



## Lugar y funcionamiento de las imágenes en la retórica visual: Del Trecento italiano al Renacimiento inglés<sup>1</sup>

**Daniel Soto**

Professor of Business and Society, Universidad Adolfo Ibáñez  

**Gonzalo Bustamante Kuschel**

Professor of Political Philosophy, Universidad Adolfo Ibáñez  

<https://dx.doi.org/10.5209/ltl.90353>

Recibido: 07/07/2023 • Aceptado: 08/05/2024 • Publicado: 13/01/2025

**ES Resumen:** El artículo discute los aportes de Quentin Skinner al análisis de las imágenes en la retórica política y explora una elucidación teórica sobre su funcionamiento argumentativo aplicando la teoría de los actos de las imágenes de Horst Bredekamp. Después de revisar las dimensiones de la retórica de Skinner, el trabajo se enfoca en el examen del lugar que ocupan las imágenes en los argumentos retóricos. Para esto discute algunas imágenes icónicas del *Trecento* italiano y del Renacimiento inglés como los frescos del "Buen y Mal Gobierno" de Lorenzetti y el frontispicio del *Leviatán* de Hobbes. El trabajo establece que, al menos, tres figuras retóricas visuales servían de manera eficaz para construir abstracciones políticas, ficciones y para modificar significados de conceptos políticos. En términos visuales, el funcionamiento de estas tres figuras discursivas encuentra una explicación en la teoría de las imágenes de Bredekamp. El artículo concluye que, si bien la vinculación de los conceptos retóricos y visuales de ambos autores puede ser ejemplificada con el análisis de una sección del frontispicio del *Leviatán*, la viabilidad de utilizar este ensamblaje como modelo teórico para el examen de otras imágenes depende, entre otras consideraciones, de la posibilidad de asociarlas a textos, contextos y a la comprensión de la recepción de los argumentos en una discusión específica.

**Palabras clave:** retórica política, teoría política visual, iconografía política renacentista, imágenes y poder político, argumentación visual, Quentin Skinner, Horst Bredekamp.

## ENG The Place and Function of Images in Visual Rhetoric: From the Italian Trecento to the English Renaissance

**Abstract:** The article discusses Quentin Skinner's contributions to the analysis of images in political rhetoric and explores a theoretical elucidation of its argumentative functioning by applying Horst Bredekamp's theory of image acts. After reviewing the dimensions of Skinner's rhetoric, the work focuses on examining the place that images occupy in rhetorical arguments. For this, it discusses some iconic images of the Italian Trecento and the English Renaissance such as Lorenzetti's fresco panels "Good and Bad Government" and the frontispiece of Hobbes' *Leviathan*. The article acknowledges, at minimum, three visual rhetorical figures that amplify the impact of images for persuasive purposes served effectively to construct political abstractions, and fiction, and to modify the meanings of political concepts. In visual terms, the functioning of these three discursive figures can be explained by Bredekamp's theory of images. The article concludes that, although the linking of the rhetorical and visual concepts of both authors can be exemplified with the analysis of a section of the frontispiece of *Leviathan*, the viability of using this assembly as a theoretical model for the examination of other Renaissance images depends, among other considerations, on the possibility of associating them with texts, contexts and the understanding of the reception of the arguments in a specific discussion.

**Keywords:** political rhetoric, visual political theory, Renaissance political iconography, images and political power, visual argumentation, Quentin Skinner, Horst Bredekamp.

<sup>1</sup> El orden de los autores refleja una mayor contribución del primer firmante. Este trabajo ha contado con el apoyo del Fondecyt Regular 1200439 y 1230993 (cuyo Investigador Responsable es Gonzalo Bustamante Kuschel).

**Sumario:** Contribución de Skinner al análisis de las imágenes en la retórica visual. La retórica visual como un lenguaje político en el Renacimiento. El funcionamiento de las imágenes en una argumentación retórica visual. Conclusiones. Esbozo para un encuentro entre Skinner y Bredekamp. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Soto, Daniel; Bustamante Kuschel, Gonzalo (2025). Lugar y funcionamiento de las imágenes en la retórica visual: Del Trecento italiano al Renacimiento inglés. *Las Torres de Lucca* 14(1), 153-165. <https://dx.doi.org/10.5209/ltl.90353>

Este artículo examina el trabajo de Quentin Skinner en torno a la retórica visual e indaga en las justificaciones teóricas del funcionamiento de algunas imágenes empleadas profusamente como argumento en la retórica política del Renacimiento. Sostenemos que este esclarecimiento requiere de una teoría de las imágenes y que, para ese efecto, resulta útil recurrir a los estudios del arte renacentista desarrollados por Horst Bredekamp. Esta discusión sobre el vínculo y operación de las imágenes en la argumentación política podría complementar la perspectiva que ofrece Skinner en torno al lugar que ocupan las imágenes en la retórica política del Renacimiento.

El empleo de imágenes con fines políticos data de la antigüedad. En Grecia y Roma, las imágenes fueron consideradas símbolos de identidad social y se les atribuyó la capacidad sobrenatural de brindar seguridad a las ciudades bajo la creencia de que estas podían dar forma visual a poderes invisibles, haciendo presente lo que estaba ausente. Posteriormente, bajo la influencia del judaísmo, del cristianismo iconoclasta y del islamismo, se cuestionó la adoración de las imágenes hasta la resolución de esta disputa bajo la explicación de que, si la encarnación del hijo de Dios había provisto una imagen representable de la divinidad, esto legitimaba también la exhibición de íconos de su hijo y de los santos (Corti, 2008). A partir de entonces reyes y emperadores también pudieron ser representados cumpliendo funciones simbólicas y morales. Con este propósito, Diocleciano introdujo en el siglo III el culto al retrato del emperador como un modelo de virtud cívica y como una conexión entre lo profano y lo espiritual. Esta unión con lo divino se acentuó en el siglo VII en el que las figuras regias comenzaron a considerarse como representantes de Dios y de la Iglesia en la tierra (Douzinas, 2009, pp. 48-49). Esta idea medieval de una naturaleza dual del monarca deriva en la secularización del cuerpo místico a través de la figura de la corona, que se convierte en el símbolo de la persona jurídica imperecedera y que sirve de base para la construcción de la ficción política del Estado moderno (Bustamante, 2018).

