas de frutas y plantas de la zona. En el centro, un atado de fasces, símbolo que proviene de los legisladores romanos y establece una relación con el orden republicano. Siendo ya una nación independiente, al igual que su hermana república de Colombia, Ecuador también toma como escudo al primero, el de la nación de la cual se desprende, la Gran Colombia. A este discurso visual lo complementa añadiendo un campo llano que lo contiene. Además, la elíptica sobre la cual, en el centro se coloca el sol equinoccial, del cual se desprende una cinta con la leyenda Ecuador en Colombia.

Entre 1835 y 1843, el presidente Juan José Flores propuso el Gran Sello de Estado. Esta versión del escudo retomó elementos del escudo de la Real Audiencia de Quito: las dos montañas y las dos águilas; así también mantuvo elementos del escudo antecesor, la eclíptica, y el sol andino. Sobre la eclíptica aumentó cuatro signos del zodiaco que mencionan los meses de las luchas libertarias del Ecuador, para alcanzar su independencia. Así también, igual número de estrellas que las siete provincias (según el decreto de creación del emblema) que, para la fecha, conformaban la nación. Finalmente, una láurea o corona de laurel sobre la cual se lee República del Ecuador.

El escudo adoptado entre 1843 a 1845 también fue iniciativa del presidente Flores; decretado en la convención de 1843. Este discurso visual se sujeta de mejor manera a las reglas

heráldicas, presentado un campo terciado en faja y contrapartido. En el campo del jefe, mantiene la elíptica con el sol andino de oro, al centro. En el primer cuartel de la diestra, las tablas de la ley con los números que indican los primeros artículos de la Constitución. En el segundo cuartel de la siniestra, el caballo blanco que se asocia a la caballería de los llanos de Venezuela. En el tercer cuartel, en la diestra de la punta, un barco en sus colores naturales y en el último cuartel de la siniestra, un volcán nevado. Por timbre, un cóndor con las alas desplegadas. Además, se presentan como ornamentos exteriores los pabellones y los fasces, y dos tubos de cañón.

Para 1845, en la Convención de Cuenca, se adopta el escudo que configura los elementos simbólicos que hasta la fecha se mantienen. El escudo, ovalado, contiene, en la parte superior el sol sobre la elíptica, en la que están los signos zodiacales de aries, tauro, géminis y cáncer, en alusión al equinoccio de marzo (se cambia de referente el equinoccio de septiembre por el de marzo, por razones políticas). En la parte inferior, a la diestra, el monte histórico Chimborazo, del que nace un río, y sobre su estuario está un buque de vapor que tiene como mástil un caduceo como símbolo de la navegación y del comercio. El escudo reposa sobre unos fasces, como insignia de la dignidad republicana. Se adorna con banderas nacionales y ramos de palma y laurel, y está timbrado por un cóndor con las alas desplegadas. La particularidad de este escudo corresponde a los colores de las banderas: blanco y celeste, que se corresponden a la revolución marcista, como indica también el cambio de los signos zodiacales en la eclíptica

Ya en 1900, el general Eloy Alfaro, decretó el uso del escudo hoy vigente, el cual fue rediseñado por el heraldista Pedro Pablo Traversari. El discurso visual mantuvo el concepto y los elementos simbólicos, pero mejoró su morfología. El cambio significativo se evidencia en los colores de los pabellones. Dejó atrás los colores celeste y blanco y retomó el tricolor: amarillo, azul y rojo. En cuanto al escudo vigente del Ecuador, mantiene como herencia del escudo colonial el signo del ave, pero transponiendo el águila por el cóndor andino. También puede considerarse una trasposición el cambio de los dos picos del Macizo de los Pichinchas, específicamente asociados a Quito, por el Chimborazo, que representa de manera más genérica al territorio nacional. En cuanto a la herencia del primer escudo Gran Colombiano, solo mantiene los fasces o lío de haces consulares. Respecto al escudo de la hermana nación de Colombia, comparten el cóndor como timbre, los pabellones, el laurel y la embarcación, aunque su modelo y sentido son diferentes.

Figura 28. Infografía de la evolución del Blason de Ecuador



4.1.3.3. Evolución del discurso visual del escudo de Venezuela

En el caso de las tres naciones independientes derivadas de la Gran Colombia, coinciden en que los escudos coloniales corresponden en la actualidad a sus ciudades capitales. El primer referente que evidencia la infografía corresponde al escudo de Santiago de León de Caracas, otorgado por Carlos III. El discurso visual presenta en campo de plata, un león al natural, que sostiene entre sus brazos una venera de oro con la cruz de Santiago de gules. Al timbre, corona de cinco puntas de oro. Escudo acolado a un trofeo de guerra formado por dos alabardas de plata astadas al natural y con contera de lo mismo, dos espadas de plata y dos tubos de cañón de oro, agrupados tres y tres y puestos en sotuer, y flanqueado por lambrequines de gules, azur y sinople. En un listel de plata sobre el timbre, el nombre Santiago de León de Caracas con letras de sable y el año 1567 con letras de gules. Rodeando el escudo, un listel de plata con el lema: “Avemaría Santísima sin pecado concebida en el primer instante de su ser natural”, en letras capitales de sable.

El segundo escudo considerado en la infografía corresponde al de 1821, siendo Venezuela, al igual que Ecuador y Colombia, parte de la Gran Colombia. Por tanto, utiliza como escudo el Gran Colombiano, adoptado en el Congreso de Cúcuta. Como se detalló anteriormente, el emblema sigilar es atípico, porque no cuenta con un campo. Presenta dos cornucopias en oro, confrontadas y llenas de frutas y plantas de la zona; en el centro, un atado de fasces.

Siendo ya una nación independiente, al igual que sus hermanas repúblicas de Colombia y Ecuador, Venezuela también toma como escudo al primero de la nación de la cual se desprende, la Gran Colombia. A este discurso visual lo complementa añadiendo un campo de oro, que lo contiene. Otro elemento diferencial es la inversión de las cornucopias que, en lugar de estar hacia arriba, están hacia abajo, elemento que se perpetuará en el emblema nacional venezolano. También se añade, como orla sigilar, el nombre diferenciador “Estado de Venezuela”.

Los emblemas que identificaron a Venezuela, a partir de la disolución de la Gran Colombia, no variaron significativamente. Las piezas principales serán haz de gavillas o

espigas, un trofeo cuyo elemento esencial son dos pabellones nacionales y el “caballo indómito blanco, empresa de la Independencia”,⁵ a veces pasante, pero mayormente galopando, se mantuvieron desde la versión aprobada en el Senado en 1834, hasta la versión actual. Las transformaciones únicamente se dieron en cuanto a la posición y el lugar de ubicación dentro del campo. Esa permanencia de figuras, que presentan alto simbolismo, permitió que este emblema se constituya como un elemento identitario de los venezolanos.

En cuanto a la evolución del escudo de armas venezolano, podemos concluir que es el único de los analizados que no retoma ningún elemento de la heráldica colonial, pero sí heredó del escudo Gran Colombiano, como principal símbolo las cornucopias que hoy se emplean como timbre. A diferencia de los escudos de Colombia y Ecuador, que utilizan el cóndor andino como símbolo de libertad, Venezuela hace uso del indómito caballo galopando. Comparten además los pabellones tricolores. Mientras que, del discurso visual republicano europeo, se toman símbolos como las ramas de laurel u olivo y de palma; que también utiliza Ecuador.

En el siguiente capítulo se concluirá detallando los procesos de transposición entre las figuras o muebles que son parte de los discursos visuales analizados. Las descripciones abordadas en el presente capítulo pretenden dar cuenta del uso de los escudos como dispositivos de transposición de identidad, para construir la mitopoiesis de las naciones independientes.

⁵ Así consta desde el art. 1 del decreto 213 del Congreso Constituyente, de 18 de abril de 1836, recogido en la *Recopilación de leyes y decretos de Venezuela*, Caracas, Imprenta y Litografía del Gobierno Nacional, 1980, vol. I, p. 294 (está accesible en línea en <https://n9.cl/f251r>)

Figura 29. Infografía de la evolución del Blason de Venezuela



CAPÍTULO V. BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS PARA UNA SEMIÓTICA DE LOS EMBLEMAS

5.1. Enfoque epistemológico

5.1.1. *Ciencias de lo Artificial de Herbert A. Simón*

Herbert Simon en su obra *The Sciences of the Artificial* (1996) presenta una visión sobre las ciencias de lo artificial que establece diferencias con las ciencias naturales y que reflejan las finalidades, métodos y objetos de estudio de esta taxonomía. En su propuesta reconfigura al Diseño como una disciplina que va más allá de la creatividad intuitiva y se arraiga en la racionalidad, la sistematización y la adaptabilidad. Al integrar principios científicos en el proceso de diseño abre nuevas vías para la innovación y el desarrollo de sistemas complejos que respondan a los desafíos contemporáneos efectiva y eficientemente.

Herbert Simon señala que, así como las Ciencias Naturales se encargan de estudiar y enseñar lo referente a cómo son y cómo funcionan los sucesos del mundo natural; las Ciencias de lo Artificial deberán encargarse de estudiar y enseñar lo relacionado a las cosas del mundo creado por el hombre. El objetivo sería explicar cómo hacer artefactos que posean las propiedades deseadas y cómo diseñarlos. (Herrera, 2017, párr. 25)

La cita anterior detalla las diferencias entre los objetos de estudio de estas dos tipologías; las Ciencias Naturales se enfocan en estudiar fenómenos y sistemas que existen independientemente de la intervención humana, para explicar las leyes y principios que rigen el mundo natural. En cambio, las Ciencias de lo Artificial se centran en los sistemas y artefactos creados por el ser humano con propósitos específicos. Estas ciencias buscan comprender y mejorar el diseño y funcionamiento de objetos y sistemas artificiales, pues “el mundo de lo artificial abarca todo lo creado por el hombre, sea material o inmaterial, objetos, o ideas” (Herrera, 2017). Este enfoque subraya la importancia de la funcionalidad y el propósito en el diseño, al destacar que los objetos diseñados deben ser evaluados no solo por su apariencia estética, sino por su eficacia en resolver problemas y satisfacer necesidades.

Simon argumenta que el diseño no es simplemente una actividad creativa o artística, sino una disciplina destinada a cambiar las situaciones actuales para convertirlas en deseadas, implicando un acto de creación y planificación que debe ser sistemático y basado en la lógica. En este sentido, el diseño es comparable con las ciencias naturales y sociales, ya que utiliza métodos científicos para alcanzar sus objetivos. Entonces, al ser un proceso racional y sistemático, puede ser estudiado y mejorado científicamente.

El enfoque racionalista no es un planteamiento exclusivo de Simon; en los primeros años del siglo XX, cuando surgía el Diseño como disciplina, los primeros teóricos buscaron apegarse al pensamiento objetivo, característico del positivismo; dejando atrás el pensamiento intuitivo y subjetivo que lo ligaba al arte y a los oficios.

Cuando alrededor de 1900 se inicia el debate sobre la posibilidad de una ciencia de la proyección de objetos que pudiera ser inscrita dentro del ámbito de las disciplinas de la ingeniería, muchos proyectistas, fortalecidos por la reciente conquista de la industrialización, abandonaron toda relación con el arte, sosteniendo que su labor no consistía en la creación de objetos bellos y significativos, sino puramente funcionales y técnicamente reproducibles. (Rodríguez, 1989)

En el citado contexto, las escuelas de Diseño se esforzaron en la creación de métodos de diseño, uso de procedimientos y técnicas científicas que se aplicaron en el proceso de formación y en el ejercicio de la Disciplina. “Tanto el hecho como la ficción que rodea a la *Hochschule für Gestaltung* coinciden en un punto; el énfasis en la metodología del diseño, es decir, el interés en una relación entre la ciencia y el diseño” (Maldonado, 1958).

Este acercamiento del Diseño a la ciencia también se evidencia en enfoques que se apoyaron en otras disciplinas. Dondis (1974) habla de la “Alfabetividad Visual”, con la que buscaba desarrollar un lenguaje gráfico objetivo y científico, fundamentado en las teorías de la percepción. En este mismo contexto, también en el ejercicio profesional del diseñador se emplean los principios de la percepción visual declarada como Psicología de la Gestalt. Dicha teoría fue impulsada en la década de 1920 en Berlín y hasta la actualidad es parte de los contenidos programáticos de las carreras de Diseño.

Retomando los planteamientos de Simon (1996), autor considerado como fundamento epistemológico para la propuesta teórica planteada como resultado de la investigación, en el contexto histórico de las instituciones de educación superior, se han orientado siempre por dos tendencias, las científicas y las profesionales.

Las escuelas profesionales anhelaban de las científicas, la “respetabilidad académica” y dice que la respetabilidad académica requiere que un tema que sea intelectualmente robusto, analítico, formalizable y enseñable. (...) En el pasado, mucho, si no la mayoría, de lo que sabíamos sobre el diseño y sobre las ciencias artificiales era intelectualmente débil, intuitivo, informal y poco reflexivo. (Herrera, 2017)

Entonces, aquí se encuentra un asidero para desarrollar la propuesta teórica resultante de la investigación. En primera instancia, porque el diseño de emblemas heráldicos y vexílicos afecta a “artefactos en evolución”. Por tanto, la producción de estos se orienta al objetivo de las Ciencias Artificiales: “cómo hacer artefactos que posean propiedades deseadas y cómo diseñarlos”. Si bien Simon orienta su propuesta fundamentalmente hacia la economía, la psicología de la cognición y el diseño ingenieril da por sentado que “tanto la forma del diseño como la forma y organización del proceso de diseño son componentes esenciales de una teoría del diseño” (Simon, 1996).

Sin embargo, también existen perspectivas que consideran la científicidad del Diseño, como “no suficientemente apropiada”. Así lo explica Pelta (2005, citado por Herrera, 2017): “el diseño entendido como ciencia funcionó a la perfección desde el punto de vista teórico”; sin embargo, agrega, en la práctica no fue así, pues, aunque los métodos proveían cierto nivel de confianza y seguridad, no aportaban “una solución cultural y simbólica satisfactoria”.

Entonces, si bien Simon abre una perspectiva de abordaje teórico-científico del Diseño, sus planteamientos todavía siguen siendo limitados.

Es importante reconocer sus propias limitaciones, pues mientras, por una parte, provee argumentos y criterios para el análisis, por otra parte, no aborda aspectos fundamentales en la práctica y comprensión del diseño como los factores culturales y los aspectos formales, entre otros. (Herrera, 2017)

Este transitar de las instituciones académicas en la interacción del Diseño-Arte, Diseño-Ciencia, Diseño-Tecnología deja clara la necesidad de que el diseñador debe desarrollar tanto el pensamiento lógico, racional y objetivo, como el pensamiento intuitivo, creativo y subjetivo. Por una parte, el uso de métodos sistemáticos, técnicas y principios basados en las ciencias cognitivas ha elevado la calidad de la práctica del Diseño; por otro lado, no debe ni puede desconocerse que el Diseño tiene por objeto crear productos y servicios que satisfagan necesidades de los usuarios. Por tal razón, estamos supeditados a factores culturales.

En el citado contexto, la propuesta planteada encuentra sus métodos y procesos para el diseño de emblemas heráldicos y vexílicos en las disciplinas de la Emblemática, la Heráldica y la Semiótica, disciplinas enmarcadas en las ciencias sociales. Específicamente, la Heráldica o Ciencia del Blasón determina normas y reglas para el blasonamiento, que constituye un lenguaje específico y estandariza la representación de los principales componentes: campo, particiones, figuras, muebles y ornamentos. Así también, la Heráldica posee reglas estrictas sobre el uso del cromatismo, subdividiendo los esmaltes en colores y metales.

Entre tanto, la disciplina Emblemática permite al diseñador insertarse en el contexto cultural e histórico del emblema heráldico, para conocer las influencias culturales e históricas en el cual fue creado o en el que se va a crear un escudo, y asegura la pertinencia de las figuras y muebles que lo configuran. Así también, la Emblemática dota de herramientas para el análisis de la narrativa visual, a través de la lectura de metáforas visuales e intertextualidad. Para las unidades de estudio de la presente investigación, este análisis fue altamente importante, para comprender las redes de significados presentes en los escudos de las naciones derivadas de la Gran Colombia.

Siendo la Heráldica y la Emblemática disciplinas que no siempre son consideradas dentro del abordaje del Diseño, el proceso metodológico se enriquece desde las bases teóricas y metodológicas de la Semiótica, disciplina propia del Diseño que converge con los procesos metodológicos de la Heráldica y la Emblemática. La Semiótica provee un marco para analizar y comprender los significados de los discursos visuales configurados en los emblemas heráldicos, paraheráldicos y vexílicos. Entre los más importantes aportes se pueden señalar

los siguientes: criterios de clasificación semiótica de los signos en iconos (semejanza), índices (relación causal o de contigüidad) y símbolos (convención). Esto permite un análisis más profundo de los elementos del escudo y cómo estos representan la identidad y valores del titular y, en su caso, del portador.

Además, desde enfoques semióticos específicos como el de Roland Barthes, se puede deconstruir los significados culturales de las “mitologías” construidas alrededor de ciertos signos. En el contexto de los escudos, esto implica considerar cómo los elementos del escudo se inscriben en narrativas más amplias y mitologías culturales. Otro aporte metodológico significativo de la Semiótica aborda los procesos de interpretación y recepción. La Semiótica estudia cómo se interpretan y decodifican los signos por parte de las audiencias. Esto es crucial en el diseño de escudos, ya que ayuda a prever cómo los diferentes elementos serán percibidos y entendidos por diferentes grupos. Además, la capacidad de los signos para tener múltiples significados (polisemia) es un aspecto importante que considerar en el diseño de escudos.

5.2. Enfoques filosóficos

5.2.1. *Filosofía de la Imagen de Fernando Zamora*

Para comprender la producción de imágenes es necesario partir de la premisa de la objetividad material del universo que llega a nosotros en forma de percepciones sensoriales. Interpretamos el mundo a través de los sentidos. Un mundo que existe independientemente de mis sentidos. (Zamora, 2015)

Considerando la naturaleza visual de las unidades de estudio, los emblemas heráldicos, paraheráldicos y vexílicos, resultó necesario comprender las bases filosóficas de la imagen. Entre múltiples autores, los investigadores consideraron especialmente dos enfoques, el de Fernando Zamora y el de Roberto Rubio. Zamora (2015) define a la imagen como “una producción material humana concreta, objetiva y subjetiva, basada en datos sensoriales, para conocer y producir conocimiento, comunicar y producir comunicación, crear y recrear el universo exterior en el universo interior de la cabeza (y viceversa)”.

Añade que “la imagen re-presenta y hace que se re-presenten las redes de significados y significantes que fluyen, de una dimensión a otra, en las experiencias diversas” Para el caso analizado, los escudos de las naciones derivadas de la Gran Colombia, se ha de considerar que los emblemas heráldicos, desde su origen en la Edad Media, fueron utilizados como dispositivos o artefactos asociados a la representación y, en su caso, identidad de determinadas organizaciones jurídico-políticas asociadas a determinados territorios (lo que hoy denominamos “estados” o “naciones”). Estos emblemas están cargados de significados profundos que se comunican a través de imágenes. Zamora enfatiza en la importancia del significado intrínseco y extrínseco de las imágenes. Los emblemas heráldicos no son meras decoraciones, sino que portan mensajes complejos que pueden ser desglosados y comprendidos a través de un análisis simbólico.

Desde la perspectiva de la imagen como conocimiento, Zamora determina que “la imagen posibilita al conocimiento y es actualización del deseo en materia de creación y comunicación”; añade que “la imagen actúa como agente dinámico constitutivo de tres operaciones fundamentales: el conocimiento, la comunicación y la creación” (Zamora, 2015). Entonces, si las imágenes no son meras representaciones visuales, son portadoras de conocimiento. Los emblemas heráldicos son claros ejemplos de cómo las imágenes pueden comunicar información histórica, social y cultural. A través de su estudio, se puede acceder a conocimientos sobre genealogía, alianzas políticas, pertenencia de territorios y colonias, entre otros. Este enfoque resuena con el principio de Zamora de que las imágenes son formas de conocimiento condensado.

Otro de los principios expuestos por este autor en torno a la Estética y Normativa, se ajusta a los discursos emblemáticos y heráldicos, que siguen normas estrictas de diseño que aseguran coherencia y legibilidad. La Estética no solo se centra en el estudio del arte, sino además en como los humanos interactúan con el mundo, a través de los sentidos y cómo estas experiencias sensoriales pueden ser interpretadas y valoradas. En el citado contexto, Zamora argumenta que la forma de las imágenes está regida por convenciones estéticas que facilitan su interpretación. Los emblemas heráldicos, con sus reglas precisas sobre tipos de campos, particiones, topografía del escudo, piezas, figuras, esmaltes, metales, entre otras,

ejemplifican cómo la estética organizada puede comunicar de manera efectiva; una idea central en la Filosofía de la Imagen.

Es de especial interés comprender la relación entre la aparición y evolución de los emblemas heráldicos como elementos de identificación, cuyas raíces están en las bases ideológicas de la soberanía, la legitimidad y la cohesión social. Si bien en sus inicios, en la heráldica medieval, los escudos aparecen como distintivos personales para identificar a los caballeros, su uso refleja de inmediato una estructura feudal basada en la lealtad y la jerarquía, donde los símbolos heráldicos pueden representar (connotativamente) la autoridad y la nobleza.

La producción de imágenes también está determinada por la base material ideológica. (...) Los poderes hegemónicos que aprendieron a imponer modos de pensamiento, modos de sentimiento y modos de comunicación, convenientes al modo general de producción económica, entendieron la importancia de fijar (o como dicen algunos publicistas posicionar) mercantilmente, signos que se hacen pasar por colectivos. Signos que usan de la Imagen ingredientes descontextuados y que consolidan instituciones culturales para rendir culto a la explotación de algo o alguien. Las imágenes, y su potencial expresivo irreverente, se fragmentan al servicio de la dominación ideológica, herramienta expansiva y letal que acentuó las calamidades de todos los tiempos. (Zamora, 2015)

Esta práctica de “producción de imágenes” aportó significativamente en la consolidación de Estados-Nación. A finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna, los escudos evolucionaron para representar ya no solo a individuos y familias, sino a unidades territoriales, como los reinos. Este desarrollo estaba ideológicamente ligado a la formación de nuevas identidades nacionales y la centralización del poder político. Convirtiéndose así, en emblemas de soberanía y legitimidad política, cuyos discursos visuales destacaban las dinastías gobernantes, la historia y las victorias militares, reforzando la autoridad del monarca - en el caso de los escudos coloniales - o del Estado - en el caso de las naciones independientes -.

En la Era Moderna, los discursos visuales reflejados en los escudos se pensaron para fomentar la cohesión y la unidad nacional. Para su construcción se utilizan iconografía y símbolos comunes, logrando que se forje un sentido compartido de identidad y pertenencia entre los ciudadanos. Con el surgimiento de las repúblicas democráticas modernas, los escudos de armas fueron adaptados para reflejar ideales democráticos y laico-cívicos. Ideales como la libertad, la igualdad y la justicia comenzaron a ser representados en el discurso visual de los nuevos escudos nacionales.

5.2.2. Filosofía de la Imagen de Roberto Rubio

Desde el enfoque de Roberto Rubio (2017) el principal debate de la Filosofía de la Imagen se fundamenta en la oposición entre dos enfoques claramente definidos: el perceptualista, que define a la imagen como un “qualia” que se orienta hacia la captación de las imágenes y las caracteriza en su relación con la “percepción sensible” y el enfoque semiótico, que considera a la imagen como un determinado tipo de “signo”. En su abordaje, toma como antecedente los planteamientos de Lambert Wiesing, quien, además de los dos enfoques aumenta un tercero, el “enfoque antropológico” (Rubio, 2017). Los autores consideran una principal diferencia entre el enfoque perceptual y el enfoque semiótico.

La diferencia entre el planteo semiótico y el de teoría de la percepción surge de la diversa interpretación que estos efectúan respecto a la diferenciación –sobre la que no hay discrepancia– entre lo exhibitorio, la exhibición y lo exhibido. El planteo semiótico interpreta esta tripartición como la *diferenciación* entre: 1. lo exhibitorio = el portador del signo; 2. la exhibición = el sentido o contenido; 3. lo exhibido = la referencia. El planteo de teoría de la percepción interpreta esta tripartición como la distinción entre: 1. lo exhibitorio = el portador de la imagen; 2. la exhibición = el objeto-imagen o el objeto imaginario o la visibilidad pura; 3. lo exhibido = sujeto-imagen.

Como se advierte en la cita, los dos enfoques determinan tres momentos de la imagen “lo exhibitorio, la exhibición y lo exhibido”. En los dos primeros momentos, lo exhibitorio y la exhibición, no existen diferencias marcadas. El primer momento refiere al elemento portador del signo, para el caso del enfoque semiótico, o al portador de la imagen, para el

caso del enfoque perceptual. En el segundo momento, la exhibición, también existe una convergencia, la exhibición, para el enfoque semiótico corresponde al sentido o contenido de la imagen, mientras que, en el enfoque perceptual corresponde al objeto-imagen imaginario o a la visibilidad pura. Entonces, las diferencias radican en el tercer momento “lo exhibido”.

Si la imagen tiene un sentido y refiere a algo, es efectivamente adecuado describir la recepción de la imagen como lectura. Pero si, por el contrario, la imagen presenta un objeto-imagen, entonces es erróneo asumir que se leen imágenes, pues uno no lee objetos imágenes, sino más bien los ve. (Rubio, 2017)

En este punto, los investigadores toman únicamente la segunda postura, es decir, el enfoque semiótico que considera a la imagen como un signo. Entonces, se entiende que las imágenes no son meros fenómenos sensoriales, sino portadoras de significados que comunican ideas, conceptos, o realidades específicas. Este enfoque se basa en la teoría de los signos, desarrollada primordialmente por Ferdinand de Saussure y Charles Sanders Peirce, que sostiene que un signo es algo que está en lugar de otra cosa y que debe ser interpretado por alguien.

Comprender las imágenes desde una perspectiva semiótica implica analizar cómo funcionan las imágenes como signos en contextos culturales y comunicativos, y cómo transmiten significado a través de varios sistemas semióticos. La semiótica, el estudio de los signos y los símbolos, proporciona un marco para interpretar las complejas capas de significado incrustadas en las imágenes visuales. Desde un punto de vista semiótico, las imágenes no son meras reproducciones de la realidad, sino que se construyen a través de códigos y convenciones que guían la interpretación. Una vez asumida la postura descrita, se consideran como características de la imagen las siguientes:

- Representación: la imagen como signo representa algo más allá de su apariencia física o visual. Esto significa que una imagen no solo es percibida por sus cualidades sensoriales, sino que también se puede interpretar como un símbolo de una idea o un concepto. Por ejemplo, el águila bicéfala en un escudo, como en el caso del escudo del Imperio Bizantino y más tarde el Sacro Imperio Romano Germánico, es un signo que representa la dominación en dos direcciones: el este (Roma) y el oeste

(Constantinopla). Simboliza el poder imperial y la unidad de la autoridad secular y religiosa. Esta imagen tiene una profunda carga simbólica que comunica la ideología de un imperio que se extiende sobre vastos territorios.

- Convenciones culturales: los signos dependen de convenciones culturales y sociales que dictan cómo deben ser interpretados. Estas convenciones son aprendidas y compartidas dentro de una comunidad, lo que permite que los signos sean comprendidos de manera similar por diferentes individuos. Por ejemplo, en los escudos de armas de América Latina, se pueden encontrar signos que representan elementos naturales y culturales propios de cada región. De este modo, el escudo de Ecuador incluye un sol, que, además de marcar la posición del equinoccio (como figura semiparlante del ecuador terrestre), es el símbolo del dios Inti en la cultura incaica y representa la libertad y el surgimiento de una nueva nación. Este signo, además de identificar el nombre del país, comunica tanto la herencia indígena como la aspiración hacia un futuro independiente.
- Polisemia: las imágenes como signos a menudo son polisémicas, es decir, pueden tener múltiples significados dependiendo del contexto. Un mismo signo puede ser interpretado de diferentes maneras según el tiempo, lugar y audiencia. Por ejemplo, un león rampante (en posición de ataque) es un signo que representa coraje, nobleza, y poder. Pero, no es solo una representación de un animal; dentro del contexto heráldico, es un signo cargado de significados históricos y culturales. Así, en el escudo de armas de Escocia, es un símbolo de la soberanía y la autoridad del monarca escocés.
- Mediación: la imagen como signo no se percibe de manera directa; su interpretación está mediada por el conocimiento previo, el contexto, y las normas culturales. Esto significa que, para comprender completamente una imagen como signo, es necesario tener algún nivel de familiaridad con el sistema simbólico en el que opera. Por ejemplo, la cruz es un signo asociado a la fe cristiana y a la protección divina. Así, la cruz en el escudo de Suiza no es solo un diseño geométrico; es un signo que representa la herencia cristiana y la unidad de la nación suiza bajo una identidad religiosa común.
- La comprensión de las imágenes desde una perspectiva semiótica implica varias operaciones mentales como la percepción, la identificación y la interpretación de los

signos relacionados con el significado. Las imágenes se rigen por códigos y, mediante enfoques cognitivos y pragmáticos, los espectadores interpretan los signos evocados por los objetos (Efthimiadou, 2020).

Entonces, a la luz de los enfoques filosóficos analizados, el uso de instrumentos metodológicos que se presentan en el cuerpo C se justifica, dado que las unidades de análisis fueron observadas desde múltiples aristas. Además, se deja fundamentado que los emblemas heráldicos, paraheráldicos y vexílicos no deben ser analizados nada más desde lo perceptual. Sino que, el análisis semiótico, constituye una poderosa herramienta para la construcción teórica de la propuesta que surge como resultado de la investigación propuesta.

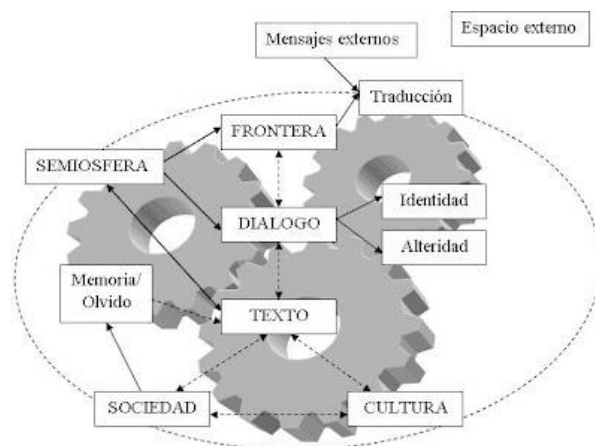
5.3. Enfoque teórico

5.3.1. *Semiótica de la Cultura de Iurii Lotman*

La semiótica de la cultura de Iurii Lotman es un marco teórico integral que busca comprender los procesos dinámicos de los sistemas culturales a través de la lente de la semiótica. En esencia, la teoría de Lotman se basa en conceptos fundamentales que describen colectivamente cómo las culturas generan, preservan y transforman los significados. Uno de los elementos centrales de la semiótica de la cultura de Lotman es el concepto de “semiosfera”, que describe como el espacio semiótico en el que se produce la comunicación cultural.

La semiosfera, tal como la articula Lotman, constituye una construcción dialéctica, polisémica y recursiva que delinea la cultura como un texto intrincado estructurado sistemáticamente de manera jerárquica. Su función principal es organizar, interpretar y traducir sistemáticamente las trayectorias históricas dentro de una cultura, subrayando así la imprevisibilidad inherente de estos procesos. Esta construcción teórica fundamenta el carácter multifacético de la producción cultural y las transformaciones dinámicas que se producen en dominios culturales dispares. La teoría de la semiosfera de Lotman ofrece un marco integral para dilucidar las complejidades asociadas con los fenómenos culturales y la interacción entre las fronteras semióticas internas y externas, al tiempo que proporciona información sobre los desafíos traslacionales que surgen en los entornos culturales, interculturales y transculturales.

Figura 30. Semiosfera dentro de la dinámica de las significaciones y el sentido



Nota: Tomado de Paula (2009).

Mientras, en términos de Desiderio Blanco, “la semiosfera se presenta, ante todo, como una dinámica topológica que se esfuerza por captar la transformación de las formas semióticas en el curso del intercambio intercultural” (2009). Este concepto es análogo a la biosfera de Vernadskii y hace hincapié en la interconexión e interdependencia de los textos y significados culturales dentro de un espacio limitado. La semiosfera se caracteriza por los principios de simetría, asimetría y enantiomorfismo, cruciales para comprender la generación de nueva información y significados dentro de los sistemas culturales (Remo, 2023).

Lotman también introduce la idea de las tipologías culturales, cuyo objetivo es describir los tipos básicos de códigos culturales y definir los universales de la cultura humana. Esto implica crear una “gramática de la cultura”, un sistema unificado que capture las características universales de la cultura humana. El marco de Lotman también hace hincapié en la naturaleza dinámica de la cultura, a la que compara con la de un organismo vivo. Esta dinámica está impulsada por dos fuerzas opuestas: los polos cíclico-continuo (mitológico) y lineal-discreto (histórico), que en conjunto dan forma a la evolución de las tipologías culturales (Salupere, 2022).

La obra de Lotman también enfatiza la importancia de la creatividad y la conciencia artística en el proceso cultural. Interpreta la creación de cultura nacional como un proceso abierto en el que los autores recrean y enriquecen continuamente los significados culturales.

Este proceso es visto como una semiosis de la cultura, que implica la creación, el desarrollo, la preservación y la reinterpretación de estructuras semánticas a través de varios textos simbólicos. Esta propuesta se ajusta a las tipologías de semiósferas planteada por Haidar (2019), quien las detalla así: semiósfera cultural, semiósfera no cultural y semiosfera anticultural.

Para la investigación resulta de interés la semiosfera cultural, este tipo de semiosfera abarca la comprensión tradicional de la cultura, en la que varias gramáticas y textos interactúan dentro de un contexto cultural. Se caracteriza por la presencia de elementos éticos y constructivos que contribuyen al desarrollo y la preservación de la cultura. La semiosfera cultural es un espacio donde se mantienen y transmiten la memoria cultural y la identidad.

5.3.1.1. Semiosfera cultural en el contexto de los emblemas heráldicos y paraheráldicos

La integración entre la semiosfera cultural y los emblemas heráldicos es multifacética e implica la interacción de la estética, la semiótica y la identidad cultural. Los emblemas heráldicos sirven como un sistema de signos complejo dentro de la semiosfera cultural, que refleja características tanto universales como culturalmente específicas. No son meramente decorativos, sino que están imbuidos de un significado narrativo y simbólico que comunica poder, identidad y valores sociales. Se pueden ahondar desde los siguientes aspectos:

- **Semiosfera e identidad nacional:** los emblemas nacionales, entre ellos, los escudos de armas y las banderas, así como elementos paraemblemáticos, como los himnos y los monumentos, son parte integral de la formación de la identidad nacional, un fenómeno que puede comprenderse a través del marco teórico de la semiosfera. Estos emblemas funcionan como signos dentro de la semiosfera cultural de una nación, donde delinean y articulan los límites simbólicos que distinguen a una nación de otra, engendrando así un sentido de pertenencia y diferenciación. En este sentido, los emblemas emergen como componentes fundamentales dentro de la semiosfera de una nación, lo que facilita el establecimiento de su territorio simbólico distintivo.
- **Fronteras semióticas y emblemas:** durante el proceso de lograr la independencia, las naciones nacientes deben delinear sus propios límites no solo físicos, sino simbólicos, distinguiéndose de las potencias coloniales, por un lado, y de otras entidades

soberanas, por otro. Los emblemas nacionales, en este sentido, sirven como instrumentos potentes para articular estas fronteras semióticas. Por ejemplo, la promulgación de nuevos símbolos nacionales constituye una afirmación de la identidad cultural que delimita lo “propio” en contraposición con lo «ajeno», como explica Lotman en su teoría semiosférica. Estos emblemas sirven como puntos de referencia dentro del emergente panorama semiótico nacional, lo que contribuye a la consolidación de la identidad colectiva.

- Transformación cultural y emblemas: la semiósfera es intrínsecamente dinámica y se caracteriza por una transformación continua que responde a las influencias internas y externas. Los emblemas nacionales también encarnan estos cambios temporales. A medida que una nación evoluciona, sus emblemas pueden reinterpretarse, alterarse o incluso sustituirse, para adaptarse a las nuevas circunstancias históricas y sociales. Este proceso de evolución semiótica dentro de la semiósfera de una nación es esencial para comprender cómo los emblemas persisten como vehículos de significado en diversas épocas históricas.
- El rol de los emblemas en la comunicación cultural: dentro de la semiósfera cultural, los emblemas funcionan como mecanismos de comunicación que trascienden la expresión lingüística y encapsulan una multiplicidad de significados dentro de un signo singular. Estos emblemas promueven la cohesión cultural y funcionan como conductos para la difusión de valores y creencias dentro de la semiósfera. En consecuencia, los emblemas nacionales no solo simbolizan la autonomía política, sino que también transmiten la continuidad histórica, las aspiraciones colectivas y la memoria cultural de una nación.

5.3.2. Semiótica de la imagen visual de Magariños de Morentin

El siguiente enfoque que fundamenta la propuesta teórica, resultado de la investigación, es la Semiótica de la imagen visual, propuesta por Magariños de Morentin (2001, 2008). El autor aboga por un enfoque integral y sensible al contexto de la semiótica de las imágenes visuales, haciendo hincapié en su interacción con otros sistemas semióticos y en la influencia de los contextos culturales.

Magariños utiliza operaciones cognitivas estrechamente vinculadas a la semiótica de Peirce para explorar las relaciones que constituyen los signos específicos de la semiótica visual. Este enfoque ayuda a comprender cómo se pueden modificar las percepciones visuales para que funcionen como signos, lo que permite su estudio dentro de un marco semiótico. Reconoce que la interpretación de las imágenes visuales está influenciada por el contexto cultural e histórico de una sociedad. Cada sociedad proporciona la información necesaria a través de sus sistemas semióticos circulantes, que varían según el tiempo y el lugar. Esto subraya la naturaleza dinámica de la semiótica visual, ya que los significados no son estáticos, sino que evolucionan con los cambios sociales. Con el fin de aplicar sus postulados se desarrolló el análisis de los escudos bajo sus lineamientos.

5.3.2.1. Fase de identificación

Magariños hace hincapié en la necesidad de considerar un enfoque pluralista de la semiótica de las imágenes visuales. Sostiene que una consideración unitaria no tiene en cuenta las diversas posibilidades y demandas que abarca el término “imagen material visual”. Esta diversidad tiene sus raíces en los diferentes materiales perceptivos, como los calificativos, los signos y los signos legislativos, que requieren distintas operaciones de interpretación. Para esto, se establece una clara distinción entre imágenes materiales visuales, imágenes perceptuales y mentales, enfatizando la importancia del soporte físico en el análisis semiótico.

Las imágenes visuales se clasifican en tres tipos según Peirce: cualisignos, sinsignos y legisignos icónicos, cada uno con características específicas. Se destaca la necesidad de especificar estos tipos de imágenes en relación con sus modos de presentación, aunque no se alineen completamente con la propuesta peirceana. Esto se aprecia en el primer apartado de análisis, denominado entidades constitutivas. Estas entidades inciden directamente en todos los subsiguientes apartados de análisis, ya que responden con total congruencia.