En *Los dos cuerpos del rey* (1957), Ernst Kantorowicz rastrea documentos e imágenes medievales y de la modernidad temprana asociadas al poder público y que sirven para explicar la encarnación del monarca en un organismo físico mortal y en un cuerpo político que lo trasciende. Kantorowicz aborda así los orígenes medievales del Estado moderno y plantea que los conceptos políticos en los que se basa la legitimidad del poder en la modernidad no surgen de una ruptura con el antiguo orden medieval, sino de una reinterpretación y redefinición de su estructura conceptual. Kantorowicz Debate esta teoría política poniendo en discusión textos jurídicos, ficción literaria e imágenes, un ejercicio metodológico que Victoria Kahn destaca por las similitudes que se producen entre las ficciones jurídicas y artísticas en cuanto metáforas de la estructura social, legal y política de una época (Kahn, 2016, pp. 66-67).

Posteriormente, con la invención de la imprenta, se comenzaron a usar explícitamente imágenes acompañadas de textos con fines de didáctica política; uno de los libros más conocidos es el *Emblematum liber* del jurista italiano Andrea Alciati (1531/2004). Con este se inició un género pedagógico que extendió por toda Europa y que utilizó un mecanismo argumentativo inédito basado en la conexión de tres elementos: una figura, un título y un texto explicativo. Costa Douzinas y Lynda Nead (1999) sostienen que mediante esta composición se aprovechaban los atributos religiosos de las imágenes que eran consideradas hasta entonces como habitáculos de poderes invisibles. Peter Goodrich (2015) destaca la característica persuasiva de estos textos jurídicos y señala que su popularidad se debió a que ofrecían la posibilidad de observar y comprender un derecho que se consideraba de origen divino pero que podía hacerse visible en la realidad social. Thomas Hobbes continuó con esta modalidad de retórica visual elaborando emblemas más complejos que incorporó en las portadas de sus obras de teoría política (Skinner, 2008, 2022).

En su investigación en torno a la retórica del Renacimiento, Skinner considera que las imágenes pueden formar parte de una argumentación política. Este artículo parte de este marco propuesto por Skinner y busca dar cuenta de discusiones y marcos teóricos sobre el funcionamiento retórico de algunas imágenes de la época que examina el autor. Para efectuar esta tarea se requiere delimitar el foco de la discusión en torno a la acción política de imágenes icónicas pertenecientes principalmente al *Trecento* sienés y al Renacimiento inglés. Se considerará acción política a toda actuación persuasiva de las imágenes que esté destinada a conseguir la legitimación o deslegitimación del poder público (Tully, 1983); y se entenderá como imagen icónica aquella que pueda ser considerada como demostrativa de un significado político comprensible para sus destinatarios (Sturken y Cartwright, 2018, pp. 41-48).

Lo que se pretende, en definitiva, es discurrir sobre la forma en que operan las imágenes en la retórica política del período estudiado considerando sus aspectos comunicativos y visuales (Kjeldsen, 2018). Para esto se parte de tres supuestos: 1) que las imágenes pueden tener la capacidad de expresar argumentos retóricos visuales en la medida que se organicen para suministrar razones destinadas a sostener creencias, actitudes o acciones (Blair, 2009, pp. 41-61); 2) que ciertas imágenes figurativas pueden ser reconocidas

como representaciones de conceptos políticos de una época determinada; y 3) que las imágenes pueden generar respuestas emocionales cuando se emplean dentro contextos comunicativos específicos.

El artículo se estructura en tres partes. En la primera, discute la contribución de Quentin Skinner al análisis de las imágenes en la retórica visual del Renacimiento, examinando su explicación en torno a la articulación de algunas técnicas persuasivas que contribuían a la elaboración de imágenes verbales. En la segunda parte, aborda diversas dimensiones del concepto de retórica de Skinner, considerándola como vehículo de transmisión ideológica, como forma de razonamiento político y como metodología para desentrañar contextos argumentativos. En la tercera, se busca una explicación al funcionamiento argumentativo de imágenes icónicas renacentistas recurriendo a la teoría de los actos de las imágenes de Horst Bredekamp.

### Contribución de Skinner al análisis de las imágenes en la retórica visual

Skinner plantea que la principal aspiración de los cultores de los *studia humanitatis*, desde los prehumanistas hasta el Renacimiento inglés era inculcar la elocuencia oral y escrita para fomentar la elaboración de discursos persuasivos. Una cuestión que era especialmente útil para el desempeño de las carreras jurídicas, políticas y eclesiásticas. De esta manera, el interés preferente de los retóricos de entonces recayó en el estudio de las reglas de los discursos forenses. Se planteaba que para argumentar se debía, primero, conocer las partes que idealmente debía contener un discurso moral o jurídico; y, segundo, conocer las técnicas de elaboración de imágenes para presentar el caso con la mayor fuerza persuasiva, porque se consideraba que despertando las emociones de la audiencia se podía conseguir que esta se pusiera del lado del hablante (Skinner, 1996, 2014, 2018).