En cuanto a la imagen material visual existen tres posibilidades: plástica, figurativa y conceptual; además de una posibilidad de combinatoria entre las detalladas. Las imágenes plásticas deben configurar un atractivo abstracto, que se relaciona con las sensaciones subjetivas y las propiedades de la experiencia visual consciente. Se menciona el concepto de

“signo plástico”, que incluye ejemplos de arte no figurativo y su capacidad para evocar experiencias visuales. Las imágenes figurativas buscan el reconocimiento de objetos a través de su representación, generando el fenómeno de “iconicidad”. Se enfatiza que la calidad de estas imágenes puede ser imaginaria, y su construcción está destinada a provocar un atractivo existencial en el intérprete.

Las imágenes conceptuales actualizan los atractores simbólicos preexistentes en la memoria visual del intérprete, basándose en normas sociales. Se argumenta que estas imágenes dependen de un sistema interpretativo específico, lo que reafirma su carácter simbólico y conceptual. Finalmente se reconoce que una imagen puede incorporar elementos de diferentes tipos de imágenes visuales, lo que requiere semióticas específicas para su análisis. Cada clase de imagen activa diferentes operaciones cognitivas en el perceptor, lo que justifica la necesidad de un enfoque semiótico diversificado.

5.3.2.2. Fase de reconocimiento

La producción de imágenes visuales busca configurar formas en la mente del intérprete, utilizando operaciones de reconocimiento específicas. Se establece que el reconocimiento no se refiere a objetos reales, sino a representaciones mentales almacenadas en la memoria visual. El concepto fundamental aquí es el de *atractor*, formado por “determinadas representaciones mentales, archivadas en la memoria visual” (Magariños, 2001), es decir, “un conjunto de formas, que, en un momento dado, ya está organizado, con cierta constancia, en una imagen mental almacenada en la memoria visual, la cual se actualiza o no por su correspondencia o falta de correspondencia con la configuración que el perceptor efectúa a partir de dicha imagen material visual propuesta” (Magariños, 2001), de modo que:

En mi memoria asociativa, se actualizan una serie de atractores que me permiten establecer la afinidad entre las imágenes que veo y otras imágenes con las que estoy familiarizado, que percibí históricamente. En mi estructura conceptual se asocian conceptos semánticos, percepciones visuales y (sin agotar componentes) experiencias kinésicas, que me permiten construir, con las percepciones que pude asimilar en esta situación, un referente proyectado que interpreto. (Magariños, 2008)

Los atractores se configuran de tres formas:

Atractor simbólico (propuestas perceptuales normadas o conceptuales): Los atractores simbólicos se organizan en sistemas normados socialmente, permitiendo el reconocimiento de figuras a partir de convenciones establecidas. Se discute cómo estos atractores son limitados en su variación, ya que deben adherirse a las características sociales de las percepciones.

Atractor existencial (propuestas perceptuales existenciales o figurativas): Los atractores existenciales se relacionan con el reconocimiento de tipos en un contexto social, independientemente de su verdad o falsedad. Se argumenta que el reconocimiento de imágenes figurativas se basa en procesos de reconocimiento analógico y la iconicidad.

Atractor abstractivo (propuestas perceptuales cualitativas o plásticas): Se explora la existencia de atractores abstractivos que se activan en la percepción consciente, dejando huellas mnémicas en la memoria. Se plantea la problemática del “lenguaje privado” en relación con las experiencias cromáticas y su traducción en palabras, sugiriendo que estas experiencias pueden ser subjetivas y únicas.

5.3.2.3. Fase de interpretación

Uno de los primeros aportes del estudio de la semiosis visual y no el menos importante es comprender que ninguna semiosis, incluyendo por supuesto la semiosis verbal, es autosuficiente para la obtención de su interpretación. Una interesante tarea empírica, que se desprende de esta afirmación, consiste en, ante cualquier semiosis sustituyente (verbal, visual, musical, etc.), preguntarse ¿qué información necesito poseer para comprenderla, o sea, para atribuirle un significado? Cada sociedad en cada momento de su historia proveerá esa información mediante alguna o varias de las semiosis que circulan entre sus integrantes; y en cada momento y en cada sociedad esas semiosis serán diferentes. (Magariños, 2001)

En esta última fase, que se visualiza en la propuesta metodológica de análisis propuesta por Magariños (2001), el autor hace hincapié en que ninguna semiosis, ni siquiera visual o verbal, es autosuficiente para la interpretación. Esto resalta la necesidad de elementos

o contextos externos para comprender e interpretar completamente un signo o una imagen. La interpretación de imágenes materiales, en particular aquellas constituidas por calificativos, implica demostrar la preexistencia de una experiencia abstracta o perceptiva en la memoria del espectador. Este elemento preexistente ayuda a extraer el significado actual de la imagen.

La fase de interpretación también implica comprender la interacción entre las diferentes semiosis. Magariños sugiere que la interpretación de imágenes visuales requiere un conocimiento más allá de la imagen en sí misma, que proviene del contexto cultural y social en el que se sitúa la imagen. Además, señala que la interpretación de las imágenes no consiste solo en reconocer la información visual, sino que implica procesos simbólicos dentro de nuestros sistemas visuales. Esto implica que la interpretación es un proceso cognitivo complejo que va más allá de la mera percepción.

La fase de interpretación se complica aún más por la necesidad de interactuar con otras semiosis o manifestaciones de la semiosis visual. Esta interacción es crucial para una comprensión completa del significado de la imagen. Por último, Magariños señala que la interpretación de las imágenes está influenciada por la memoria y las experiencias del espectador, lo que puede ayudar a comprender la imagen o resaltar la falta de memoria consciente de la experiencia visual propuesta.

Respecto de las imágenes materiales constituidas por sinsignos, la demostración de su eficacia interpretativa consistirá, por parte del investigador semiólogo, en mostrar la preexistencia, en la memoria del espectador, de un atractor existencial, de la relación con el cual extraerá su significado actual; mientras que la demostración de su eficacia creativa consistirá, por parte del investigador semiólogo, en mostrar la existencia de una relación de semejanza /diferencia respecto de algún atractor existencial, en cuanto imagen mnemónica dinámica. (Magariños, 2001)

Al aplicar el instrumento metodológico propuesto por Magariños, se advierte que en la mayoría de los casos los signos visuales utilizados en la construcción de los discursos/emblemas heráldicos y paraheráldicos, corresponden a sinsignos. Utilizando como herramienta a los diccionarios heráldicos, se muestra a los atractores simbólicos, además que

extraer específicamente su significado. Además, analizando los discursos textuales que reposan en los archivos históricos, primordialmente en los acuerdos que oficializan los emblemas heráldicos, se corrobora dichas significaciones. En algunos casos, se experimentarán procesos de transposición visual, por lo tanto, corresponde tratarlo como siguiente fundamento teórico.

5.3.3. *Transposición*

La formulación teórica del concepto de transposición aparece entre los lingüistas de orientación estructuralista. ...desde el punto de vista semántico, M. Sechehaye (1926) y H. Frei, (1929) utilizan el término transposición para referirse a una serie de operaciones psicológicas que llevan consigo un cambio de la categoría natural que poseen las ideas desde el punto de vista de la lógica. (Megido, 1990)

La transposición, en el contexto de la semiótica, se refiere al proceso de adaptar o traducir una narración o un concepto de un sistema semiótico a otro, lo que a menudo implica un cambio en el medio, el contexto o la interpretación. Este concepto se explora en varios ámbitos, como la ilustración, la literatura, la fotografía y los estudios culturales. En la ilustración, campo más cercano a las unidades de análisis de la investigación, la transposición se considera un marco crítico que permite a los ilustradores adaptar las narrativas de un texto semiótico a otro, lo que podría ofrecer una narración más matizada.

En el contexto de la visualidad, la transposición es un proceso dinámico que facilita la reinterpretación y la recontextualización del significado en diferentes medios y contextos. Subraya la fluidez del significado y el potencial de nuevos conocimientos a través de la interacción de varios sistemas semióticos. Este enfoque no solo enriquece las prácticas artísticas y comunicativas, sino que también desafía las nociones tradicionales de representación y creación de significado. En este punto es necesario enfatizar el proceso de construcción discursiva en el contexto de la visualidad.

En la medida en que el discurso visual traspone un mundo tridimensional a planos bidimensionales, no puede, por supuesto ser el referente o concepto que ilustra. La realidad existe fuera del lenguaje, pero está constantemente mediada por y a través del lenguaje; y lo que nosotros podemos saber o decir tiene que ser producido en y a

través del discurso. El “conocimiento discursivo” no es el producto de una transparente representación de lo “real” en el lenguaje, sino de la articulación del lenguaje sobre las relaciones y las condiciones reales. Así no existe un discurso inteligible sin la intervención de un código. (Hall, 1980)

Transposición inter e intrasemiótica: el estudio de la transposición implica examinar la traducción del significado a través de diferentes formas de expresión. Esto incluye comprender cómo las diferentes sustancias de expresión, como los elementos visuales y textuales, interactúan y transfieren el significado entre los medios.

El lenguaje, además de participar en la transmisión de saberes, es capaz de crear relaciones. Así, el estudio de la traducción intersemiótica tiene en cuenta los recorridos de sentido a través de las sustancias de la expresión, en función de su carácter sincrético, para mostrar las transferencias y los pasajes de sentido entre manifestaciones sensibles, comprendidas como conjuntos significativos que no se circunscriben a la idea de representación conceptual o mental. “Si es cierto que (...) el signo es una presuposición recíproca de formas expresivas y formas de los contenidos y también una organización contemporánea de los contenidos semánticos y las sustancias expresivas, no puede ser cierto que existen pensamientos que permanecen iguales cuando se expresan con formas expresivas distintas”. (Fabri, 2000, citado por Kratje, 2013).

En el caso emblemático hay trasposición intersemiótica en el paso de la heráldica a los emblemas sigilares y de nuevo a la heráldica; mientras, se da transposición intrasemiótica cuando elementos del sistema heráldico en el contexto colonial del Antiguo Régimen y bajo la fórmula de la heráldica clásica se adoptan en nuevos escudos de armas propios del Nuevo Régimen (republicano e independiente), bajo la fórmula de la heráldica escenográfica o paisajística.

5.3.3.1. Transposición visual: transponendo, transpositor y transpuesto

Megido (1990) explica que la transposición distingue tres elementos:

- **Transponendo:** el signo que sufre transposición. En el contexto de la semiótica, el signo que se somete a transposición se refiere al proceso mediante el cual un signo se transforma o interpreta en diferentes sistemas semióticos o en diferentes etapas históricas del mismo, lo que a menudo implica un cambio de significado o representación. Este concepto es fundamental para la idea de traducción intersemiótica, tal como la definió Roman Jakobson, que implica la interpretación de los signos verbales a través de sistemas de signos no verbales, destacando el proceso de operación semiótica conocido como semiosis. Este proceso no es simplemente una traducción, sino una transmutación, en la que el signo se adapta al nuevo contexto semiótico, lo que a menudo resulta en una nueva forma de expresión o comprensión. La noción de transposición semiótica se explora más a fondo en el contexto de los modelos culturales, en los que los signos de un sistema cultural o semiótico se reinterpretan dentro de otro, manteniendo la continuidad y la sucesión evolutiva.
- **Transpositor:** el signo que marca de la nueva categoría asignada al transponendo. En semiótica, un signo es esencialmente una referencia a otra cosa, y ningún sistema de signos puede existir de forma aislada. Esta interconexión significa que los signos se reinterpretan y recontextualizan constantemente dentro de diferentes marcos culturales. Esta transformación es una forma de transposición semiótica, en la que el signo original se reinterpreta para adaptarlo a un nuevo contexto, creando un “signo transpuesto” que resuena en el nuevo marco cultural. Además, el proceso de transposición implica operaciones como la semantización, la dessemantización y la simbolización, que son cruciales para transformar los gestos en signos en las lenguas de signos u otras formas de representación,
- **Transpuesto:** el signo “elemento” transmutado en esa operación. El concepto de “signo marcadamente metamorfoseado” en el contexto de la semiótica, particularmente en la transposición, se refiere a la transformación y reinterpretación de los signos en diferentes sistemas semióticos. Este proceso está profundamente arraigado en la idea de la traducción intersemiótica, tal como la definió Roman

Jakobson, que implica la transmutación de signos de un sistema a otro, por ejemplo, de sistemas verbales a no verbales.

Esta transformación no es simplemente una traducción directa, sino que implica un complejo proceso de semiosis, en el que el signo sufre una metamorfosis para adaptarse al nuevo contexto y medio. En la tradición saussureana, la semiosis se considera la individuación de un signo a partir de un germen estructural, lo que sugiere que la metamorfosis de un signo implica su evolución de una forma estructural básica a una más compleja, influenciada por el contexto en el que nosotros nos desenvolvemos.

En síntesis, el signo marcadamente metamorfoseado en la transposición se refiere a la transformación dinámica y sensible al contexto de los signos en diferentes sistemas semióticos, influenciada por factores culturales, sociales y contextuales. Este proceso es esencial para transmitir el significado de manera efectiva en diversos contextos, destacando la complejidad y adaptabilidad de los sistemas semióticos.

Naturaleza proteica: la transposición se describe como un concepto proteico, lo que significa que es versátil y puede abordarse desde múltiples ángulos. Esto sugiere que la transposición no es una idea única y fija, sino más bien una idea multifacética que puede interpretarse de diversas maneras según la lente teórica que se aplique.

5.3.3.2. Transposición ideológica

La transposición ideológica implica la adaptación del contenido para que se ajuste a marcos ideológicos específicos, a menudo influenciados por el contexto sociopolítico del público objetivo. Dicho, en otros términos, la transposición semiótica está condicionada por la transposición ideológica. Este proceso puede conducir a cambios significativos en el significado y la interpretación, lo que requiere una conciencia crítica y, en algunos casos, una retracción para garantizar la fidelidad a la intención original y la relevancia contemporánea.

La cuestión de si existe una transposición ideológica en los emblemas heráldicos y paraheráldicos puede explorarse desde la perspectiva de la adaptación cultural y la representación simbólica. Se puede citar como ejemplo, en el contexto del México colonial, los escudos heráldicos no eran meramente decorativos, sino que servían como medio para

expresar la autonomía y la resistencia contra el sistema español. La configuración visual de los escudos en los títulos primordiales del México colonial era una mezcla del estilo heráldico europeo y el simbolismo indígena local.

Esto sugiere una transposición ideológica en la que los símbolos heráldicos europeos se reutilizaron para servir a las agendas políticas y culturales locales, no solo de México sino de todos los países conquistados por España. Los símbolos de los escudos tenían significados complejos que iban más allá de la mera decoración. Se usaron para hacer declaraciones poderosas sobre la autonomía y la resistencia corporativas. Esto sugiere que élites gobernantes de las nuevas naciones seleccionaron símbolos que podían transmitir estos mensajes ideológicos más profundos de manera efectiva. Si bien los escudos estaban influenciados por los estilos heráldicos europeos, los símbolos elegidos a menudo incorporaban elementos locales significativos para las nuevas comunidades nacionales. Esta mezcla de simbolismo europeo y local permitió a las comunidades expresar visualmente sus identidades y narrativas históricas únicas (Haskett, 1996).

5.3.4. Introducción al método para fijar creencias de Charles Sanders Peirce como proceso guía en la construcción del aporte teórico

El método de Peirce para establecer creencias está profundamente arraigado en el método científico, que considera el único medio confiable para fijar creencias debido a su coherencia con la hipótesis de la realidad y su capacidad de verificación empírica. Este método es parte integral del marco filosófico más amplio de Peirce, que valora la búsqueda continua y comunitaria del conocimiento.

El método de Charles Sanders Peirce para establecer creencias tiene sus raíces fundamentales en su filosofía pragmática, que enfatiza la interacción entre la investigación, la experiencia y la verdad. Peirce identifica cuatro métodos para formar creencias: la tenacidad, la autoridad, la reflexión/metafísica y el método científico.

5.3.4.1. Síntesis del método de la tenacidad

El método de la tenacidad implica aferrarse a las creencias con terquedad y convicción personal, ignorando con frecuencia las pruebas contrarias o las opiniones de los

demás. Se caracteriza por basarse en la intuición personal o en las “sensaciones viscerales” más que en la validación externa o en un examen racional.

Podemos describirlo de manera más precisa como el método simple y directo que consiste en el proceso por el cual adoptamos aquella creencia que nos surge cuando nos involucramos corporalmente en la situación en la que se ha presentado la duda. (...) Consiste en consultar sólo a nuestras propias “corazonadas”, tal como ellas nos surgen cuando estamos realmente involucrados y comprometidos en la situación. (Samaja, 2013)

Las creencias que se forman mediante este método suelen ser comunicables, ya que son profundamente personales y los demás no las comparten ni las entienden fácilmente. El método de la tenacidad se ve limitado por su incapacidad para adaptarse a nueva información o perspectivas, ya que se basa únicamente en las creencias y experiencias existentes del individuo.

5.3.4.1. Síntesis del método de la autoridad

El método de la autoridad consiste en resolver dudas y establecer creencias adoptando las transmitidas por personas o instituciones dotadas de autoridad. Este método se basa en la influencia y el poder de las figuras de autoridad para moldear y mantener las creencias dentro de una comunidad. Prevalece en entornos sociales y comunitarios, donde las personas suelen adquirir creencias sobre el idioma, la moralidad y las normas culturales a través de figuras autorizadas como la familia, los líderes religiosos o las instituciones gubernamentales.

El método de la autoridad, entonces, es aquel método que consiste en resolver una cierta duda mediante la adopción de aquella creencia que nos es transmitida por otros sujetos que están investidos de autoridad. ...aparece precisamente allí en donde el solipsismo individualista que comporta la tenacidad entra en conflicto con las exigencias de consensos mínimos que impone la vida comunitaria. De esta dimensión social de la existencia humana obtiene su base el siguiente método que Peirce examina: el método de la autoridad. (Samaja, 2013)

En este método, las personas aceptan las creencias de figuras de autoridad sin un examen crítico. Esto se ve con frecuencia en la primera infancia o en comunidades muy unidas donde la tradición y la autoridad son fuertes. Las creencias se refuerzan mediante la socialización y la exposición repetida a enseñanzas autoritativas.

Esta fase implica la internalización de las creencias a medida que las personas siguen interactuando con las figuras de autoridad y las normas de la comunidad. Una limitación importante es su potencial para suprimir el pensamiento crítico individual y la innovación, ya que las creencias se aceptan basándose en la autoridad y no en la evidencia empírica o el razonamiento personal.

5.3.4.3. Síntesis del método de la metafísica o la reflexión

El método de reflexión implica resolver dudas examinando varias creencias y determinando cuál es la más razonable. Requiere considerar todas las alternativas y objeciones posibles, garantizando que la creencia elegida esté bien fundada en los principios generales aceptados por todos los participantes en el debate. Este método hace hincapié en el uso de la razón y el discurso racional, distinguiéndolo de los métodos que se basan en la intuición o la autoridad.

En efecto, el método metafísico a diferencia del método de la tenacidad implica el mundo social, pero, a diferencia del método de la autoridad, la opinión de los otros no es adoptada sin reflexión, sino, mediante una “conversación” entre las distintas opiniones, el sujeto elige aquella que resulta “la más razonable”, es decir, la más explicativo y la Mejor Fundada en los principios que constituyen lugares comunes para todos los protagonistas del debate. (Samaja, 2013)

El método de reflexión se caracteriza por su énfasis en la razón, el diálogo y la integración de diversas perspectivas. Busca establecer creencias que no solo sean racionales individualmente, sino que también sean aceptables colectivamente. Una posible limitación es la complejidad y el tiempo necesarios para examinar y evaluar minuciosamente todas las alternativas, lo que puede no ser factible en todas las situaciones.

5.3.3.1. Síntesis del método científico

El método científico se basa principalmente en dos conceptos fundamentales: la formulación de hipótesis y las pruebas empíricas. Las hipótesis son propuestas para explicar los fenómenos, que luego se someten a rigurosas pruebas mediante experimentos y observaciones. Se diferencia de otros métodos de producción de conocimiento debido a que se basa en criterios externos para resolver las diferencias intersubjetivas. Busca relacionarse directamente con los hechos y exige que las creencias se comprueben con datos empíricos. Se caracteriza por su creatividad e historicidad, lo que permite la evolución del conocimiento científico a lo largo del tiempo. Esta adaptabilidad es crucial para mantener la relevancia y precisión de los hallazgos científicos.

Imaginar que la naturaleza del trabajo científico consiste en seguir mansamente lo que presuntos sabios científicos dicen que son sus cánones es extremadamente comprometedor con dos de los rasgos más apreciables de la ciencia: su creatividad y su historicidad. Corremos el riesgo de atar nuestras mentes y las mentes de los futuros investigadores a los dictados de aquellos que coyunturalmente hayan sido consagrados como exponentes actuales (mas no sempiternos) de la ciencia. Y junto con ello, corremos el seguro riesgo de romper todo diálogo con las restantes formas de la cultura: en particular, con eso que vagamente se llama “conocimiento ordinario” o “sano sentido común”. (Samaja, 2013)

Si bien el método científico es poderoso, a veces se lo considera una versión restringida del trabajo científico. Esto se debe a que se centra en gran medida en las pruebas empíricas y es posible que no abarque por completo el ámbito más amplio de la investigación científica, que puede incluir consideraciones teóricas y filosóficas.

5.3.3.2. Aportes de Samaja a partir del método para fijar creencias de Peirce

El trabajo de Samaja se basa en la propuesta de Charles Sanders Peirce al explorar y ampliar los métodos para fijar creencias y la naturaleza de la investigación científica. Samaja adopta el enfoque amplio de Peirce para examinar diferentes métodos para establecer creencias, incluido el método de la tenacidad, la autoridad, la metafísica y la ciencia. Aprecia

la evaluación no dogmática que Peirce hace de estos métodos, y reconoce su papel legítimo en el logro de objetivos vitales.

Decíamos que tomaremos de él el espíritu amplio con que aborda los métodos, evaluándolos no por referencia a un patrón concebido como un estado de cosas absoluto llamado “verdad”, sino por referencia a uno concebido como función, que podemos llamar “eficacia”, “adaptabilidad” o, para usar un término de la hora: “sustentabilidad”. (Samaja, 2013)

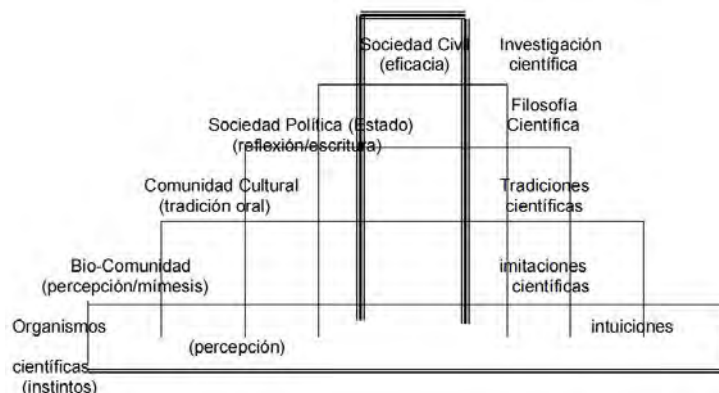
Si bien Samaja se inspira en Peirce, también critica y amplía las ideas de Peirce. Identifica lo que percibe como errores en la especificación de Peirce y la asociación de cada método con escenarios del mundo real. Samaja cree que la identificación de Peirce de las peculiaridades de cada método es valiosa, pero sugiere que el análisis de Peirce podría mejorarse si se tuvieran en cuenta las condiciones reales en las que se desarrollan estos métodos. Hace hincapié en la importancia de evaluar los métodos no solo por su adhesión a una noción absoluta de verdad, sino también por su eficacia, adaptabilidad y sostenibilidad. Esto refleja un enfoque pragmático, que se alinea con las preocupaciones contemporáneas sobre la aplicación práctica y el impacto de los métodos científicos y filosóficos. “Pensamos, en cambio, que presenta indudables desaciertos en la manera de especificar y asociar cada método con los escenarios reales en que supuestamente ellos se han desarrollado o han adquirido sus condiciones de posibilidad” (Samaja, 2013).

Samaja integra los contextos históricos y sociales en su análisis, reconociendo que el desarrollo y la aceptación de las creencias están influenciados por factores sociales más amplios. Esta perspectiva coincide con el reconocimiento de Peirce del papel de la tradición y la autoridad en la formación de las creencias, pero Samaja explora más a fondo cómo estos elementos interactúan con los métodos científicos y racionales.

El trabajo de Samaja explora el concepto de integración en diferentes niveles de la realidad, enfatizando cómo estos niveles interactúan e influyen entre sí. Extiende el concepto de integración a los ámbitos cultural y político, donde las comunidades y los estados se consideran niveles más altos de integración. Estas entidades no son simplemente agrupaciones de individuos, sino que tienen sus propias estructuras y normas que guían el

comportamiento y la toma de decisiones. Este nivel de integración implica la interacción entre la autonomía individual y las normas colectivas. Esta integración es altamente pertinente para la generación de la propuesta teórica de la investigación. La gráfica propuesta por Samaja (2013) sirvió como hilo conductor del discurso teórico propuesto.

Figura 31. Diagrama de representación de los niveles de integración respecto al método para fijar creencias



Nota: Tomado de Samaja (2013).

5.3.3.3. Epigénesis y desarrollo histórico. Propuesta de Juan Samaja⁶

Samaja introduce la idea de la epigénesis, sugiriendo que el desarrollo del conocimiento científico y la cognición humana es un proceso escalonado. Esto implica la acumulación histórica de conocimientos y prácticas, en la que los métodos y tradiciones del pasado siguen influyendo en las prácticas científicas actuales. Esta integración histórica refleja cómo se preserva y transforma el conocimiento del pasado en nuevos contextos.

La principal conclusión que deberemos extraer es que la génesis histórica de la ciencia fue (y no podía ser de otra manera) una epigénesis, es decir, una génesis escalonada en el que las capacidades cognoscitivas de los hombres se fueron formando al mismo ritmo que se fue formando el Hombre (como género histórico) con sus diversas

⁶ Para profundizar sobre los aportes metodológicos de Juan Samaja, sírvase remitir al libro: Semiótica de la ciencia. Los métodos, las inferencias y los datos a la luz de la Semiótica como lógica ampliada. Primera parte: Los caminos del conocimiento.

esferas: su organismo, sus tradiciones comunales, sus argumentaciones racionales y la libre capacidad asociativa en la que se construye el destino singular de su singularidad personal. Que esas esferas formadas a lo largo de eso que llamamos “el pasado” siguen teniendo real y efectiva presencia y que, por ende, sus respectivos métodos, siguen operando de dos diferentes maneras; como co-presencias (nuestros niños, adolescentes y jóvenes prosiguen y proseguirán reiterando su adhesión a la tenacidad, a la autoridad, a la razonabilidad, antes de arribar a la operación hipotético-deductiva), y como constituyentes de la científicidad misma. Como co-presencias, seguirán dando lugar a las remanidas (a veces cómicas, otras, trágicas) barreras y confrontaciones “generacionales”. Como constituyentes, seguirán siendo el material con que el científico deberá edificar su método, que más que un mero uso de técnicas lógicas se debe concebir como UN ARTE: el arte de integrar en un todo superior el trabajo de los cuatro métodos. (Samaja, 2013)

También analiza la integración de diferentes métodos de producción de conocimiento, como la tenacidad, la autoridad y los métodos científicos. Cada método contribuye al proceso general de creación de conocimiento, y su integración es necesaria para el desarrollo de una metodología científica integral. Esto implica equilibrar diferentes enfoques para lograr una comprensión más holística de la realidad.

En síntesis, los niveles de integración de Samaja abarcan dimensiones biológicas, culturales, políticas, históricas y metodológicas. Estos niveles ilustran cómo los componentes y métodos individuales se integran en sistemas más amplios, influyendo y configurando el desarrollo del conocimiento y la sociedad. Para el caso particular de la presente investigación, se consideró como prioritario el análisis de la dimensión política, histórica y metodológica. La propuesta se construye inspirados en los “niveles de integración” de Samaja (2013), utilizando como guía el Diagrama de representación de los niveles de integración.

CAPÍTULO VI. CONSTRUCCIÓN TEÓRICA: *SEMIÓTICA DE LOS EMBLEMAS*

6.1. La Emblemática general como disciplina de los emblemas

6.1.1. *La Emblemática como disciplina*

La emblemática como disciplina estudia la representación simbólica de las identidades a través de elementos visuales; se define como el estudio de cualquier elemento visible que sirva como representación simbólica de una persona o entidad jurídica, ya sea individual o colectiva. Esta representación puede expresar la identificación personal, los lazos familiares, los vínculos con la comunidad o el estatus o el valor personal reconocidos socialmente.

En tanto, el término *emblema* se ha utilizado desde el siglo XV para describir los signos que representan la identidad de su referente. La disciplina de la Emblemática abarca las reglas, convenciones y prácticas relacionadas con la concepción, el diseño, la representación y el uso de estos emblemas.

Los estudios de Emblemática General, aborda en sus distintos aspectos y vertientes (Epistemología y Metodología, Bases sociales -Genealogía, Nobiliaria, Derecho Premial- Emblemas de uso inmediato -Indumentaria-, Emblemas de uso mediato -Heráldica, Vexilología, Braquigrafía y similares- y Emblemas de relación social -Educación Cívica, Etiqueta, Protocolo y Ceremonial-). (Montaner, 2004).

La emblemática es intrínsecamente interdisciplinaria y se vincula con campos como la genealogía, los estudios de nobleza, la heráldica, la vexilología, la sigilografía y los estudios de insignias. Implica además el estudio de los símbolos ceremoniales y protocolarios. Así también, el diseño de emblemas está fundamentado en varias disciplinas, como la heráldica, la vexilología y la sigilografía. Estos campos proporcionan un marco de reglas y convenciones que guían el proceso de diseño, garantizando que los emblemas no solo sean estéticamente agradables sino también funcionalmente eficaces en su comunicación simbólica.

Múltiples autores han abordado la Emblemática desde un enfoque disciplinar. Entre los más destacados se pueden citar al pionero Michel Pastoureau, en particular por introducir

el concepto de “función emblemática”, aunque no proporcionó una definición formal del término. Sus contribuciones han influido en el estudio de los emblemas heráldicos y sus interpretaciones socioculturales. Asimismo, Rémi Mathieu, reconocido como uno de los primeros estudiosos en considerar las armerías como un tipo de emblema, ha contribuido significativamente a la comprensión de los emblemas en el contexto de la heráldica.

Faustino Menéndez Pidal de Navascués, en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia española, titulado “Los emblemas heráldicos”, destaca su enfoque de los emblemas como algo históricamente contextualizado y socioculturalmente significativo, más que meramente formal. Georges Mounin, en su obra *Introduction à la sémiologie*, discutió la naturaleza de los emblemas, distinguiéndolos de otros signos de reconocimiento. Hizo hincapié en el papel del emblema en la identificación. Guillermo Redondo Veintemillas, como director de la Cátedra “Barón de Valdeolivos” de la Institución “Fernando el Católico” (Zaragoza, España), desempeñó un papel crucial en la configuración de la Emblemática General como disciplina autónoma. Su trabajo hizo hincapié en las dimensiones holísticas y prospectivas de los estudios emblemáticos, integrando las perspectivas históricas, actuales y futuras. Promovió la creación de un nuevo órgano de expresión científica bajo el título de *Emblemata: Revista Aragonesa de Emblemática*, única revista científica enfocada específicamente en la Emblemática General (Montaner, 2018).

Es importante para el autor dar crédito al tutor del trabajo de investigación, Alberto Montaner Frutos, quien merece citarse entre estos autores. Montaner es un académico asociado al estudio y desarrollo de la Emblemática, particularmente en el contexto de la Institución “Fernando el Católico”. Se desempeñó como secretario de la Cátedra “Barón de Valdeolivos”, cargo que subraya su activa participación en las actividades institucionales y académicas relacionadas con la Emblemática. Ha contribuido en el desarrollo de marcos teóricos y metodológicos que sustentan este campo disciplinar, promoviendo colectivamente el estudio de la Emblemática, al explorar sus dimensiones históricas, socioculturales y legales, enriqueciendo así la comprensión de las representaciones simbólicas en varios contextos.

6.1.2. *La Heráldica como disciplina*

La Heráldica se originó en la época medieval, principalmente como un medio de identificación en la batalla. Los caballeros utilizaban símbolos distintivos en sus escudos y armaduras para ser reconocidos tanto por aliados como por enemigos. En muy poco tiempo, estos símbolos pasaron a ser hereditarios, se transmitieron de generación en generación y se usaron para representar el linaje familiar y sus alianzas. A medida que la heráldica evolucionó se hizo más formalizada, con reglas y convenciones específicas. Esta formalización era necesaria para evitar la duplicación y garantizar que cada escudo de armas fuera único para su titular. La disciplina de la heráldica se desarrolló junto con el auge de la caballería y el sistema feudal, convirtiéndose en una parte integral de la sociedad medieval.

Modernamente, la heráldica se centra en el estudio de los sistemas emblemáticos y semióticos. Esto implica comprender cómo se usan los símbolos y emblemas para transmitir identidad, linaje y estatus social. La disciplina examina el lenguaje visual de los símbolos heráldicos y sus significados.

Aunque al principio los emblemas heráldicos se pintaban únicamente sobre los escudos defensivos, muy pronto lucieron también en las gualdrapas de los caballos, así como en edificios y sepulturas, en sellos, joyeles y muy variados objetos decorativos, haciéndose hereditarios en determinadas familias. La Heráldica cumplió entonces su función de reconocimiento interno y externo del linaje, uniendo su suerte a la de esta peculiar estructura social. (Sánchez, 1994)

Figura 32. Los duques de Bretaña y de Borbón enfrentándose en un torneo, según *Le livre des tournois du Roi René*



Nota: Recuperado de Charles Fox-Davies (1909).

La heráldica está estrechamente vinculada con la semiótica, esta relación resalta la importancia de entender los símbolos heráldicos como parte de un sistema semiótico más amplio que comunica identidad y autoridad. En los tiempos modernos, la heráldica se ha adaptado y, a veces, se ha reemplazado por logotipos, especialmente en contextos corporativos. Este proceso de adaptación implica a menudo la simplificación de los símbolos heráldicos tradicionales para satisfacer las exigencias prácticas del marketing y el reconocimiento de los consumidores.

En cuanto a los autores que han abordado la Heráldica como disciplina, existen claras coincidencias con los mencionados en el apartado de la Emblemática. Esto es notorio dado que, la Heráldica constituye un subsistema, dentro del diasistema emblemático.

Los estudios heráldicos han iniciado hace algunas décadas un proceso de profunda renovación, que juzgamos irreversible. Han sido los heraldistas Ottfried Neubecker (1908-1992) y Michel Pastoreau (1947), con su manuales *Heraldik / Wappen - ihr Ursprung, Sinn und Wert* (1977) y *Traité d'héraldique* (1979), los autores más influyentes en toda Europa y quienes han liderado un enfoque innovador de la disciplina, tratando su evolución histórica, la tipología de sus fuentes, sus posibilidades y nuevas perspectivas desde una óptica social y cultural integradora. En España este papel lo ha impulsado quien puede considerarse el más prestigioso de nuestros heraldistas patrios, el académico Faustino Menéndez Pidal de Navascués (1924), —de quien la introducción de este trabajo es tributaria— y algunos de sus aventajados discípulos, el doctor Eduardo Pardo de Guevara y Valdés (1952) al frente de ellos, así como determinados foros, como la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, la Cátedra “Barón de Valdeolivos” de la Institución Fernando el Católico de Zaragoza y el curso de posgrado que sobre esta ciencia y otras afines imparte la Universidad Nacional a Distancia. (García-Mercadal, 2011)

6.1.3. La Sigilografía como disciplina

La sigilografía se define como una disciplina científica y técnica centrada en el estudio de los sellos, incluidas sus matrices e impresiones, en diferentes épocas y culturas. Examina los sellos desde diversas perspectivas, incluidos los aspectos históricos, culturales,

artísticos y jurídico-diplomáticos. La disciplina no solo se ocupa de los aspectos técnicos y materiales de los sellos, sino también de sus valores intrínsecos. Esto incluye su uso en contextos legales, diplomáticos e históricos, destacando su función a la hora de autenticar documentos y de proporcionar credibilidad y seguridad a los registros escritos.

La Sigilografía, en la actualidad, tiene rango de disciplina universitaria científico-técnica de tipo histórico-cultural, artístico, jurídico-diplomático y archivístico-bibliotecario y resulta imprescindible para algunas investigaciones históricas, por razón de su método, campo y contenido, pero sobre todo por el aporte complementario que dispensa a las Ciencias y Técnicas Historiográficas. (Juncos, 2008)

Los sellos se han utilizado a lo largo de la historia para validar documentos, proteger la correspondencia y simbolizar el poder y la identidad. La sigilografía ayuda a los historiadores e investigadores a comprender las prácticas administrativas y legales de las sociedades pasadas mediante el estudio de estos sellos. La sigilografía se cruza con otros campos como la heráldica, la historia del arte y la arqueología, para proporcionar información sobre los aspectos políticos, sociales y culturales de los períodos en los que se usaron los sellos.

El estudio de los sellos incluye varios métodos, incluido el análisis de la iconografía y las inscripciones de los sellos, los materiales utilizados y las técnicas de fabricación de los sellos. Los investigadores también consideran el contexto histórico en el que se crearon y utilizaron los sellos. La sigilografía es crucial para verificar la autenticidad de los documentos históricos, comprender la evolución de las prácticas administrativas y estudiar el simbolismo y la iconografía de diferentes épocas.

6.1.4. Semiótica del emblema sigilar

6.1.4.1. Los sellos como soporte emblemático

Los sellos se han utilizado históricamente como medio de autenticación e identificación. Sirvieron como una marca de identidad personal, a menudo utilizada para expresar lealtad, autoridad y autenticidad en documentos legales y oficiales. Por ejemplo, en

el contexto de los *Ragman Rolls*, se colocaban sellos en las escrituras que registraban la lealtad de la nobleza escocesa a Eduardo I de Inglaterra en 1296. Estos sellos constituían una marca personal de identidad y compromiso por parte de la nobleza, y simbolizaban su lealtad (McAndrew, 2000). Por el contrario, la *Declaración de Arbroath*, fechada el 6 de abril de 1320 y dirigida al papa Juan XXII, firmada y sellada por ocho condes y treinta y un barones, pretendía afirmar la condición de Escocia como estado independiente y soberano tras años de guerra (Cowan, 2008).

Figura 33. Declaration of Arbroath, fechada el 6 de abril de 1320



Nota: Tomado de Tain Museum. Recuperado de <https://n9.cl/uuj699>

Los sellos no solo eran funcionales sino también simbólicos. A menudo llevaban emblemas heráldicos que representaban el escudo de armas del propietario. Esta práctica

vinculaba el sello con la identidad y el estatus del individuo, ya que los emblemas heráldicos son exclusivos de las familias y las personas, y servían como representación visual del linaje y la autoridad (sobre este aspecto volveremos en el § 6.2.3.4).

Figura 34. Signo rodado de Fernando II de León. Fondo de Sahagún. AHN, Clero-Secular_Regular, Car.903, N.º 12. (A. Millares, Tratado, II, Lám. 251)



Nota: Tomado de Carrasco (2012)

6.1.4.2. Funciones del sello

Los sellos se han utilizado históricamente para una variedad de propósitos importantes, particularmente en el contexto de la Europa medieval y protomoderna, aunque su uso sigue vigente hasta la actualidad. Más allá de la identificación personal, los sellos también han tenido un significado cultural y político. Eran un medio para afirmar el poder y la influencia, así como una herramienta para mantener el orden social y la jerarquía. El uso de sellos en el *Ragman Roll* refleja su papel más amplio en la sociedad medieval como instrumentos de gobierno y control.