Uno de los métodos más potentes para mover e inquietar a una audiencia era hablar a la manera quintiliana, es decir, presentando el caso con una viveza excepcional que hiciera que la audiencia comenzara a “ver” lo que se le estaba tratando de describir. Esta capacidad de revelar algo a la vista del auditorio fue llamada por Quintiliano “*enargeia*”, y consistía en una fuerza que era capaz de “apelar a los ojos de la mente” y “pintar imágenes verbales” (Quintiliano, 1961). Por esta razón, se consideraba que la creación de imágenes verbales debía ser el objetivo más importante de las figuras discursivas (Skinner, 2018, pp. 222-315).

Los retóricos prehumanistas y renacentistas debieron adaptar la elocuencia romana, concebida esencialmente como un medio oral desplegado en la vida pública, a espacios privados dominados por la escritura. Esto hizo que, al mismo tiempo que la retórica era revivida como un arte de la composición escrita, se transformara también en una herramienta para la lectura, pues exigía que el lector contara con la capacidad de apreciar y descomponer los textos retóricos. Asimismo, se produjo un cambio de énfasis en la estructura del discurso y de las cinco etapas de su composición, esto es, la selección de motivos (*inventio*), la organización del argumento (*dispositio*); la expresión lingüística (*elocutio*); la memorización (*memoria*) y la representación (*pronuntiatio* o *actio*), se dio prioridad a la *elocutio*, a la que se identificó con las figuras discursivas (Adamson, Alexander y Ettenhuber, 2007, pp. 1-14)

Existía la convicción de que estas figuras discursivas podían tener posibilidades de producir efectos emocionales canalizando la *enargeia* mediante la creación de imágenes verbales o incorporando imágenes reales junto a argumentaciones verbales. Para ambos propósitos, se desarrollaron varias figuras discursivas, dentro de las cuales se encuentran: la écfrasis, a través de la cual se podía generar imágenes de cosas inexistentes como las ficciones jurídicas y políticas; la prosopopeya, que conseguía construir un personaje hablante que podía dar legitimidad a una propuesta, especialmente si era controversial; y la paradiástole, que promovía la redescrición de conceptos evaluativos. Paradojalmente, Skinner interpreta y ejemplifica el funcionamiento de la prosopopeya y la paradiástole, pero no aborda de forma específica la écfrasis, que pareciera considerarla dentro de la problematización de cuestiones más amplias como la representación visual de ideas políticas y los usos de la imaginaria.

Primero, la écfrasis es una figura discursiva que describe vívidamente la imagen de algún paisaje, de una persona o de una cosa. James Heffernan distingue dos elementos que identifican esta producción verbal. Por una parte, la écfrasis es una representación oral o escrita. Por otra, recae sobre una representación gráfica, es decir, sobre algo figurado. De esta forma, la écfrasis pasa a ser “una representación de una representación” que se diferencia de elaboraciones similares como el pictorialismo y la iconicidad porque estas últimas representan cuestiones que ya existen, a diferencia de la écfrasis, que figura la imagen de algo ficticio. Mientras la écfrasis describe verbalmente, el pictorialismo lo hace usando técnicas pictóricas y la iconicidad a través de disposiciones visuales (Heffernan, 1991, 2004). Murray Krieger observa que la meta de la écfrasis es dotar al lenguaje verbal de la capacidad de buscar la forma de representar lo literalmente irrepresentable (2019).

En la écfrasis, el lenguaje verbal es el medio por el cual se manifiesta la imagen. Mitchell (2009, pp. 137-148) refuerza que se trata de una comunicación que se efectúa utilizando el lenguaje verbal y en la que su objeto de referencia es una representación visual, pero en la que “la imagen, el espacio de referencia, la proyección o el patrón formal no puede dejarse ver”. Por esta razón, para Claire Preston la écfrasis es una suerte de “realidad virtual” que construye figuras mediante su evocación y, normalmente, sin hacer referencias a cuestiones físicas con las que se puedan comparar. Desde esta perspectiva, la mejor elaboración ecrástica sería aquella que logre expandir los sentidos y las posibilidades de la imaginación. Si, además, no perdemos de vista que el objetivo de la retórica es la persuasión, en su mejor funcionamiento, la écfrasis debiese ser capaz de convencer a un auditor o lector de creer en la verdad de asuntos que de otra manera no podría imaginar o que, simplemente, no existen (Preston, 2007).

Recurriendo a esta figura discursiva se desarrolló el género literario de los “emblemas” y que en España recibió el nombre de “empresas”. Una de las obras españolas más conocidas es la de Diego Saavedra Fajardo, denominada *Empresas políticas. Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas* (1640/1999). En uno de sus acápites, dedicado a las formas como el príncipe debiera hacer frente a los males internos y externos del Estado, Saavedra Fajardo elabora una interesante imagen ecrástica sobre el concepto de la sedición política que es representada como un enjambre de abejas que huye de la colmena y respecto del cual se recomienda al Príncipe causar su división arrojando polvo con la mano<sup>2</sup>. Con esta descripción, verbal y figurativa a la vez, Saavedra Fajardo está elaborando una écfrasis porque representa la imagen del concepto de motín a partir de la figuración de una colmena y representa el concepto de acción política del gobernante con la imagen del movimiento de una mano arrojando polvo (Hafter, 1973).

Segundo, la prosopopeya es una figura discursiva por la cual se representa un narrador que dispone de la facultad de argumentar. Señala Gavin Alexander que, de la misma manera que los actores, los oradores personificaban un rol y representaban un personaje que podía estar basado en ellos mismos o “en quienes se quería que se pensara que eran”. Esta idea se asoció a palabras que en Grecia y Roma describían una individualidad o una personalidad. En Grecia, el término *prosopopoeia* significaba “ponerse una máscara” y en Roma, esta acción de caracterización del rostro recibió el nombre en latín de “persona”. Para los retóricos del Renacimiento inglés, la creación de un personaje con voz que pudiera hablar directamente a un público no solo servía como un truco para generar atención, sino que era la base de la construcción de las ficciones jurídicas y políticas (Alexander, 2007, pp. 97-112). La ficción de la representación surge entonces de la idea retórica de la personificación y como contraste con la de suplantación de otra persona.