- Validación de documentos: los sellos eran y, en determinadas circunstancias, siguen siendo esenciales para la validación de los documentos, garantizando su autenticidad y autoridad. Se usaron para confirmar la legitimidad de los privilegios, estatutos y mandatos emitidos por la monarquía y, más tarde, por las diversas autoridades del estado. La presencia de un sello indicaba que el documento estaba sancionado oficialmente y que tenía el peso de la autoridad real o estatal. En contextos legales y diplomáticos, los sellos se utilizaban para ratificar acuerdos y tratados. Sirvieron

como respaldo formal a los términos acordados, proporcionando una garantía tangible de los compromisos asumidos por las partes involucradas.

- En la Edad Media la principal función del sello será la de autenticar los documentos con un sentido equivalente a la firma a la que en muchos casos sustituye, por lo que el sello medieval se ha denominado *sello de validación* o *de suscripción*. Es un sello notorio, que lleva los signos de identidad de su propietario. [...] En la Edad Moderna la función validatoria quedará reducida a un menor número de documentos; al ser suficiente garantía la firma autógrafa, en tanto que el sello administrativo utilizado para hacer constar la procedencia de un escrito se difundirá en todas las administraciones públicas y privadas. (Carmona de los Santos, 1996)
- Símbolo de autoridad y poder: los sellos servían como señal visible del poder y la autoridad del monarca y, en general, del estado. No solo eran funcionales, sino también simbólicos, ya que representaban la presencia real y la legitimidad de los decretos del gobernante. Esta función simbólica era crucial para reforzar el control y la influencia del monarca sobre su reino.
- Cuando Alfonso IX (1188-1230) sucede a su padre Fernando II en el trono leonés, adopta los mismos modelos en sus improntas ceras. Los ejemplares conservados desde 1189, tanto en cera clara como oscura, de gran módulo, hasta 110 mm. de diámetro, presentan anverso ecuestre de tipo anglo-francés y reverso con el león pasante a la derecha, procedentes de tres matrices diferentes. El monarca, como cincuenta años atrás hiciera Alfonso VIII de Castilla, introduce en León a finales de su reinado, desde 1226, el sello de plomo pendiente, con un módulo reducido a más de la mitad, 45 a 47 mm, doble impronta e idéntica iconografía que los de cera. El anverso ecuestre, muestra al rey con corona de tres florones y espada de hoja ancha, con el caballo caminando hacia la derecha, como el modelo anglonormando; y el reverso parlante, con el león asimismo pasante a la diestra, con desarrolladas garras y cola rematada en ampuloso penacho, que recuerda una hoja de palma. (Carrasco, 2012).

Figura 35. Sello de plomo de Alfonso IX de León (según Alois Heiss, Descripción general de las monedas hispano-cristianas, León y Castilla, Documentos justificativos C).



Nota: Tomado de Heiss (1865-1869)

6.1.4.3. Representación heráldica en los sellos

Los sellos solían incorporar emblemas heráldicos que representaban la titularidad del emisor. Por ejemplo, los sellos de los monarcas castellanos y leoneses incluían los emblemas heráldicos de castillos y leones, que eran emblemáticos de sus respectivos reinos. Este uso de la heráldica en los sellos ayudó a afirmar visualmente la legitimidad y las reivindicaciones territoriales de la casa gobernante.

La evolución de los diseños heráldicos se refleja en los cambios observados en los sellos a lo largo del tiempo. A medida que evolucionaron las prácticas heráldicas, también lo hicieron los diseños de los sellos, que incorporaron representaciones más complejas y simbólicas. Esta evolución es evidente en la transición de motivos heráldicos simples a diseños más intrincados que incluían combinaciones heráldicas como el cuartelado.

A esta innovación iconográfica cabe sumar dos más de gran calado: la introducción por vez primera del sello de plomo en la cancillería real y la incorporación de los emblemas heráldicos en Castilla, en la manera genuinamente hispana, que ya señalamos en los reinados de Fernando II y Alfonso IX de León. Se pone fin a la exclusividad del “retrato jerárquico”, ya sea en los tipos mayestáticos o flaones como

los de Alfonso VII, ya sea en los tipos ecuestres de sus sucesores. El signo o “señal” del reino no se inscribe en un escudo, sino que ocupa por completo, exento, el campo del sello, como hace su tío, Fernando II de León al introducir el león pasante a la derecha en las improntas de cera hacia 1170, que antes, desde 1157, ya había incorporado a los nuevos signos rodados. Por los mismos años, hacia 1175, el emblema heráldico de los sellos de Alfonso VIII es, asimismo, el signo parlante del reino, el castillo de tres torres, alusivo al nombre del reino, que alcanza una enorme difusión en las improntas señoriales y concejiles castellanas hasta bien entrado el siglo XIV. (Carrasco, 2012)

Figura 36. Sello de plomo de Alfonso X de Castilla y León, 1262. Toledo, Catedral. AHN, Sigilografía, Caja 2, N.º 12. (A. Guglieri, Catálogo, I, 88; Cofre Sigilográfico 13



Nota: Tomado de Carrasco (2012).

6.1.4.4. Los emblemas sigilares para heráldicos

El uso de emblemas para heráldicos puede considerarse una continuación de la tradición de utilizar símbolos visuales para la identificación y la autenticación, al tiempo que permite la adaptación y la innovación en el diseño.

6.2. Propuesta teórica de Semiótica de los Emblemas

6.2.1. *Bases filosóficas y epistemológicas de la Semiótica de los Emblemas*

Dado que los emblemas, entendidos como imágenes creadas por el ser humano para cumplir una función identificadora y, complementariamente, identitaria [§ @], son productos socioculturales, partimos de la diferencia entre lo naturalmente dado y lo artificialmente creado, siguiendo a Herbert Simon, para quien “las Ciencias de lo Artificial deberán encargarse de estudiar y enseñar lo relacionado a las cosas del mundo creado por el hombre.

El objetivo sería explicar cómo hacer artefactos que posean las propiedades deseadas y cómo diseñarlos” (según Herrera, 2017) [§ 5.1.1]. Esta aproximación se realiza bajo la concepción de Samaja (2013) de que los diferentes métodos de producción de conocimiento contribuyen al proceso general de creación de conocimiento, por lo que su integración es necesaria para el desarrollo de una metodología científica integral [§ 6.1.5]. Esto implica equilibrar diferentes enfoques para lograr una comprensión más holística de la realidad.

En nuestro caso, el objetivo no es prospectivo (diseño de nuevos emblemas), sino retrospectivos (estudio histórico de la evolución de unos emblemas dados); por lo tanto, en lugar de ir de las propiedades deseadas al artefacto diseñado, hemos de desandar el camino, yendo de los elementos históricamente atestiguados, los emblemas de las naciones independientes en el ámbito de la Gran Colombia, hacia las propiedades deseadas o, cuando menos, operativas, que hicieron que tales emblemas se configurasen de una manera determinada y no de otra [§ @]. Podemos decir, en otras palabras, que, en lugar de ir del designio al diseño, hemos procurado ir del diseño al designio, teniendo en cuenta dos principios:

1. Adoptar la abducción como procedimiento argumentativo, siguiendo los postulados de Peirce sobre el método científico [§ 6.1.4], ya que, a su juicio la abducción es el proceso por el que se forma una hipótesis explicativa. “En la abducción se busca pasar del efecto a la causa, es decir, de la observación de ciertos casos a la suposición de un principio general que pueda explicarlos” (Velázquez Delgado, 2015, siguiendo a Beuchot, 1998). Mediante la abducción se pretende alcanzar la inferencia a la mejor explicación, caracterizada por Harman (1965) como la siguiente regla inferencial:

- **e** es un conjunto de datos, hechos, observaciones, ... comprobados,
 - **h** explica **e** (si **h** fuera verdadera, **e** habría ocurrido),
 - ninguna otra hipótesis explica **e** tan bien como lo hace **h**.
 - Por tanto, es bastante seguro que **h**. (Aliseda, 2011)
2. Evitar la falacia intencional, ese decir, en apelar a la presunta voluntad del autor como único o principal criterio de interpretación de una obra, partiendo de la pregunta “¿Qué pretendió el autor con esto?” (Wimsatt & Beardsley, 1954). El problema básico es que toda configuración de una obra (*diseño*) parte de la voluntad y propósitos (*designio*) de un autor o grupo de autores, por lo que no es posible desentenderse de la intención autorial, pero tampoco puede subordinarse sin más a ella, sobre todo cuando esta se conjetura por abducción, lo que a menudo conduce a argumentaciones circulares, del tipo “la obra es así porque el autor quiso decir esto” y “el autor quiso decir esto porque la obra es así”. La solución pasa por plantearse un análisis contextual, en el que lo que sabemos o podemos suponer razonablemente que el autor tenía intención de decir se equilibra con lo que un lector medio en su contexto original podría haber entendido, en virtud del sistema de creencias (cosmovisión, mentalidad) compartido.

Para aplicar la abducción al estudio de los emblemas en tanto que artefactos visuales, es preciso aplicar el marco epistémico de la filosofía de la imagen [§ 5.2]. Del planteamiento de Zamora (2001 y 2015a) retomamos las siguientes consideraciones [§ 5.2.1]:

- La imagen consiste en “una producción material humana concreta, objetiva y subjetiva, basada en datos sensoriales, para conocer y producir conocimiento, comunicar y producir comunicación, crear y recrear el universo exterior en el universo interior de la cabeza (y viceversa)”.
- La imagen “re – presenta y hace que se re – presenten las redes de significados y significantes que fluyen, de una dimensión a otra, en las experiencias diversas”.
- La imagen “actúa como agente dinámico constitutivo de tres operaciones fundamentales: el conocimiento, la comunicación y la creación”.
- “La producción de imágenes también está determinada por la base material ideológica. [...] Los poderes hegemónicos que aprendieron a imponer modos de

pensamiento, modos de sentimiento y modos de comunicación, convenientes al modo general de producción económica, entendieron la importancia de fijar (o como dicen algunos publicistas *posicionar*) mercantilmente, signos que se hacen pasar por colectivos”.

Los emblemas heráldicos son claros ejemplos de cómo las imágenes pueden comunicar información histórica, social y cultural. A través de su estudio, se puede acceder a conocimientos sobre genealogía, alianzas políticas o adscripción de territorios, entre otros (aspectos que veremos con más detalle al situar los emblemas en la semiosfera, en el § 6.3.4.3).

6.2.2. *El análisis de los emblemas desde el enfoque semiótico*

En este punto, es preciso apelar también a la filosofía de la imagen de Roberto Rubio (2017), quien plantea el contraste entre el enfoque perceptual y el semiótico [§ 5.2.2]. Los dos enfoques determinan tres momentos respecto de la imagen: “lo exhibitorio, la exhibición y lo exhibido”. En los dos primeros momentos, lo exhibitorio y la exhibición, no existen diferencias marcadas entre ambos enfoques. El primer momento refiere al elemento portador del signo, para el caso del enfoque semiótico, o al portador de la imagen, para el caso del enfoque perceptual. El segundo momento, la exhibición, también existe una convergencia, la exhibición, para el enfoque semiótico corresponde al sentido o contenido de la imagen, mientras que, en el enfoque perceptual corresponde al objeto-imagen imaginario o a la visibilidad pura. Entonces, las diferencias radican en el tercer momento “lo exhibido”, para el que se toma especialmente la segunda postura, es decir, el enfoque semiótico, que considera a la imagen como un signo. Se entiende, por tanto, que las imágenes no son meros fenómenos sensoriales, sino portadoras de significados que comunican ideas, conceptos o realidades específicas.

Por consiguiente, la comprensión de las imágenes desde una perspectiva semiótica implica analizar cómo funcionan en tanto que signos en determinados contextos culturales y comunicativos, y cómo transmiten cierto significado. Desde un punto de vista semiótico, las imágenes no son meras reproducciones de la realidad, sino que se construyen a través de códigos y convenciones que guían la interpretación. Por ello, el estudio semiótico

proporciona un marco para interpretar las complejas capas de significado incrustadas en las imágenes visuales.

Para el caso analizado, los escudos de las naciones derivadas de la Gran Colombia, se ha de considerar que los emblemas heráldicos, desde su origen en la Edad Media, fueron utilizados como dispositivos o artefactos asociados a la representación y, en su caso, identidad de determinadas organizaciones jurídico-políticas asociadas a determinados territorios, en lo que hoy denominamos “estados” o “naciones”. Esta práctica de “producción de imágenes” aportó un elemento significativo en la consolidación de Estados-Nación, convirtiéndose en emblemas de soberanía y legitimidad política, cuyos discursos visuales destacaban la geografía, la historia y las victorias militares, reforzando la autoridad estatal y la naciente identidad de las repúblicas independientes.

Los emblemas, como cualquier otro signo, dependen de convenciones culturales y sociales que dictan cómo deben ser interpretados. Estas convenciones son aprendidas y compartidas dentro de una comunidad, lo que permite que los signos sean comprendidos de manera similar por diferentes individuos. Por ejemplo, en los escudos de armas de las naciones poscoloniales de América Latina, se pueden encontrar signos que representan elementos naturales y culturales propios de cada región. Así, el escudo de Ecuador incluye un sol, que, además de marcar la posición del equinoccio (como figura semiparlante del ecuador terrestre), es el símbolo del dios Inti en la cultura incaica y representa la libertad y el surgimiento de una nueva nación. Este signo, además de identificar el nombre del país, comunica tanto la herencia indígena como la aspiración hacia un futuro independiente.

Este planteamiento puede complementarse con la semiótica de la imagen visual, propuesta por José Ángel Magariños de Morentin (2001), quien aboga por un enfoque integral y sensible al contexto de la semiótica de las imágenes visuales, haciendo hincapié en su interacción con otros sistemas semióticos y en la influencia de los contextos culturales [§ 5.3.2]. Como explica dicho autor, la sociedad proporciona la información necesaria a través de sus sistemas semióticos circulantes, que varían según el tiempo y el lugar. Esto subraya la naturaleza dinámica de la semiótica visual, ya que los significados no son estáticos, sino que evolucionan con los cambios sociales. En consecuencia, sostiene que una consideración unitaria no tiene en cuenta las diversas posibilidades y demandas que abarca el término

“imagen material visual”. Esta diversidad tiene sus raíces en los diferentes materiales perceptivos, como los calificativos, los signos y los signos legislativos, que requieren distintas operaciones de interpretación. Para esto, se establece una clara distinción entre imágenes materiales visuales, imágenes perceptuales y mentales, enfatizando la importancia del soporte físico en el análisis semiótico.

En cuanto a la imagen material visual, existen tres posibilidades: plástica, figurativa y conceptual; además de la posibilidad de combinarlas. Los emblemas pertenecen al ámbito de las imágenes conceptuales, las cuales actualizan los atractores simbólicos preexistentes en la memoria visual del intérprete, basándose en normas sociales. Magariños de Morentin argumenta que estas imágenes dependen de un sistema interpretativo específico, lo que reafirma su carácter simbólico y conceptual. Finalmente se reconoce que una imagen puede incorporar elementos de diferentes tipos de imágenes visuales, lo que requiere semióticas específicas para su análisis. Cada clase de imagen activa diferentes operaciones cognitivas en el perceptor, lo que justifica la necesidad de un enfoque semiótico diversificado

Al aplicar la metodología propuesta por Magariños de Morentin, se advierte que los signos visuales utilizados en la construcción de los discursos/emblemas heráldicos y paraheráldicos corresponden usualmente a sinsignos (es decir, siguiendo a Peirce, objetos de existencia real que constituyen signos), pero también pueden operar como legisignos (es decir, siguiendo a Peirce, todo signo convencional que, por convención, será signifiante). En su reconocimiento, como en el de cualquier signo, operan atractores, es decir, “imágenes mentales disponibles en la memoria asociativa que deberán actualizarse, necesariamente, para producir la interpretación de una propuesta perceptual” (Magariños de Morentin, 2008). En la emblemática operan del siguiente modo:

- Atractores simbólicos: en tanto que legisignos, los emblemas responden a “*atractores simbólicos* (en cuanto exclusivamente constituidos a partir de una convención o acuerdo establecido en un determinado sector social)” (Magariños de Morentin, 2008). Basta con emplear como herramienta a los diccionarios heráldicos para percatarse de que la gramática del blasón está estrictamente normada y no pretende una figuración realista. Además, “Una característica, quizá la fundamental, de los

atractores simbólicos correspondientes a estas propuestas perceptuales normadas consiste en estar constituidos, en lo necesario, por una cantidad mínima de partes” (Magariños de Morentin, 2008). Esto se aprecia en el funcionamiento de la mayoría de los sistemas emblemáticos, pero especialmente en la heráldica clásica y en la vexilología moderna. De ahí la mayor eficacia emblemática de un escudo de armas clásico que la de un escudo viñeta propio de la heráldica escenográfica.

- Atractores existenciales: en cuanto que sinsignos, el reconocimiento de los emblemas se ve afectado también por “una selección de elementos perceptuales *existenciales*”, de modo que “los correspondientes *atractores existenciales* no están organizados en sistema o sistemas, o sea, no ostentan el carácter de *tipos*, sino que constituyen imágenes de transformación dinámica, en base a polos diferenciales y espacios intermedios de posibilidad de reconocimiento. Los *tipos* tienen que ver con el conocimiento y, en su devenir histórico, con determinado estado del sistema en el que se incluyen y que corresponde a la verdad de ese momento de esa sociedad. Los atractores existenciales tienen que ver con el reconocimiento, que se produce con independencia de su verdad o falsedad y sólo tiene en cuenta la vigencia de determinado tipo de discurso (visual, en este caso) en determinado momento de determinada sociedad”. Este atractor tiene que ver con la contingencia del emblema, en tanto que sujeto al devenir histórico, en el cual encuentra su razón de ser, su “verdad”, o, por el contrario, la pierde, adoleciendo de su “falsedad”, en términos de vigencia histórica. Este atractor se vincula, pues, a las transformaciones, las cuales, a menudo, se manifiestan mediante transposiciones (aspecto al que dedicaré el § 6.3.4.6).
- Atractores abstractivos: como se ha visto, en el repertorio paradigmático de los muebles heráldicos existe una categoría de figuras geométricas que se consideran las “piezas heráldicas” por antonomasia, ya que carecen de correspondencia con elementos concretos de la realidad externa al propio “mundo semiótico posible” de la Emblemática, ocurriendo lo mismo con el lenguaje vexílico a partir de las transformaciones experimentadas al inicio de la Edad Contemporánea. Como señala Magariños de Morentin (2008) “Una tercera posibilidad, en cuanto a la calidad de la propuesta perceptual, consiste en que ésta sea de naturaleza estrictamente cualitativa,

sin que intervengan elementos figurativos o simbólicos en su composición”. En ese caso, “Lo que se activa, en la mente de un espectador, ante el aspecto cualitativo de una imagen material visual es un *atractor abstractivo*”, el cual “es un *quale* o sensación perteneciente a una semiosis privada y, en cuanto tal, a la experiencia individual, de modo que la tarea correspondiente al productor de tales propuestas cualitativas consiste en lograr formular una expresión visual que trae determinados *qualia*, de los que el espectador tiene que poder disponer en su memoria no-consciente, al plano de la comunicación y, por tanto, los hace socialmente compartibles”. De este modo, el emblema, al menos en parte, constituye también un *cualisigno* (lo que, en términos de Pierce, es una cualidad que funciona como signo, en “abstracciones tales como color, masa, blancura, etc.” (Magariños de Morentin, 2001).

6.2.3. Los emblemas en la semiosfera

Para completar el enfoque semiótico de la Emblemática, resulta especialmente útil la semiótica de la cultura de Iurii Lotman, que ofrece un marco teórico integral para comprender los procesos dinámicos de los sistemas culturales desde la perspectiva de la semiótica [§ 5.3.1]. Uno de los elementos centrales de la semiótica de la cultura de Lotman es el concepto de “semiosfera”. que él describe como el espacio semiótico en el que se produce la comunicación cultural. La semiosfera constituye una construcción dialéctica, polisémica y recursiva que delinea la cultura como un texto intrincado estructurado sistemáticamente de manera jerárquica. Su función principal es organizar, interpretar y traducir sistemáticamente las trayectorias históricas dentro de una cultura, subrayando así la imprevisibilidad inherente de estos procesos.

Lotman también introduce la idea de los tipos de cultura, tipología cuyo objetivo es describir las clases básicas de códigos culturales y definir los universales de la cultura humana. Esto implica crear una “gramática de la cultura”, un sistema unificado que capture las características universales de la cultura humana. Partiendo de esta propuesta, Haidar (2019) desarrolla una tipología de semiosferas: semiosfera cultural, semiosfera no cultural y semiosfera anticultural. Para la investigación emblemática resulta de interés la semiosfera cultural, pues este tipo de semiosfera abarca la comprensión tradicional de la cultura, en la

que varias “gramáticas” y “textos” interactúan dentro de un contexto cultural dado. Se caracteriza por la presencia de elementos éticos y constructivos que contribuyen al desarrollo y la preservación de la cultura. La semiosfera cultural es un espacio donde se mantienen y transmiten la memoria cultural y la identidad.

La integración de los emblemas en la semiosfera cultural es multifacética e implica la interacción de la estética, la semiótica y la identidad cultural. Los emblemas sirven como un sistema de signos complejo dentro de la semiosfera cultural, que refleja características tanto universales como culturalmente específicas. No son imágenes meramente decorativas, sino que son signos imbuidos de un significado específico, que puede alcanzar lo simbólico, comunicando poder, identidad y valores sociales. Desde esta perspectiva, pueden señalarse los siguientes aspectos:

- Fronteras semióticas y emblemas: durante el proceso de constituirse y, en particular, de lograr su independencia, las naciones deben delinear sus propios límites no solo físicos, sino simbólicos, distinguiéndose tanto de las potencias coloniales como de otras entidades soberanas. Los emblemas nacionales, en este sentido, sirven como potentes instrumentos para articular estas fronteras semióticas. Por ejemplo, la promulgación de nuevos emblemas nacionales constituye una afirmación de la identidad cultural que delimita lo «propio» en contraposición con lo «ajeno», como explica Lotman en su teoría semiosférica. Estos emblemas sirven como puntos de referencia dentro del emergente panorama semiótico nacional, lo que contribuye a la consolidación de la identidad colectiva.
- Semiosfera e identidad nacional: como se deduce del punto precedente, estos emblemas funcionan como signos dentro de la semiosfera cultural de una nación, donde delinean y articulan los límites simbólicos que la distinguen de otra, engendrando así un sentido de pertenencia y diferenciación. En este sentido, los emblemas emergen como componentes fundamentales dentro de la semiosfera de una nación, lo que facilita el establecimiento de su territorio simbólico distintivo. En consecuencia, los emblemas nacionales, como los escudos de armas o las banderas, forman parte integral de la constitución de la identidad nacional.

- Transformación cultural y emblemas: la semiosfera es intrínsecamente dinámica y se caracteriza por una transformación continua, que responde a las influencias internas y externas, moviéndose en un eje en torno a dos polos: el cíclico-continuo (mitológico) y el lineal-discreto (histórico), que en conjunto dan forma a la evolución de las tipologías culturales. Los emblemas nacionales también encarnan estos cambios temporales. A medida que una nación evoluciona, sus emblemas pueden reinterpretarse, alterarse o incluso sustituirse, para adaptarse a las nuevas circunstancias históricas y sociales. Este proceso de evolución semiótica dentro de la semiosfera de una nación es esencial para comprender cómo los emblemas persisten como vehículos de significado en diversas épocas históricas. En consecuencia, los emblemas nacionales no solo simbolizan la autonomía política, sino que también transmiten la continuidad histórica, las aspiraciones colectivas y la memoria cultural de una nación.
- Los polos de la semiosfera y los emblemas: como se acaba de ver, la semiosfera gira en torno a los polos cíclico-continuo (mitológico) y lineal-discreto (histórico). En tanto que productos de circunstancias históricas concretas, los emblemas orbitan, en principio, el polo lineal-discreto. No obstante, en tanto que remiten a una continuidad histórica de carácter legitimador y fundante, los emblemas, como toda la semiosfera en la que se integran, participa de la dialéctica entre ambos polos. Se comprende, entonces, su contextualización concreta y a la par su función en la mitopoiesis de las naciones independientes.

6.2.4. Transposición semiótica de los emblemas

La evolución dinámica de los emblemas, ya aludida a propósito de los atractores existenciales, en el § 6.3.4.4, y de los polos de la semiosfera, en el § 6.3.4.5, se relaciona íntimamente con el concepto de *transposición* [§ 5.3.3], utilizado “para referirse a una serie de operaciones psicológicas que llevan consigo un cambio de la categoría natural que poseen las ideas desde el punto de vista de la lógica” (Megido, 1990). La transposición, en el contexto de la semiótica, se refiere al proceso de adaptar o traducir una narración o un concepto de un sistema semiótico a otro, lo que a menudo implica un cambio en el medio, el contexto o la interpretación.

Dado que el emblema es un signo visual, hay que destacar que, en el contexto de la visualidad, la transposición es un proceso dinámico que facilita la reinterpretación y la recontextualización del significado en diferentes medios y contextos. Subraya la fluidez del significado y el potencial de nuevos conocimientos a través de la interacción de varios sistemas semióticos. En la transposición intervienen tres elementos, según Bally (1932, citado por Megido, 1990):

- Transponendo: el signo que sufre transposición, es decir, el signo se transforma o interpreta en diferentes sistemas semióticos o en diferentes fases históricas del mismo, lo que a menudo implica un cambio de significado o representación. Este proceso no constituye simplemente una traducción, sino una transmutación o metamorfosis, en la que el signo se adapta al nuevo contexto semiótico, lo que a menudo resulta en una nueva forma de expresión o comprensión.
- Transpositor: el signo que marca de la nueva categoría asignada al transponendo, mediante su traslación a un nuevo sistema semiótico. Esta traslación no es simplemente una traducción directa, sino que implica un complejo proceso de semiosis, en el que el signo sufre una transmutación o metamorfosis para adaptarse al nuevo contexto y medio.
- Transpuesto: el signo resultante de aplicar al transponendo la transmutación o metamorfosis semiótica propia de la transposición, es decir, la transformación y reinterpretación de los signos en diferentes sistemas semióticos.

La transposición se ha analizado sobre todo en su forma intersemiótica, que tiene lugar cuando se pasa de un sistema semiótico a otro (por ejemplo, una narración trasvasada de la literatura al cómic). Sin embargo, también puede ser intrasemiótica, sucede cuando el sistema semiótico es básicamente el mismo, pero se aplica en un contexto sociocultural diferente (por ejemplo, en los *remakes* cinematográficos). Dado que toda modificación del contexto influye en el código que rige la decodificación semiótica, la transposición intrasemiótica puede suponer cambios tan marcados como la intersemiótica.

En el caso emblemático, tomando como ejemplo los escudos derivados de las naciones de la Gran Colombia, hay transposición intersemiótica en el paso de la heráldica a

los emblemas sigilares y de nuevo a la heráldica, mientras que se da transposición intrasemiótica cuando elementos del sistema heráldico en el contexto colonial del Antiguo Régimen y bajo la fórmula de la heráldica clásica se adoptan en nuevos escudos de armas propios del Nuevo Régimen (republicano e independiente), bajo la fórmula de la heráldica escenográfica o paisajística. Sirva de ejemplo el de las águilas de inspiración heráldica europea en las armas de la Real Audiencia de Quito y su sustitución por cóndores, por un lado, como cimera en el Cartucho de la Gran Colombia y, después, en los escudos de armas de Colombia y Ecuador, a partir de la configuración Floreana de 1845 (trasposición intrasemiótica); por otro, como figuras en el campo del emblema sigilar, en el Gran Sello del Estado de Ecuador, de 1833 (trasposición intersemiótica). En términos del proceso de transposición, tenemos las siguientes categorías:

- Transponendo: las águilas de las armas de la Real Audiencia de Quito, en tanto que signo que sufre la transposición.
- Transpositor: el marcador que señala la transposición. En este caso no hay un marcador concreto, sino que el marcaje deriva de la inserción del signo transpuesto en una configuración emblemática distinta de la original. En el caso del cóndor usado como cimera, la trasposición queda marcada por un cambio de posición (heterotopía) en el marco de una nueva concepción heráldica (la escenográfica o paisajística). Dado que seguimos en el ámbito del sistema emblemático de la heráldica, se trata de una trasposición intrasemiótica. En el caso de los dos cóndores en el Gran Sello del Estado de Ecuador, la transposición no queda marcada por el cambio de posición, pues los cóndores ocupan la misma posición (sobre sendos montes) y tienen la misma postura (afrontadas o enfrentadas) que las águilas en el escudo de la Real Audiencia de Quito. Aunque se da aquí una isotopía o relación de equivalencia semántica inferida de la equivalencia espacial, actúa como marcador el hecho de que ya no se trata de un escudo de armas, sino de un emblema inspirado en el formato de sello. Aquí, el cambio de sistema emblemático, del heráldico al sigilar, supone una (trasposición intersemiótica).
- Transpuesto: el cóndor en tanto que signo resultante de aplicar al transponendo la transmutación o metamorfosis semiótica propia de la transposición, en forma de una adecuación a la fauna característica de la zona. Aquí interviene un cambio de atractor

existencial (el reconocimiento del animal *cóndor* o *Vultur gryphus* como especie paradigmática de la fauna andina), pero también un atractor simbólico (el cóndor sustituye al águila como representación de lo endógeno frente a lo exógeno, o de lo indígena frente a lo colonial, de una manera normada por los diferentes decretos legislativos que regulan la creación de los nuevos emblemas).

Este ejemplo muestra, además, que la transposición semiótica está condicionada por la transposición ideológica. Esta última implica la adaptación del signo para que su significado se ajuste a marcos ideológicos específicos, a menudo influenciados por el contexto sociopolítico. Este proceso puede conducir a cambios marcados tanto formales (del significante) como de contenido (del significado), lo que supone, en ambos casos, un cambio en la interpretación del signo resultante.

6.2.5. Mitopoiesis emblemática

La mitopoiesis, se comprende como el proceso de creación de mitos [§ @]. Desempeña un papel importante en el diseño de emblemas, ya que encapsula narrativas y valores culturales. Los emblemas suelen actuar como representaciones visuales de la memoria colectiva de una cultura y reflejan las experiencias compartidas y los contextos históricos que transmiten los mitos. A través del simbolismo incrustado en estos emblemas, se comunican significados más profundos, que resuenan con temas universales que son parte integral de la identidad de la cultura.

Desde tiempos antiguos, mito e historia se han mezclado de modo tan inextricable que a los relatos meramente míticos se les adjudicó el rango de testimonios históricos, mientras que otras veces los hechos y los personajes históricos, al trasegarse al mito, adquirieron la consistencia de acontecimientos legendarios. (Florescano, 1997)

Además, los mitos contribuyen a dar forma a las identidades individuales y colectivas, influyendo en la forma en que se perciben y entienden los emblemas dentro de un marco cultural. La relación entre mitos y rituales refuerza aún más esta conexión, ya que los rituales suelen representar las narraciones propias de los mitos, lo que refuerza la importancia de los emblemas diseñados para representarlos. En esencia, el diseño de emblemas no es simplemente un esfuerzo estético; es un acto mitopoyético que entrelaza las creencias

culturales, la memoria colectiva y la identidad, creando en última instancia un poderoso lenguaje visual que comunica la esencia de una cultura.

La historia estudia nuestro pasado; el mito nos conecta con nuestro origen. Aunque mito e historia se separan, hay un punto movedizo e indefinible en que se atraviesan. Historia y mito se presuponen mutuamente. El mito racionalizado por el pensamiento objetivo se vuelve historia; la historia congelada por intereses políticos o ideológicos se vuelve mito. (Zamora, 2015)

Los emblemas, en particular los heráldicos, se consideran construcciones mitopoyéticas, ya que encarnan una síntesis de elementos simbólicos, imaginativos y mitológicos. Estos emblemas sirven tanto como símbolos políticos como marcadores de identidad, y reflejan una compleja interacción entre la tradición, la creatividad y los procesos de creación de mitos.

6.2.5.1. Aspectos simbólicos e identitarios

Los emblemas heráldicos pueden y suelen funcionar como símbolos políticos y marcadores de identidad, cristalizando mensajes y tradiciones cerrados. Emplean la repetición y el simbolismo codificado para reforzar la identidad y la territorialidad, a menudo pasando por alto el pensamiento crítico. La naturaleza simbólica de los emblemas reduce la necesidad de un pensamiento crítico, al proporcionar mensajes codificados que son fácilmente reconocibles y repetibles. Esta codificación es una herramienta poderosa para establecer y mantener la identidad y la tradición.

Los emblemas están estrechamente relacionados con el concepto de identidad, que se considera una forma de territorialidad mental. Sirven para afirmar y defender la identidad, dejando en claro tanto al individuo como a los demás quiénes son. Los emblemas se valoran positivamente en la literatura antropológica y sociológica por su papel en la promoción de la identidad y la defensa del territorio, que son acciones intrínsecamente simbólicas (Gastón, 2010).

Los emblemas representan una mentalidad simbólica que une la alegoría bajomedieval con la metáfora romántica, moldeada por la cultura gráfica de la Europa del

siglo XVI. Este proceso implica la fragmentación y la recombinación de imágenes y textos, que sirven de vehículos para diversos mensajes. La forma emblemática influyó en las imágenes poéticas y el diseño retórico, lo que indica su papel en las transiciones culturales y simbólicas.

6.2.5.2. Procesos imaginativos y creativos

La creación de emblemas heráldicos implica una imaginación tanto productiva como reproductiva, como se ve en los ejemplos medievales y modernos tempranos. Este proceso incluye el uso de brazos inclinados, monstruos heráldicos y figuras grotescas, elaboradas con ingenio y poética conceptista.

La inventiva de la emblemática se alinea con una poética conceptista, destacando los aspectos creativos e imaginativos del diseño heráldico. La “poética conceptista” es una corriente literaria que surgió durante el período barroco, principalmente en España. Se caracteriza por centrarse en la complejidad de las ideas y en la inteligencia de la expresión, y a menudo emplea ingenio, juegos de palabras y metáforas intrincadas. Las metáforas y los símbolos son fundamentales en la poética conceptista, ya que permiten a los escritores transmitir múltiples niveles de significado. Por analogía, puede considerarse conceptista la imaginación emblemática, analizada en el artículo “Materiales para una poética de la imaginación emblemática”, en la que se utilizan símbolos y figuras heráldicos para representar ideas y conceptos complejos (Montaner, 2019). En opinión de este estudioso:

La imaginación emblemática, aunque muy libre, según puede apreciarse por los casos analizados, no carece de constricciones. Una de ellas es la necesidad de identificar al titular, lo cual puede hacerse mediante una adopción al menos aparentemente inmotivada, pero que en muchos casos viene condicionada por algún tipo de homofonía, como en el caso de las numerosas armas parlantes o semiparlantes aquí analizadas, o por el designio de caracterizar socialmente al titular, como en el de las grandes armas de la *Reichsstadt Nurnberg*. En todo caso, la imaginación emblemática tampoco queda coartada por el origen de los emblemas, puesto que, una vez que la función identificativa queda establecida por el uso, el emblema puede reinterpretarse, como sucede con estas últimas armerías, y dar con ello pie a nuevos emblemas

inspirados en ellas que no guardan ya relación con su primitivo simbolismo. (Montaner, 2019)

Esto último enlaza con el papel de la transposición (§ 6.3.4) e incide en la dinámica semiótica de los emblemas, conjugando la imaginación creadora con la reproductiva.

6.2.5.3. Dimensiones mitológicas y autopoieticas

Los emblemas heráldicos pueden considerarse parte de una “máquina mitológica”, que incorpora y transfiere experiencias colectivas y conocimientos socializados sobre el mito. Esta máquina reproduce mitologías y figuraciones artísticas con fines políticos, convirtiendo los emblemas en construcciones mitopoyéticas.

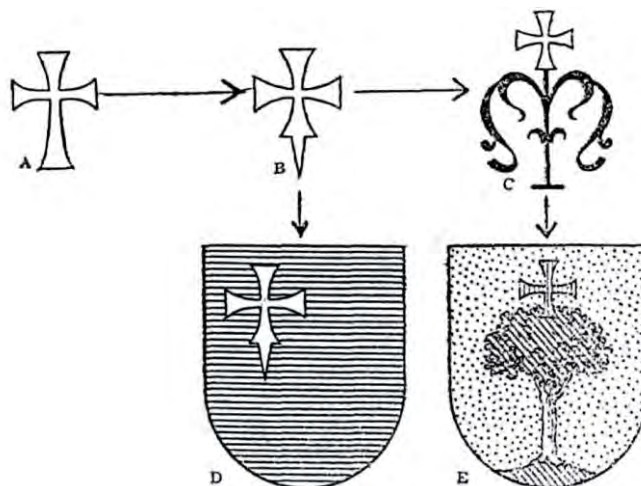
La máquina mitológica sugiere que los emblemas no son solo artefactos históricos, sino que están involucrados en la creación y perpetuación de los mitos, contribuyendo a su existencia autónoma. Mediante el uso ingenioso de los símbolos y la imaginación creativa, los emblemas pueden contribuir a la creación de nuevos mitos. Este proceso implica reinterpretar los símbolos y narrativas existentes para reflejar los valores e ideas contemporáneos, perpetuando así la tradición mitopoyética.

Puede ponerse como ejemplo de la combinación de imaginación emblemática y mitopoiesis el caso del llamado “árbol de Sobrarbe”, un roble o encina (según las versiones) sumado de una cruz, que, a partir de la reinterpretación de las monedas de los primitivos reyes de Aragón, se convirtió en un emblema heráldico cargado de simbolismo político:

Cuando Vagad alude por primera vez a dicho emblema en su *Corónica de Aragón*, ff. C2v y 8v, (...) parece probable que, al dar forma a la leyenda, se basase en las creencias y suposiciones desarrolladas por los jurisperitos defensores del pactismo. Esto explica mejor el contenido historicista del relato, su componente etimológico y el conocimiento del antiguo monetario aragonés que está en la base de la figura parlante sobrarbense. No obsta que la narración legendaria presente determinados motivos folclóricos, pues un autor culto siempre puede apropiarse de los mismos; además, el modelo último de la leyenda del árbol de Sobrarbe es la aparición de la

cruz a Constantino en Puente Milvio, según la refiere Eusebio de Cesarea en su *Vita Constantini*. (Montaner, 1955)

Figura 37. Evolución iconográfica de la cruz litúrgica o procesional (A, B y C) y filiación de la cruz de Íñigo Arista (D) y de la encina crucífera de Sobrarbe (E), según Faustino Menéndez Pidal de Navascués



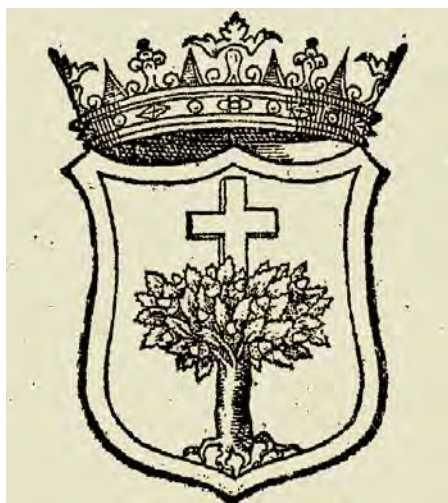
Nota: Tomado de Menéndez Pidal de Navascués (1955).