Mediante la prosopopeya, se habilita a un representante para hablar y actuar en nombre de los representados que, bien, podían ser personas, cosas, o entidades jurídicas como las ciudades o los estados. En ninguno de estos casos se entendía que el representante asumía la identidad de los representados. Una representación locuaz de una ciudad-república aparece los frescos del “Buen y Mal Gobierno” de Lorenzetti. Se trata de un mural que se extiende en tres de los cuatro muros de la *Sala della Pace* del *Palazzo Pubblico* de Siena y en cuya pared norte aparece lo que se conoce como la “alegoría del buen gobierno”. A la izquierda, muestra a una mujer sentada en un trono sosteniendo una balanza con varias figuras circundándola, y a la derecha a un hombre venerable de grandes dimensiones junto a seis mujeres. Esta figura masculina aparece asociada a diversos símbolos de la ciudad: en sus hombros aparecen desplegadas las letras C.S.C.V. (*Commune Senarum, Civitas Virginis*), viste los colores blanco y negro de Siena, a sus pies se encuentran los gemelos fundadores de la república romana y en su escudo aparece la Virgen María, dos de las insignias adoptadas por la ciudad en esa época (Skinner, 2002, pp. 39-117). Los accesorios de esta figura enfatizan que el poder que detenta no es autónomo, sino que está subordinado la ciudad a quien representa. El hombre venerable, entonces, es un representante de la ciudad y puede actuar en su nombre, pero no la suplanta.

Tercero, la paradiástole es el nombre que daban los retóricos a la figura de la redescrición de términos evaluativos. La posibilidad de cambiar de significados a una misma acción se basaba en la creencia de que muchas virtudes y términos que se emplean para describir y valorar las conductas humanas se encuentran en la mitad de dos vicios extremos. Entonces muchas virtudes y vicios se encuentran en una relación de proximidad. Como consecuencia, se podía emplear la paradiástole para excitar los sentimientos de la audiencia mediante la “extenuación”, es decir, exagerando que lo que se puede decir a favor de una acción o disminuyendo lo que se puede decir en su contra. Por ejemplo: 1) extenuando una mala actitud se la puede convertir en un vicio próximo, como cuando la astucia se equipara a prudencia o la templanza se expone como insensibilidad (Cicerón, 1968); 2) suavizando las culpas o faltas, equiparando los vicios propios con virtudes como cuando se hace pasar la calumnia por franqueza o la temeridad por coraje (Skinner, 1994, 2007). Como en el caso de las otras dos figuras, la paradiástole también permitía redescibir conceptos políticos a través de una retórica escrita y visual.

En el ámbito escrito, Maquiavelo hace uso de la paradiástole cuando sostiene que la corrupción de la era moderna es de tal magnitud que se llega a considerar como libertad lo que en realidad es una extravagancia, y se estima como clemencia lo que no es sino laxitud y abuso (Skinner, 2018, pp. 45-62). En el ámbito visual, Hobbes hace uso de ella también, cambiando el diseño y significados de los monstruos bíblicos Behemot y Leviatán. Desde el *Liber floridus* de Lamberto de Saint-Omer (1121) ambas criaturas eran consideradas representaciones del fin del mundo (De Toro, 2019). En una página aparecía Behemot como una suerte de buey robusto y acorazado sobre el que cabalga un demonio anaranjado de gran tamaño que lleva sus bridas y que pareciera apresurar su paso. En la página siguiente, aparecía un Anticristo majestuoso sobre la cola de Leviatán, una bestia marina verde, cuadrúpeda y alada, que está cubierta de escamas y que posee colmillos y garras rapaces. Quinientos años después, Hobbes los despoja de todo misticismo religioso. Behemot es concebido como un elefante y Leviatán adopta la forma de un gigante. Según Carl Schmitt, con el Leviatán, Hobbes habría representado la unidad política del Estado y con Behemot, la anarquía provocada por el fanatismo y la intolerancia religiosa (Schmitt, 2020, pp. 45-71). Poniendo a las bestias en posiciones antagónicas, Hobbes podía graficar las tensiones del poder absoluto (Springborg, 1995) y el trabajo permanente del

<sup>2</sup> “El remedio de la división es muy eficaz, para que se reduzca el pueblo, viendo desunidas sus fuerzas y sus cabezas. Así lo usamos con las abejas cuando se alborota y tumultúa aquel alado pueblo (que también esta república tiene sus males internos) y deja su ciudad fabricada de cera, y vuela amotinado en confusos enjambres, los cuales se deshacen y quitan arrojándoles polvos que los dividan” (Empresa 73, *Compressa quiescunt*).



Estado-Leviatán por imponerse al caos de la revolución-Behemot. La paradiástole de la figura del Leviatán consiste en convertir una figura religiosa maligna en una imagen política y protectora<sup>3</sup>.

Como se ha expuesto, Skinner contribuye al análisis de las imágenes en la retórica visual del prehumanismo y del Renacimiento desde dos ángulos. Primero, destaca la capacidad persuasiva de las imágenes en las argumentaciones políticas, subrayando sus posibilidades de mostrar los argumentos a través de imágenes verbales o reales. Segundo, discute el funcionamiento de las imágenes en tres de las figuras discursivas de mayor impacto persuasivo en la época y debate en torno a ellas la posibilidad de su participación en la elaboración de abstracciones políticas (écfrasis), ficciones jurídicas y políticas (prosopopeya) y de cambios en los significados de los conceptos políticos (paradiástole).

## La retórica visual como un lenguaje político en el Renacimiento

Skinner incorpora su metodología del análisis de la acción comunicativa de los discursos políticos al estudio de fuentes retóricas y se integra, de este modo, al movimiento intelectual bautizado por Richard Rorty en 1984 como “giro retórico”. Con esta expresión, Rorty se refería a que el renovado interés académico por la elocuencia en la década del 80 del siglo pasado parecía una nueva moda que sucedía al “giro interpretativo” y el “giro lingüístico” (Simons, 1990, p. vii). Skinner se une al giro retórico participando de ambos enfoques preliminares al enfocar sus estudios en la interpretación de la acción comunicativa de los textos retóricos. Incorpora en su metodología aspectos del “giro interpretativo” para dilucidar los significados de los textos considerando el rol del intérprete, e incluye elementos del giro lingüístico para indagar en la acción del lenguaje relacionándola con los significados y usos de los hablantes (Rorty, 1992, pp.1-39).

Una novedad de Skinner es que asume que la retórica es la forma lingüística por excelencia de la política en el Renacimiento porque en la base de la retórica se encuentra una idea sobre la contingencia que parte de dos supuestos: que siempre se puede entender la vida política encontrando propuestas o principios que refutan los que ya existen; y que es la vida política la que genera los problemas que debe resolver la teoría política (Palonen, 2007, pp. 387-411). Considerando estas características de la contingencia retórica, Skinner aborda tres dimensiones: 1) la retórica clásica habría influido en la teoría política del Renacimiento proporcionando elementos teóricos en torno a la legitimidad del poder basadas en conceptos republicanos romanos; 2) la retórica del Renacimiento era una forma de razonamiento político que podía expresar sus argumentos empleando palabras e imágenes; y 3) la retórica renacentista puede ser empleada como una metodología para interpretar la acción de las palabras y de las imágenes en el debate político de esa época.

Primero, Skinner plantea que ciertos conceptos políticos de las ciudades-repúblicas italianas del siglo XIII, como la libertad y las virtudes cívicas, serían legados de una cultura retórica prehumanista. Joy Connolly coincide con Skinner en este aspecto y reafirma que la retórica romana se ofrecía a los teóricos políticos del Renacimiento como un mecanismo de comunicación teórico y práctico que podía legitimar la autoridad mediante la negociación y el consentimiento político configurando así la *res publica* entre los siglos XIII y XV. Específicamente, Brunetto Latini y Leonardo Bruni habrían desarrollado sus discursos centrales a partir del concepto romano de ciudadanía y de la idea asociada a esta sobre el cultivo de las virtudes cívicas en la construcción de una comunidad (Connolly, 2007). De este modo, la retórica habría sido un importante vehículo ideológico que se integra a la teoría política moderna.

Skinner rastrea la influencia ideológica romana en la idea de la autonomía republicana de las ciudades italianas del siglo XIII y, de paso, refuta la propuesta dominante hasta entonces, de Nicolai Rubinstein (1958), quien planteaba que el fresco podía interpretarse como un resumen visual de la filosofía política de Aristóteles según la adaptación hecha por Tomás de Aquino. Skinner objeta esta interpretación y afirma, por ejemplo, que la imagen del anciano majestuoso del muro norte no es una personificación alegórica del bien común aristotélico, sino que representa al *magnus vir sapiens* ciceroniano de Brunetto Latini, es decir, al legislador supremo que revive en la persona de los magistrados de la comuna de Siena. Continuando con esta polémica Skinner establece una relación conceptual entre dos de las imágenes dominantes y deduce que el significado del hombre venerable es el de una figura complementaria a la de la mujer que representa la Paz. De este modo, lo que se expone en el fresco sería una teoría constitucional que plantea dos cosas: que para vivir en paz se requiere un régimen político fundado en el gobierno de *signori* electos que mantengan una conducta acorde con las leyes y las costumbres de la comunidad; y que estos representantes deben ser capaces de cumplir sus obligaciones de forma virtuosa y sin pasiones (Skinner, 2002, pp. 39-92). Con todo, sostienen exégetas más recientes que esta interpretación de la autoridad de Skinner no impediría completar un sistema más amplio de significados que incluya también el concepto tomista de bien común, que Rubinstein habría demostrado que constituía un concepto arraigado en la ideología comunal (Boucheron, 2018, pp. 89-103).

Segundo, Skinner (1996, p. 6) busca distanciarse de otros autores del giro retórico y señala que su objeto de estudio no reside en las “estrategias literarias”, sino en el razonamiento argumentativo de la retórica. Refiriéndose a Hobbes destaca que él emplea la palabra retórica de la manera que el mismo Hobbes

<sup>3</sup> En *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan*, Bredekamp (2016) refuerza la tesis de este artículo al analizar la figura de Behemot en la obra de Hobbes, donde se erige como un anti-Leviatán. Mientras que Leviatán, representado en el frontispicio de Abraham Bosse con una silueta humanoide que evoca una máquina, simboliza el orden, Behemot encarna la monstruosidad y el caos. Bredekamp destaca que estas antítesis se proyectan en las creaciones de William Blake (“Behemoth and Leviathan”, 1825) y Louis Breton, donde Behemot personifica a Satanás. Asimismo, señala que, en la obra de Franz Neumann, la configuración política del Nazismo se equipara a Behemot, cuya esencia radica en negar cualquier forma de derecho capaz de someter la acción política, constituyendo un totalitarismo *an-arché*, donde el único criterio rector reside en la voluntad del líder (Bredekamp, 2016).

hubiese querido que se entendiera, es decir como una aplicación de la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*, los tres *elementa* fundamentales en las teorías clásicas y renacentistas de la elocuencia escrita. Siguiendo esta explicación, si lo que realmente identifica a la retórica es la forma en la que se construye y expone un argumento, se podría entender que se trata de una forma de razonamiento expresada a través de palabras e imágenes. Sobre este punto, Bryan Garsten (2011) plantea que, en el ejercicio de descubrir el funcionamiento de la retórica en obras de teoría política renacentista, Skinner asume que la retórica no solo era una técnica discursiva, sino también, una forma de reflexión en la que los argumentos (logos) se transmiten haciendo que la audiencia confíe en la personalidad del orador (*ethos*) e influyendo en sus emociones (*pathos*). Una postura análoga toma Raia Prokhovnik, para quien la retórica es una forma de organizar y expresar el pensamiento a través del lenguaje y no solo un reflejo estático del pensamiento (1991, p. 3).