El elemento mitopoyético se plasma en la leyenda que pretende justificar el emblema:

Los nuestros se apoderaron de Aínsa y reuniendo en ella con celeridad todas las fuerzas cristianas, la fortificaron con torres y castillos para resistir el ataque de los enemigos que creían inmediato. (...) Creyéndose a su vez el rey García fuerte y poderoso para resistir a los moros dentro de los muros, y aun para salirles al encuentro, se precipitó fuera de la población, presentándoles la batalla. Mas así que divisó aquel enjambre de moros, se creyó en el último apuro, y que sólo del cielo podía esperar su salvación. Dábanlo ya todo por perdido, y se imaginaban marchar a la muerte cuando, según cuentan, apareció en los aires una cruz roja sobre verde encina en campo de oro. Teniendo esta visión por seguro presagio de la futura victoria, marcharon con nuevos bríos a la pelea. E implorando la ayuda de Dios y el auxilio de San Juan Bautista, puesto que peleaban por la verdad de la fe, se lanzaron a la carrera sobre los moros; y luchando con el mayor denuedo, los derrotaron por

completo, aclamando de nuevo con el mayor aplauso, y felicitando con expansión militar al mismo García, como rey glorioso e invicto, por haber triunfado de los moros con tanta gloria. De este suceso se llamó aquel país Reino de Sobrarbe; y la cruz celeste sobre el árbol, fue en lo sucesivo el escudo de armas del mismo Reino de Sobrarbe, del rey y sus descendientes, brillando como florón resplandeciente de la dignidad real. (Blancas, 1588, trad. 1878)

Figura 38. Armas legendarias del reino de Sobrarbe



Nota: Tomado de Jerónimo Blancas (1588).

Esta leyenda contiene un elemento de autopoyesis, en forma de autojustificación, y, sobre todo, una importante carga política:

La paronimia de la cruz *sobre el árbol* y *Sobrarbe*, (...) no sólo proporciona una típica pseudo-etimología explicativa *Sobrarbe* < *supra arborem*, sino que pretende ofrecer en sí misma la prueba de la veracidad del suceso, en tanto que plasmada en el corónimo. Además, el significado político de esta validación del reino de Sobrarbe implica a su vez la de los fueros al mismo atribuidos, vale decir que proporciona un sustento histórico-legal a los postulados del pactismo como forma política originaria del reino, refrendo que necesitaban sus partidarios en un momento en el que la crisis política bajomedieval, de la que surge el concepto de monarquía paccionada, empezaba ya a dar paso a la moderna monarquía autoritaria. (Montaner, 1995)

6.2.6. *Emblemas e identidad*

6.2.6.1. El uso de emblemas como signo de identidad

El empleo de emblemas como signo de identidad, en el contexto del surgimiento de las nuevas repúblicas de América Latina, desempeñó un papel crucial en la construcción de las identidades nacionales durante el siglo XIX. Este período estuvo marcado por el surgimiento de nuevas entidades políticas tras la independencia de Monarquía Hispánica. La adaptación y adopción de nuevos emblemas fueron fundamentales para la formación de estas nuevas identidades y sirvieron de puente entre el pasado y las aspiraciones de las nuevas repúblicas.

La identidad nacional crea iconos que encarnan la comunidad, siendo los fundamentales la bandera, el himno y el escudo nacional. Todos los países hispanoamericanos han inventado esta clase de representaciones a partir de elementos que remiten “al ser de la Patria”. Por más que estos símbolos no fueron creados directamente por la comunidad, sino que sus elementos fueron escogidos a propósito por aquellos individuos que proyectaron en la nación sus intereses particulares. (Cruz, 2008)

El proceso de formación de la identidad en América Latina implicó una compleja interacción de factores históricos, culturales y políticos. Los nuevos emblemas, como parte de este repertorio simbólico, ayudaron a legitimar las nuevas entidades políticas, al proporcionar una sensación de continuidad y estabilidad. Esta conexión ayudó a tender un puente entre el pasado y el panorama político emergente, lo que facilitó una transición más fluida hacia nuevas identidades.

El éxito de los símbolos en la construcción de identidades políticas residía en su naturaleza polisémica, que permitía múltiples interpretaciones y apropiaciones. Esta ambigüedad permitió que los símbolos integraran a diversos grupos dentro de la sociedad, ya que diferentes facciones podían encontrar sus propios significados dentro del mismo símbolo. Por ejemplo: el “árbol de la libertad”, tomado de la iconografía simbólica de la Revolución Francesa, era un símbolo central en la iconografía del republicanismo moderno (Bonells, 2019), como lo fue para el pactismo que, a fines de la Edad Media, pretendía limitar por vía parlamentaria el creciente poder de las monarquías autoritarias. En el contexto de la independencia latinoamericana, se utilizaba como signo de protesta y representación de la

libertad, y a menudo se plantaba en espacios públicos como símbolo del nuevo orden político. Este símbolo fue crucial para inculcar los ideales de libertad y republicanismo en la conciencia pública.

Figura 39. Plantación de un árbol de la libertad durante la Revolución Francesa (aguada sobre cartulina de Jean-Baptiste Lesueur, 1790-1791)



Nota: Tomado de Musée Carnavalet, Histoire de Paris. Recuperado de <https://n9.cl/ouyxp>

Figura 40. La “ceiba de la Libertad” de Gigante, en el departamento del Huila (Colombia),

plantada, posiblemente, en 1813 como símbolo de la independencia



Nota: Tomado de Camilo Rojas (comunicación personal).

6.2.6.2. El papel de los escudos de armas en la nueva identidad nacional

Los escudos heráldicos fueron símbolos clave utilizados en la construcción de las identidades nacionales en las nuevas repúblicas de la América Latina del siglo XIX. Sirvieron como representaciones visuales de la soberanía y los ideales del estado, y a menudo incorporaron elementos que reflejaban las narrativas históricas y culturales de la nación. El diseño de los escudos incluía con frecuencia elementos alegóricos que transmitían los valores y aspiraciones de las nuevas repúblicas. Estos podían incluir imágenes de libertad, justicia y unidad, que eran fundamentales para los ideales republicanos que se promovían. El uso de estos símbolos ayudó a comunicar la identidad y el espíritu del nuevo orden político al público nacional e internacional. “La identidad nacional es transmitida, enseñada y, por tanto, estamos ante un concepto construido, formado por distintos elementos a los que podemos aproximarnos, aunque sea parcialmente, a través del estudio de la enseñanza de la Historia” (Cruz, 2008).

Los escudos también contribuyeron a vincular a las nuevas repúblicas con su pasado histórico y, al mismo tiempo, marcaron una ruptura con el dominio colonial. Al incorporar

símbolos indígenas o elementos de la historia precolonial, los escudos podían afirmar un sentido de continuidad y legitimidad para los nuevos regímenes. Esta doble función de continuidad e innovación fue crucial en la construcción simbólica de la identidad nacional. El uso de emblemas heráldicos o sigilares como símbolos nacionales ayudó a integrar a diversas poblaciones en las nuevas repúblicas, al proporcionar un emblema común en torno al cual los ciudadanos podían unirse. Esto era particularmente importante en las regiones con una importante diversidad étnica y cultural. El escudo servía como símbolo unificador que podía legitimar el nuevo orden político y fomentar un sentido de pertenencia entre la población

Si bien los diseños y elementos específicos de los escudos variaban según las diferentes repúblicas, su impacto en la identidad nacional era significativo. Se utilizaban con frecuencia en documentos oficiales, edificios gubernamentales y ceremonias públicas, lo que reforzaba su papel como símbolos centrales del estado. La presencia del escudo en estos contextos ayudó a consolidar su condición de elemento clave de la identidad de la nueva república.

En la época contemporánea, el simbolismo de los escudos se ha adaptado de diversas formas, como en las banderas y emblemas nacionales. Estos símbolos modernos siguen evocando sentimientos de nacionalismo y se utilizan en ceremonias, desfiles y otras manifestaciones patrióticas para promover la unidad y el orgullo entre los ciudadanos.

6.3. Propuesta práctica de Semiótica de los Emblemas: estudio de caso de los discursos visuales de la emblemática de las naciones derivadas de la Gran Colombia

6.3.1. Antecedentes teóricos

Establecer una propuesta teórica denominada “Semiótica aplicada a la lectura de emblemas” implica asumir a estas unidades de análisis como sistemas de significación complejos que transmiten significados culturales, políticos y narrativos. Los emblemas, al igual que otros sistemas semióticos, utilizan una combinación de signos visuales y lingüísticos para comunicar mensajes que están profundamente arraigados en los contextos históricos y culturales donde se producen.

A la fecha, existen autores que han analizado emblemas heráldicos desde esta perspectiva teórico-metodológica. Por citar un ejemplo, Mahamadou H. Cisse (2022) propone que la semiótica de los emblemas radica en la capacidad de realizar un análisis

Cisse describe los métodos específicos que utilizó en el análisis, el cual implicó examinar la interacción entre los signos plásticos (elementos visuales) y los signos icónicos (elementos representativos), así como la relación entre los signos icono-plásticos y los signos lingüísticos en el caso del emblema nacional de Burkina Faso durante la Revolución Democrática y Popular. El autor desarrolló interpretaciones basadas en el análisis, centrándose en cómo los signos transmiten ideologías políticas o narrativas culturales. Este paso implica sintetizar los hallazgos para sacar conclusiones significativas. Su análisis tiene como objetivo descubrir las estrategias utilizadas por el enunciador para comunicar un discurso político a través del emblema, destacando el papel del emblema como sistema signifiante que transmite una ideología política y un proyecto de desarrollo.

Otro interesante aporte que puede considerarse como antecedente a esta propuesta es la de Daniele Borgogni (2012), quien argumenta que los emblemas utilizan una variedad de

herramientas semióticas, como colores, formas y figuras, cada una con su propio conjunto de significados. Su principal aporte teórico se plantea como *traducción intersemiótica*, comprendida como “la transposición del significado a través de diferentes sistemas semióticos, como del texto a la imagen o viceversa”. El proceso de traducción intersemiótica se relaciona con lo explicado en el § 5.3.3 sobre la transposición y, en este contexto, implica negociar estos elementos para construir un emblema coherente y significativo.

Borgogni (2012) fundamenta que la traducción de narraciones textuales a emblemas está profundamente arraigada en los contextos históricos y culturales. Cada elemento de un emblema, desde la elección de colores hasta la representación de animales u objetos, tiene connotaciones específicas y un significado histórico. Esto concuerda con la idea de que los escudos heráldicos, no solo sirven para ilustrar una narración, sino para interactuar con un discurso cultural y semiótico más amplio (como ejemplificaremos en el § 6.3.5.3).

Finalmente, se considera la propuesta de Montaner (2012), quien fundamenta que, en heráldica, la semiótica se aplica interpretando los emblemas heráldicos como signos que transmiten significados específicos. Cada elemento de un escudo de armas, como los colores, las formas y las figuras, funciona como un significante que representa atributos particulares o narraciones históricas asociadas con el portador. Este análisis semiótico ayuda a decodificar el lenguaje simbólico de la heráldica, lo que permite una comprensión más profunda de la identidad y los valores que transmiten los emblemas.

Añade que la semiótica en el estudio de la heráldica implica examinar cómo los emblemas heráldicos sirven como identificadores y evocadores. Los emblemas no solo se utilizan para identificar al portador, sino también para evocar ciertas cualidades o conexiones históricas. Esta doble función de identificación y evocación es un aspecto clave del análisis semiótico de los emblemas heráldicos, ya que revela los significados estratificados que encierran los emblemas, a veces transmutándolos en símbolos. Una aplicación específica de la semiótica en heráldica es el análisis de las armas parlantes, en el que los elementos del emblema derivan del nombre del titular. Esto implica un proceso semiótico de extracción y transformación de elementos lingüísticos en símbolos visuales, creando un vínculo directo entre el nombre y el emblema. Este proceso pone de relieve la interacción entre el lenguaje y las imágenes en la semiótica heráldica.

Montaner explica, además, que la semiótica también desempeña un papel en el análisis diacrónico de los emblemas heráldicos, ya que examina cómo cambian los significados y las representaciones de los símbolos con el tiempo. Esto implica estudiar las alteraciones históricas en los símbolos heráldicos y comprender cómo estos cambios reflejan los cambios en los contextos sociales, culturales o familiares. Este análisis proporciona información sobre la naturaleza evolutiva de la representación simbólica en la heráldica. Con estos antecedentes, la propuesta de la investigación se construye sobre la base teórica de los autores citados, en los capítulos que anteceden.

6.3.2. Aplicación de la tricotomía semiótica de Charles Morris

Las tres dimensiones semióticas de Charles Morris son la sintáctica, la semántica y la pragmática. Morris, una figura clave de la semiótica moderna, introdujo la tricotomía de la semiosis, que constituye la base de su teoría integral de los signos. Al fundamentarse en la base semiótica de Peirce, Morris desarrolló un rico pensamiento pragmático que sentó las bases para el establecimiento y la evolución de la pragmática dentro de su marco de semiótica conductual. Estas tres dimensiones (sintáctica, semántica y pragmática) son componentes esenciales de la teoría semiótica de Morris y contribuyen al desarrollo sistemático y formal de la pragmática dentro del campo más amplio de la semiótica.

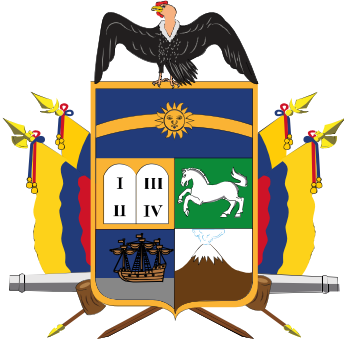
El siguiente apartado contribuye al cumplimiento del objetivo específico 1 que pretende contextualizar las rupturas y continuidades sígnicas entre los discursos visuales coloniales y nacionalistas en la evolución de los emblemas desde el enfoque emblemático y semiótico. Si bien en los capítulos que anteceden, a través de las infografías, se evidenciaron las rupturas y continuidades sígnicas, éstas se pueden apreciar en forma específica en el Cuerpo C, mediante la revisión de las fichas de análisis heráldico, emblemático y semiótico.

6.3.2.1. Dimensión sintáctica aplicada a la lectura de emblemas heráldicos

Esta dimensión se centra en las relaciones formales entre los signos sin considerar su significado o uso. En el contexto de los emblemas heráldicos, la sintaxis implicaría examinar los elementos estructurales de los emblemas, como: forma, proporción, topografía, esmaltes y particiones. Analizaría cómo se combinan estos elementos de acuerdo con las reglas de la heráldica, siendo las primordiales las siguientes: Ley de Esmaltes, Ley de Plenitud y

Estilización, Ley de Orientación hacia la diestra (izquierda del espectador) y Ley de Ordenación regular de las figuras. Para una mejor comprensión se cumplirá el análisis utilizando el escudo del Ecuador decretado en la Convención de 1843.

Tabla 8. Análisis semiótico según la dimensión sintáctica propuesta por Charles Morris, correspondiente al Escudo del Ecuador decretado en la Convención de 1843

Referencia visual: Escudo del Ecuador decretado en la Convención de 1843	
 Fuente: Sosa, R. (2014). (redibujado mediante Adobe Ilustrador)	 Fuente: Sosa, R. (2014). Configuración Floreana del escudo en el papel sellado. Fuente: Archivo Nacional-Quito
ELEMENTOS ESTRUCTURALES	ANÁLISIS
Forma: Menéndez Pidal de Navascués y Martínez de Aguirre (1996) exponen una tipología de las formas de los escudos; de acuerdo con su propuesta, el escudo presenta una forma cuadrangular de base conopial. Proporción: La proporción establece las medidas de alto por ancho que tiene el escudo. Topografía: Se entiende por topografía los puntos geográficos de la boca del escudo. Sirven para establecer criterios de jerarquía. Ejemplo: el centro tiene predominio sobre la periferia. La diestra tiene superioridad jerárquica sobre la siniestra. Particiones: las particiones permiten un orden de las figuras o piezas dentro del campo. Las particiones operan cada una de ellas como un blasón independiente. Esmaltes: refiere al uso de la cromática o colores y metales, propios del discurso heráldico.	La base de la boca del escudo es de forma conopial, presenta una doble curva en la punta. Utilizando la proporción homogenizada, el ejemplo presenta una proporción de 5×6, es decir, 5 partes de ancho por 6 partes de alto. La topografía que se evidencia en la gráfica presenta el jefe sin particiones, el centro y la punta partida, dando lugar a dos cuarteles diestros y dos cuarteles siniestros. La gráfica evidencia una partición poco común: Terciado en faja; los cuarteles segundo y tercero, contrapartidos. Los colores utilizados son: azur, gules, sinople y sable. Los metales utilizados son oro y plata.
SÍNTESIS DE LA LEY PROPUESTA	ANÁLISIS
Ley de Esmaltes: Debe evitarse el uso de color sobre color y metal sobre metal. Lo correcto es metal sobre esmalte y esmalte sobre metal.	Se evidencia en la mayoría de los cuarteles. En el jefe, en campo de azur, una eclíptica de oro, cargada de un sol del mismo metal. Pero no se sigue en el flanco diestro del escudo, pues trae, en campo de oro, dos tablas en plata (metal sobre metal). Este desajuste normativo no es raro en la heráldica postclásica.

Ley de Plenitud y Estilización: las piezas o figuras geométricas han de tener una anchura conveniente y homogénea, mientras que las figuras deben tender a llenar el campo que ocupan en el escudo. No se admiten representaciones realistas y tridimensionales.

Ley de Orientación hacia la diestra: las personas, animales u objetos que presentan cierto nivel de direccionalidad, deben orientarse preferentemente hacia la diestra.

Ley de ordenación regular de figuras: Se deriva de la Ley de Plenitud y debe considerar que una sola figura llena el campo, mientras que dos o más se reparten proporcionalmente.

Como se observan en todos los campos, todas las figuras utilizan el mayor espacio posible dentro de cada cuartel.

Se visualiza en la figura del caballo blanco y del navío, las dos figuras se orientan a la diestra (izquierda del espectador). Así también, en el timbre, el cóndor cumple esta ley.

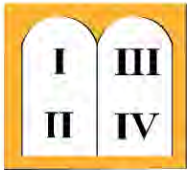
Al presentar un escudo terciado en faja y contrapartido, las figuras están totalmente proporcionales, garantizando una regularidad y proporcionalidad.

6.3.2.2. Dimensión semántica aplicada a la lectura de emblemas heráldicos

Esta dimensión trata de la relación entre los signos y lo que representan, esencialmente su significado. En el caso de los emblemas heráldicos, la semántica implicaría interpretar los símbolos y motivos utilizados en los emblemas. Cada elemento, como los animales, los colores y las formas, suelen tener connotaciones específicas y representar cualidades o valores particulares. Por ejemplo, un león puede simbolizar la valentía, mientras que el color azul puede denotar lealtad. Al interpretar estos significados, uno puede obtener información sobre los valores, los rasgos y las narrativas históricas asociados con la identidad que representa el emblema, los cuales que contribuyen a la mitopoiesis del discurso institucional e identitario que a la vez soporta al emblema y es soportando por el emblema.

Para cumplir con esta dimensión se diseñó la ficha de análisis heráldico. Para su desarrollo se utilizan los diccionarios heráldicos, así como los diccionarios de símbolos. Se ejemplifica con una sección de las fichas que se integran en el cuerpo C.