Skinner insiste en que su punto de vista consiste en discutir el lugar del *ars rhetorica* en la historia de la cultura renacentista, primero reconociendo el uso que da Hobbes a técnicas discursivas retóricas dentro del contexto de la construcción de una *scientia civilis* en *Reason and Rhetoric* (1996) y luego a través de la discusión de la retórica forense de Shakespeare en *Forensic Shakespeare* (2014). Los empeños de ambas obras recaen en un tipo de retórica denominada "crítica", y que es aquella que se identifica por su interés de desenmascarar o desmitificar el discurso del poder (Mckerrow, 1989). Asumiendo que este enfoque crítico es el que adopta Skinner, se podría entender por qué el autor equipara la acción lingüística retórica con la pretensión ilocucionaria y por qué, en la práctica, identifica la naturaleza de los enunciados políticos con las órdenes o advertencias. En el fondo, el foco de interés de Skinner es la retórica de la polémica deliberativa y forense y deja fuera la ceremonial o epidéctica, que es aquella que busca alabar o culpar a una persona o entidad.

Si se aplica esta concepción de la argumentación retórica como si fuese un mandato o un consejo, se podría dar sentido al propósito político de imágenes como la del Emperador Federico II de Hohenstaufen puesta en la antigua Puerta de Capua, que se encontraba a la entrada del entonces Reino de Sicilia. Esta estatua imperial era visible después de cruzar un puente y se encontraba flanqueada por un par de magistrados y rodeada de varias inscripciones que conminaban al lector a sujetarse a las leyes del reino. Federico II era situado en el centro como vicerregente de la divinidad e intermediario de la justicia, graficando las palabras de Séneca que formaban parte del prólogo del *Liber augustalis* (Kantorowicz, 2016, pp. 97-143). Esta imagen de un soberano que representaba la ley y la justicia podría ser una demostración de una retórica visual concebida como imposición semántica. También se podría esgrimir un argumento análogo con los significados de los grabados monotemáticos de los libros de emblema. Pero este propósito retórico resulta más difícil de justificar cuando se examina la argumentación política de imágenes más complejas como los frescos del Buen y Mal Gobierno de Lorenzetti o el frontispicio del *Leviatán* (2012).

Tercero, Skinner plantea que la retórica del Renacimiento puede ser empleada como una metodología para interpretar la acción argumentativa de las palabras y las imágenes en los debates políticos de esa época. Skinner busca desentrañar el contexto lingüístico en el que se forma la praxis política, y aborda el uso de las palabras y de los conceptos como herramienta. En esta metodología, Skinner concibe las palabras en un sentido similar al que les da Michael Freedon (2008), para quien las palabras son unidades básicas del pensamiento político que posibilitan el desarrollo del lenguaje. Para Skinner palabras e imágenes configurarían los argumentos que dan impulso a las ideologías que son, en la práctica, las formas de comunicación de la teoría política. Bajo esta concepción, Skinner aplica el siguiente esquema analítico: 1) toma un texto o una imagen proveniente de autores del Renacimiento; 2) distingue el contexto del debate político para determinar qué ideas servirían de herramientas para el debate ideológico; 3) examina las técnicas discursivas más efectivas empleadas y 4) interpreta la acción lingüística de estas palabras o imágenes identificando su fuerza ilocucionaria, esto es, la intención expresiva detrás de su uso y concluye sobre la manera en que se habría dado respuesta a los debates políticos en los que se inserta el argumento de las imágenes.

Tomando como ejemplo el análisis skinneriano de la imagen del *Leviatán* de Hobbes, esta metodología podría ser ilustrada de la siguiente manera. En primer lugar, Skinner sugiere que la representación verbal y gráfica del *Leviatán* constituiría una ficción vinculada a la construcción del Estado (Skinner, 2008). En segundo término, el autor plantea que la teoría del Estado hobbesiana, descrita en el *Leviatán*, emerge en un contexto de discusión sobre la obligación política de obediencia a un poder de facto, tras la ejecución de Carlos I en 1649 y el establecimiento de una república (Skinner, 2008). En este escenario, Hobbes habría buscado ofrecer una solución pragmática al conflicto, argumentando que obediencia y protección debían ser consideradas como obligaciones políticas correlativas (Bocardo, 2007, p. 57). En tercer lugar, Skinner sugiere que, al evocar monstruos bíblicos familiares para los destinatarios de sus obras, Hobbes habría intentado despertar la imaginación para persuadir sobre nuevas propuestas o significados políticos (Skinner, 2008). Así, el filósofo transforma a Behemot de toro en elefante y a Leviatán de monstruo marino en un gigante, modificando también sus significados. Si en la Biblia estas bestias eran manifestaciones de la omnipotencia divina, en la obra hobbesiana se convierten en dos facetas de un mismo poder terrenal, donde Leviatán representaría la unidad política del Estado y Behemot, la anarquía provocada por el fanatismo, la intolerancia religiosa y el fraccionalismo (Schmitt, 2020, pp. 45-71). Por último, Skinner concluye que la innovación de Hobbes no radicaría tanto en la formulación de un concepto de Estado, sino en la instauración de la idea de una persona ficticia depositaria de la soberanía, personificada en el soberano como representante autorizado del pueblo (Skinner, 2008).

En estas tres dimensiones de la retórica visual, Skinner plantea que ciertas imágenes de características icónicas, es decir, que contienen un alto valor simbólico para el mundo político de su tiempo, como los frescos del "Buen y Mal Gobierno" de Lorenzetti o el frontispicio del *Leviatán* de Hobbes, habrían tenido

dos particularidades relevantes desde el punto de vista de la argumentación retórica política: 1) se tratan de composiciones visuales destinadas a despertar las emociones de la audiencia; y que, al mismo tiempo, 2) en cuanto iconografías se integraban en una discusión política determinada. Entonces, lo que cabe especular es en torno a una explicación teórica sobre el funcionamiento de imágenes en esta retórica política o, de otro modo, discutir cómo desde un punto de vista teórico de la visualidad, estas imágenes habrían participado en esas argumentaciones.

### El funcionamiento de las imágenes en una argumentación retórica visual

Se pueden encontrar explicaciones sobre la naturaleza y características de la función argumentativa de las imágenes en cada uno de los teóricos que se pronuncian sobre las interacciones que sostienen las imágenes con el público (Olson, Finnegan y Hope, 2008, p. 8). De esta manera, se pueden encontrar respuestas desde los primeros estudios interdisciplinarios que interrogaron a las imágenes y que buscaron establecer una relación entre ellas y los argumentos. Desde lo visual, figura Erwin Panofsky quien inauguró la “iconología” (1939); y, desde la retórica, Roland Barthes con su “retórica de la imagen” (1977) y Richard Rorty con el debut del “giro lingüístico” (1992). En los noventa surgieron el “giro pictorial” con W. J. T. Mitchell en los Estados Unidos (1994) y paralelamente el “giro icónico” con Gottfried Boehm en Alemania (1994). Estos estudios se complementaron con las exploraciones en torno a la visión como un fenómeno histórico construido culturalmente llevadas a cabo por Hal Foster (1988), Martin Jay (1988) y Jonathan Crary (1990). Todos estos teóricos reconocen implícitamente una dimensión retórica en la interacción de las imágenes con las audiencias y proporcionan elementos teóricos sobre el funcionamiento de las imágenes en una argumentación.

Ahora bien, la explicación que se requiere específicamente en este trabajo es sobre el funcionamiento de las imágenes en la visual política que discute Skinner, esto es, la retórica visual persuasiva prehumanista italiana y renacentista inglesa, que elabora imágenes verbales mediante figuras discursivas y que incluye figuras reales, emblemas y frontispicios en textos impresos de teoría política. Una alternativa es la que ofrece David Marshall (2018) quien plantea que el trabajo de Aby Warburg de principios del siglo XX ofrece claves sobre el funcionamiento de las imágenes en la retórica visual en un contexto argumentativo renacentista.

La obra más importante de Warburg es el *Bilderatlas Mnemosyne*, el “Atlas Mnemosyme” (2010) cuyo subtítulo era *Restitutio eloquentiae* (restitución de la elocuencia). Consiste en una serie de paneles con montajes de imágenes recortadas, muchas de ellas con descripciones hechas a mano, en los que muestra la supervivencia (*Nachbelen*) de lo que él llama “formulas del pathos” (*Pathosformel*), que son formas expresivas intensificadas o superlativas del arte griego y romano que posteriormente son incorporadas en el proceso creador de artistas renacentistas italianos (Cirlot, 2019). El aporte de Warburg a la retórica visual consiste, según Marshall, en que la organización y contenido de los paneles muestran ideas sobre el funcionamiento de las imágenes en una estructura argumentativa.

Marshall sostiene que Warburg diseña estos paneles como una suerte de “mapa de emociones” estrechamente vinculadas con la historia europea. Estas redes de imágenes promueven un ejercicio imaginativo que permite dar interpretaciones distintas a los problemas que se discuten, dependiendo de dos factores: la ubicación del observador y las combinaciones de gestos, acciones y poses de las imágenes que se escojan con la mirada. Así lo demostraría, por ejemplo, el panel 52, en el que se discuten dos historias. En la primera, se muestra una de las virtudes más importantes de los retóricos romanos: la magnanimidad del victorioso general romano Publio Cornelio Escipión, más tarde “Africano”, quien tras la derrota del príncipe celtibero Alucio retuvo a su novia para luego entregársela rehusando el pago del rescate, que termina donándolo como dote a los propios novios. Warburg estaría mostrando en esta secuencia que una acción se puede convertir en su opuesto, que un rapto puede transmutarse en un acto de protección y que la violencia puede ser una posibilidad de construir una comunidad política. En la segunda historia, varias secuencias de imágenes van mostrando, primero a una madre impidiendo la marcha del caballo del Emperador Trajano e interpellándolo por justicia ante la muerte de su hijo. Luego, se aprecia de forma inequívoca que esta muerte se debe a la arremetida un caballo. Finalmente, el Emperador se sitúa alternadamente como juez y como acusado de la muerte, es decir, como encarnación del poder y como poder cuestionado (Marshall, 2018, pp. 7-12).