Figura 42. Análisis semiótico según dimensión semántica propuesta por Charles Morris, correspondiente al Escudo del Ecuador decretado en la Convención de 1843

	Tablas “Se conocen otras tablas de la ley, como las de Hammurabi, las de Asoka, las de los griegos, las de los romanos, etc., que desempeñan el mismo papel de principio de orden, de unión, de vida, para la sociedad y los individuos” (Chevalier, J. y Gheerbrant, A. 1986: 970). Blasonamiento <i>En el flanco diestro del escudo, en campo de oro, dos tablas en plata, con la inscripción de los números I, II, III y IV, que hace referencia a los artículos de la Constitución.</i>
	Caballo “Este blanco caballo celeste representa el instinto controlado, dominado, sublimado; según la ética nueva, es la más noble conquista del hombre. Es la montura, el vehículo, el navío, y su destino es pues inseparable del humano” (Chevalier, J. y Gheerbrant, A. 1986, p.209). En el contexto del emblema “un caballo blanco que representa los jinetes de los llanos de Venezuela” (Del Castillo, L. 2010: p.145) En el contexto del emblema, haría alusión al libertador Simón Bolívar. Blasonamiento <i>En el flanco siniestro del escudo, en campo de sinople, un indómito caballo blanco pasante, galopando hacia la diestra.</i>
	Barca. “La barca es el símbolo del viaje o travesía cumplida por vivos o muertos” (Chevalier, J. y Gheerbrant, A. 1986:178). Blasonamiento <i>En el cantón diestro de la punta, en campo de azur, un barco en sus colores naturales, con sus velas desplegadas, navegando sobre un mar de plata.</i>

Nota: Tomado de Salguero & Montaner (2023). Ficha de análisis heráldico N° 13, correspondiente al Escudo del Ecuador decretado en la Convención de 1843.

6.3.2.3. Dimensión pragmática aplicada a la lectura de emblemas heráldicos

Esta dimensión examina la relación entre los signos y sus usuarios, centrándose en el contexto y el propósito del uso del signo. En el caso de los emblemas heráldicos, la pragmática consideraría cómo se utilizan estos emblemas en contextos sociales e históricos. Exploraría el papel de los emblemas en la afirmación de la identidad, el estatus o el linaje, y cómo funcionan en las ceremonias o los documentos legales. La pragmática también analizaría cómo la interpretación de los emblemas puede cambiar con el tiempo o en diferentes contextos culturales (según lo que se ha visto en el § 6.3.6). Corresponde al *usus*, en relación con los emblemas:

Se diferencian así un *sensus* que es propio del texto, no translaticio, sino característico de la literalidad del mismo, y un *usus* o empleo extrapolado por analogía, derivado de la aplicación del texto a situaciones o actitudes distintas de la literal. En otros términos, una oposición entre el plano semántico y el pragmático, que en el caso emblemático resulta muy operativa: el sentido identificativo responde indudablemente al *sensus*, como función primordial e inexcusable de todo emblema, mientras que el contenido identitario deriva ante todo del *usus*, es decir, de las circunstancias concretas de empleo en un contexto dado y del valor social que el emblema adquiere en ellas (o, visto desde la perspectiva del titular, desde la imagen social que proyecta en relación con las mismas). (Montaner, 2010)

La formación de los símbolos nacionales, incluidos los escudos de armas, fue un aspecto crucial de la formación de la identidad a principios del siglo XIX. Estos símbolos fueron utilizados por las élites nacionalistas para difundir la ideología y fomentar un sentido de unidad y orgullo nacional. Más allá de sus funciones simbólicas e ideológicas, los escudos y escudos de armas también cumplían funciones políticas prácticas. Eran herramientas para que la élite nacionalista gestionara y controlara la narrativa de la historia y la identidad nacionales. Al institucionalizar estos símbolos, la élite pretendía mantener el orden social e integrar a las diversas poblaciones en un marco nacional unificado, aunque este esfuerzo no fue del todo exitoso a la hora de crear un estado-nación genuinamente democrático. Se ejemplifica mediante la siguiente figura y los acuerdos mediante los cuales se puso en vigencia citado escudo.

Figura 43. Imagen del escudo de la República del Ecuador en una moneda de la época (con

los esmaltes señalados por el sistema Pietra Santa)



Nota: Tomado de Hubert de Vries, *De Rode Leeuw* (hubert-herald.nl).

Las armas de la República serán en la forma siguiente: el escudo tendrá una altura dupla a su amplitud; en la parte superior será rectangular, y en la inferior, elíptico. Su campo se dividirá interiormente en tres cuarteles: en el superior colocará, sobre fondo azul, el sol sobre una sección del zodíaco; el cuartel central se subdividirá en dos y en el de la derecha, sobre fondo de oro, se colocará un libro abierto en forma de tablas, en cuyos dos planos se escribirán los números romanos, I, II, III, IV, indicantes de los cuatro primeros artículos de la Constitución; en el de la izquierda, sobre fondo de sinople o verde, se colocará un caballo. En el cuartel inferior, que se subdividirá en dos, se colocará en fondo azul un río, sobre cuyas aguas se representará un barco; y en el de la izquierda, sobre fondo de plata, se colocará un volcán; en la parte superior del Escudo y en lugar de cimera, descansará un cóndor, cuyas alas abiertas se extenderán sobre los dos ángulos. En la orla exterior y en ambas partes laterales se pondrán banderas y trofeos. (Decreto de 18 de junio de 1843, art. único; en Alcívar 2005: 45 y en Ministerio de Defensa Nacional, 2014: 16.

Sin embargo, según Martínez-Garnica (2014, p. 153), la redacción original del decreto decía, para el segundo contracuartel del segundo cuartel, “sobre fondo de sinople, o verde, se colocará una llama”, pero “al dibujarlo fue reemplazado por un caballo”, extremo que no hemos podido confirmar. Entonces, desde la dimensión pragmática, sería oportuno analizar la pertinencia del signo caballo o a su vez, las razones por las cuales Martínez Garnica establece que era una llama (animal propio de los andes ecuatorianos). A su vez, este

escudo introduce una figura equivalente a la figura del caballo aún presente en el escudo de Venezuela, que hace mención del corcel asociado al libertador Simón Bolívar (según la versión comúnmente adoptada) o, según otra teoría (seguramente mejor fundada), al papel de los llaneros venezolanos en la guerra por la independencia.

Entonces se concluye que, al aplicar las dimensiones semióticas de Charles Morris, se puede lograr una comprensión integral de cómo los emblemas heráldicos transmiten la identidad. Este enfoque no solo decodifica el lenguaje visual del emblema, sino que también lo sitúa dentro de su contexto cultural e histórico más amplio, ofreciendo una apreciación más profunda de su papel en la formación y comunicación de la identidad.

6.3.3. *Aplicación de la Semiótica de la imagen visual de Magariños de Morentin*

El siguiente apartado contribuye al cumplimiento del objetivo específico 2, que pretende analizar los emblemas como dispositivos de poder que incidieron en la construcción de la mitopoiesis de las naciones independientes: Colombia, Ecuador y Venezuela. Para esto se planteó como uno de los instrumentos metodológicos, la propuesta de análisis semiótico de Juan Ángel Magariños de Morentin (2001), vista en detalle en los §§ 5.3.2 y 6.3.2.

La propuesta de Magariños proporciona un marco integral para comprender los procesos cognitivos involucrados en el reconocimiento y la interpretación visuales, enfatizando las funciones de la memoria, la percepción y el contexto cultural. Introduce el concepto de *atractor* como un conjunto de formas organizadas en una imagen mental almacenada en la memoria visual. Este concepto es fundamental para entender cómo se reconocen e interpretan las imágenes. El atractor se actualiza en función de su correspondencia con la configuración visual percibida, lo que permite el reconocimiento e identificación de los estímulos visuales.

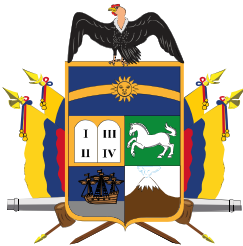
La propuesta enfatiza la interacción entre la memoria y la percepción. Magariños sugiere que los mecanismos de percepción visual de alto nivel también se utilizan en las imágenes mentales visuales, lo que indica un proceso compartido entre percibir e imaginar el contenido visual. Esto se apoya en la idea de la “memoria perceptiva”, en la que la percepción y la memoria están entrelazadas. Magariños analiza el proceso de representación en las imágenes visuales y señala que implica operaciones de reconocimiento que dependen

de la construcción de la imagen, ya sea plástica, figurativa o conceptual. La representación no debe confundirse con ningún objeto del mundo real, sino que está vinculada a las representaciones mentales asociadas a las modalidades perceptivas y motoras.

En el contexto de análisis de los emblemas heráldicos, ha de considerarse que, en el diseño de los escudos, se observan figuras y colores que se consideran como imágenes visuales que activan atractores específicos en la memoria del observador, lo que permite el reconocimiento y la interpretación en función de los contextos culturales e históricos. El concepto de atractores de Magariños permite explorar cómo los diferentes contextos culturales influyen en la percepción e interpretación de los diseños de escudos, lo que refleja la diversidad de significados que se les atribuyen en las distintas sociedades.

Para una mejor comprensión, se añade la ficha de análisis semiótico N° 13, que aplica los principios metodológicos propuestos por Magariños, con la finalidad de observar cómo aporta nuevos datos, respecto a la misma unidad de análisis. Cabe señalar que el cuerpo C de la presente tesis muestra la totalidad de fichas elaboradas con las unidades de análisis seleccionadas para la investigación. Magariños destaca la necesidad de que las imágenes visuales interactúen con otras formas de semiosis para poder interpretarse en su totalidad. Sugiere que las imágenes visuales por sí solas no transmiten un significado completo, sino que requieren la eficacia de otros sistemas semióticos para producir un efecto significativo. Esta interacción es crucial para el desarrollo de discursos interpretativos que atribuyan significados específicos a las imágenes visuales dentro de un contexto social.

Tabla 9. Ficha de análisis semiótico mediante el esquema metodológico de Juan Ángel Magariños de Morentin, para la unidad de análisis Escudo de Ecuador decretado en la Convención de 1843

FICHA DE ANÁLISIS SEMIÓTICO			
Pieza N.º 13: Escudo del Ecuador decretado en la Convención de 1843		FUENTE: (Sosa, R. 2014)	
 I (en alguna relación) CONSIDERADA COMO REPRESENTACIÓN	1. Entidades Constitutivas: Cualisignos Sinsignos X Muestra una concreta analogía con varios existentes. Legisignos X Muestra la forma de determinadas relaciones ya normadas en determinado momento (Lenguaje heráldico).	2. Imagen Material Visual Plástica Figurativa Conceptual Combinatoria X Presenta elementos figurativos: montañas, barco, pabellones; y conceptuales: sol andino, línea equinoccial, números romanos sobre tablas de ley, caballo blanco, cóndor.	3. Selección perceptual en sistemas posibles de: Cualidades Existentes X Normas X En los elementos figurativos, la selección perceptual corresponde a un sistema de existentes. En cuanto a lo conceptual, se rige a un sistema normado; en este caso, el lenguaje heráldico.
	II (por algo) DESTINADA A LA CONFIGURACIÓN DE LA FORMA	4. Componentes analítico-constructivos Qualia Contornos de oclusión ejes, marcas X Estructura de sostén/morfología X	5. Atractor Abstractivo Existencial X Configura en el intérprete, un atractor existencial, con los componentes que posee en su memoria visual. Simbólico X
	III (para alguien) PARA SU VALORACIÓN	7. Actualización del Efecto de sentido Semiótica plástica Semiótica figurativa X El productor finge la efectiva presencia de un objeto que se estaría percibiendo, sea este real o imaginario. Semiótica conceptual X Depende de un sistema interpretativo temporal, para el caso, las normas del lenguaje heráldico.	6. Agrupamientos hacia: - El interior - El exterior X Considerando que el lenguaje heráldico exige una lectura de adentro hacia afuera; es decir, se blasona primero el escudo (lo que está dentro del campo), luego los ornamentos (que se ubican externos al campo).
		RECONOCIMIENTO	
		8. Mostración De carencia De semejanza X Con los elementos figurativos existentes: montañas, barco, pabellones. Del lugar en el sistema X Considerando las normas establecidas en los diccionarios heráldicos y ajustados a la retórica construida sobre dichas figuras.	9. Interrelación posible Esta versión se ajusta más a la normativa heráldica, presentando un campo cuartelado y añade elementos simbólicos. Estos elementos simbólicos ya cumplen enteramente una función identitaria: los primeros artículos de la Constitución, el caballo, asociado a Bolívar, la barca, símbolo del comercio y el volcán o nevado, que por su morfología sería el Cotopaxi.
		INTERPRETACIÓN	

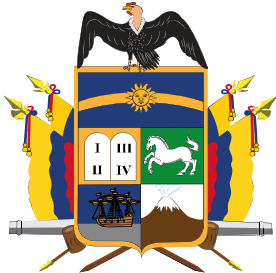
Nota: Autoría Salguero (2023). Tomado de Magariños de Morentin (2001, p. 296).

6.3.4. *Aplicación del análisis emblemático como herramienta complementaria*

El siguiente apartado contribuye al cumplimiento, tanto del **objetivo específico 1**, que busca contextualizar las rupturas y continuidades signícas entre los discursos visuales coloniales y nacionalistas en la evolución de los emblemas desde el enfoque emblemático y semiótico, como del objetivo específico 2, que pretende analizar los emblemas como dispositivos de poder que incidieron en la construcción de la mitopoiesis de las naciones independientes: Colombia, Ecuador y Venezuela. El análisis de los escudos heráldicos desde una perspectiva emblemática es crucial para comprender su evolución histórica y su significado semiótico. La heráldica ha pasado de ser un sistema personal a uno familiar y, más tarde, a aplicaciones más amplias, como los símbolos nacionales. Esta evolución refleja los cambios en las estructuras sociales y el papel de los emblemas en la formación de la identidad. Los escudos heráldicos no son simplemente identificadores de personas o familias, sino que también reflejan la personalidad y el estatus del portador. Esta doble función de identificación y representación identitaria los convierte en un tema rico para el análisis emblemático, ya que encapsulan identidades tanto personales como colectivas; en el caso particular de estudio, identifica a las naciones.

La metodología propuesta por Montaner (2012, pp. 75-175) se basa en la teoría lingüística de Saussure, según la cual un signo es una combinación de un concepto y una imagen. En los sistemas emblemáticos, el signo consiste en una imagen visual (significante) y su significado asociado (significado), que es la imagen del titular del emblema. Los emblemas se describen como representaciones simbólicas, lo que sugiere una relación no arbitraria entre el significante y el significado, a diferencia de los signos lingüísticos. Esta naturaleza simbólica se alinea con la definición más amplia de emblemas como representaciones de otras entidades. La metodología hace hincapié en que el componente visual de un emblema no es independiente, sino que sirve para identificar a su portador. Esta transición directa del significante al significado es crucial en los emblemas heráldicos, donde la representación visual está vinculada a la identidad de la persona, familia o -en el caso analizado- a la nación a la que representa. Esta herramienta, al igual que la propuesta por Magariños de Morentin, ofrece nuevas perspectivas que permiten al investigador interpretar los escudos desde múltiples enfoques. Para ejemplificarlo, se presenta la ficha N.º 13 de análisis emblemático.

Tabla 10. Ficha de análisis emblemático bajo el esquema metodológico de Alberto Montaner Frutos, para la unidad de análisis Escudo de Ecuador decretado en la Convención de 1843

FICHA DE ANÁLISIS EMBLEMÁTICO					
PIEZA N° 13					
Escudo del Ecuador decretado en la Convención de 1843					
SOPORTE: Papel					
FORMATO: .ai (redibujado mediante Adobe Ilustrador)					
PUNTO DE VISTA / ANGULACIÓN: Frontal					
FUENTE: Sosa, R. (2014)					
					
FUNCIÓN EMBLEMÁTICA					
FUNCIÓN IDENTIFICADORA		+	FUNCIÓN IDENTITARIA	±	
Función Denominativa		+	Función Predicativa		
FUNDAMENTACIÓN		A partir de la Convención de 1843, Ecuador se identifica con un nuevo escudo. Esta versión se ajusta más a la normativa heráldica, presentando un campo cuartelado y añade elementos simbólicos en cada cuartel. Estos elementos simbólicos ya cumplen enteramente una función identitaria : los primeros artículos de la Constitución, el caballo, asociado al Libertador Simón Bolívar, la barca, símbolo del comercio internacional de la nación y el volcán o nevado que, por su morfología, sería el Cotopaxi.			
TIPOLOGÍA EMBLEMÁTICA					
Emblema mediato		+	Emblema no mediato		
			Emblema inmediato		
			Emblema de Relación Social		
FUNDAMENTACIÓN		Se considera un emblema mediato, dado que los escudos de armas entran dentro de dicha clasificación; además, porque cumple la función emblemática identificadora.			
MODO DE SIGNIFICACIÓN					
Efecto de Presencia		+	Efecto de Significado		±
FUNDAMENTACIÓN		Montaner, A. (2010) expone que los emblemas se vinculan más a un “efecto de presencia” que a un “efecto de significado”, sin embargo, cuando se trata de una lectura emblemática puede oscilarse entre los dos efectos. Presencia. El escudo cumple con su función de representación de la república independiente de Ecuador. Significado. Se conservan los signos como: la elíptica, el sol, los signos zodiacales, la montaña o elevación; se añaden elementos simbólicos como el caballo blanco, la barca y la Constitución con sus cuatro primeros artículos; además, en el timbre la presencia del cóndor andino.			

SENTIDO IDENTIFICATIVO (<i>SENSUS</i>)		+	SENTIDO IDENTITARIO (<i>USUS</i>)		±
Considerado que el emblema cumple primordialmente la función identificadora, se deduce el sentido identificativo asociado al <i>Sensus</i> . El escudo es un conjunto de signos que contiene la imagen o noción de una persona jurídica; para el caso, la república independiente de Ecuador.			El <i>Usus</i> , con el paso del tiempo puede afectar al Sensus. Según lo explica Montaner, A. (2010) existe la posibilidad de observar un tránsito desde un polo simbólico a un polo emblemático. El emblema analizado no tuvo mayor vigencia, sin embargo, continuo con un discurso visual muy similar a sus antecesores e incluyó nuevos signos que permanecen en el actual escudo; por lo tanto, afirmó la identidad de los ecuatorianos.		
FUNCIÓN Y FUNCIONAMIENTO DEL EMBLEMA					
PLANO DEL SIGNIFICANTE			PLANO DEL SIGNIFICADO		
EJE PARADIGMÁTICO	EJE SINTAGMÁTICO		Función Emblemática	Tipo de Titular	Vínculo de Titularidad
Campo: Terciado en faja; los cuarteles segundo y tercero, contrapartidas.	Armas lisas o planas		Función Identificadora, Denominativa.	Persona Jurídica. República independiente de Ecuador.	Asociado a la República independiente de Ecuador
Particiones: Cinco	Campos divididos	X			
Muebles: Se presentan los siguientes: línea equinoccial, sol andino, dos tablas con la inscripción de los números I, II, III y IV, que hace referencia a los artículos de la Constitución. Un indómito caballo blanco, un barco con sus velas desplegadas, un volcán nevado.	Campo con muebles				
Esmaltes: Se visualizan todos los esmaltes: gules, azur, sable y sinople; además de los metales plata y oro.	Muebles sobre campos divididos	X			
Ornamentos: Al timbre el cóndor con alas desplegadas. Dos banderas divididas en palo.	Jerarquización del campo	X			
Referencia: para observar a detalle la descripción heráldica del cuarto escudo de la República de Ecuador, puede remitirse a la ficha N.º 13 de análisis heráldico.			FUNCIONAMIENTO (Criterio de pertinencia)		
			Según la clasificación expuesta por Menestrier en Montaner (2010) corresponde a armas comunitarias .		
			OTRAS FUNCIONES DETECTADAS		
			Función Estética	X	Función Ritual

Nota: Autoría Salguero R. (2023). Tomado de Montaner, A. (2010) pp. 45-79