La organización de los paneles de Warburg puede ser considerada como una expresión retórica porque sus imágenes son presentadas como parte contingente de una argumentación en desarrollo y como si tuvieran la facultad de interpelar al observador. Cada una aparece como una fracción de un movimiento, como un fragmento de una argumentación mayor, lo que posibilita que el espectador pueda apreciar distintas posibilidades de una misma actuación. Los paneles estructurarían “matrices tópicas” que permiten percibir similitudes y diferencias entre ellas y que motivan al observador a configurar sus propias clasificaciones y, por tanto, nuevas argumentaciones (2018, pp. 2-15). Marshall sostiene que el “Atlas” expone “constelaciones de imágenes” en las que cada una tiene la posibilidad de adquirir significados diversos dependiendo del contacto que sostenga con el observador y de la facultad de este para sentir y seguir su movimiento (2018, pp. 15- 16). El análisis de Marshall al “Atlas Mnemosyne” de Warburg plantea interesantes claves sobre el funcionamiento de las imágenes en una argumentación retórica: las imágenes pueden adquirir contenido argumentativo en la mente del observador; las imágenes pueden mostrar fragmentos de una acción y participan así de la contingencia retórica al formar parte de un movimiento más amplio; las imágenes pueden ser contrastadas con otras expresiones comunicativas; las imágenes sirven tanto para mostrar puntos de vista contrapuestos, como para indagar la realidad.

Las disquisiciones warburgianas destacan dos cuestiones que cabe despejar para hipotetizar sobre el funcionamiento de las imágenes en la retórica visual: cuál es la naturaleza de las imágenes y cómo se

despliega su capacidad argumentativa. Hans Belting se pronuncia en torno a la naturaleza de las imágenes y plantea que estas tienen una cualidad mental y, otra, material. La característica mental es el proceso interior por el cual el observador genera la imagen en su cerebro y la condición material es su presencia visible sobre un medio físico. Belting sostiene que “sólo se convierte en imagen cuando es animada por su espectador. En el acto de la animación la separamos idealmente de su medio portador” (2012, p. 39). Según la teoría de los actos de las imágenes (*Bild-Akt*) de Horst Bredekamp, el proceso por el cual se produce la “animación mental” de las imágenes genera también una acción comunicativa y que permitiría explicar la acción argumentativa de las imágenes en la retórica visual.

Esta aproximación comunicativa al funcionamiento de las imágenes no es nueva, dado que la propuesta teórica de John Austin (1962/2018) sobre actos de habla fue extendida analógicamente a las imágenes. Por ejemplo, Soren Kjørup (1974, p. 219) planteó que los “actos ilocucionarios” eran aplicables a las afirmaciones hechas mediante la exhibición de imágenes y bosquejó la idea de “*doing things with pictures*”. Trevor Pateman (1980) dilucidó el funcionamiento de la comunicación de los signos en la publicidad de revistas impresas, aludiendo a la relación entre fuerza, contexto y cooperación de los actos ilocucionarios en todo intercambio comunicativo. Philippe Dubois (1986) esbozó la idea de un acto icónico relacionado con las acciones que se dan en la producción, recepción y contemplación de una fotografía. Liza Bakewell, por su parte, fue quien acuñó el término “actos de las imágenes”, reconociendo que la exhibición de las imágenes podía producir efectos en el mundo incluso de manera más intensa que los “actos de las palabras” (1998). Bredekamp valora estos intentos teóricos, pero discurre que se equivocan al considerar las imágenes como instrumentos y no como protagonistas de la acción comunicativa, y se centra entonces en desentrañar la capacidad latente de las imágenes para mover al observador (2018, pp. 31-35).

Partiendo del supuesto de que realidad e imagen son dos cosas distintas, Bredekamp identifica tres tipos de potencias o fuerzas que pueden animar la realidad, los “medios” de Belting, y que permiten que las imágenes se hagan visibles al observador haciendo posible la configuración de una retórica visual en la que las imágenes se integran en un argumento. Bredekamp sostiene que las imágenes se pueden animar en la mente del observador mediante tres tipos de acciones o de actos producidos por diversos artefactos: el acto esquemático, el acto sustitutivo, y el acto intrínseco. Mediante el acto de la imagen esquemático, un objeto inanimado puede adquirir movimiento impulsado por un medio externo (2018, pp. 77-136). Ejemplos de este tipo en la historia del arte son las “pinturas vivientes” o *tableau vivant* que eran representaciones de escenas en las cuales los actores permanecían estáticos durante un momento; los autómatas cuyos movimientos eran impulsados mecánicamente; y las estatuas que cobraban vida producto de la pasión del observador y que son escenificadas por algunas óperas como el desnudo femenino que enamora a Pigmalión (Rameu, 1748), la estatua del Comendador que condena a Don Giovanni (Mozart, 1787) y la muñeca Olympia que cautiva a Hoffmann (Offenbach, 1881).

Un ejemplo de acto esquemático de una imagen que crea una acción política es el que produce la cuerda de la Concordia, una figura prominente que Aparece a la izquierda de la pared principal del ciclo de frescos de Lorenzetti. Esta imagen femenina aparece sentada debajo de Justicia (en cuanto principio de imparcialidad) de quien toma una cuerda que sale de la balanza y que está inspirada, a su vez, por la Sabiduría que aparece sobre ella. La cuerda de la Concordia representa uno de los fundamentos de la vida pública y, por esta razón, motiva la acción de un grupo de ciudadanos quienes la sostienen firmemente hasta que es alcanzada por el representante de la ciudad, quien la toma desde su otro extremo (Skinner, 2002, pp. 93-117).

A través del acto sustitutivo de la imagen, se produce una animación por medio de un intercambio entre un cuerpo y una imagen que la sustituye. La idea de una unión entre un cuerpo y una imagen surge en el siglo VI a partir de la creencia de que el rostro de Cristo había sido impreso en el paño que le extendió la Verónica camino del Calvario. En la *Vera Icon*, la “verdadera imagen” de Cristo, el cuerpo seguía presente en plenitud, aunque ya no estuviera compuesto de materia viva e, incluso, creía posible que el contacto con la tela podía traspasar su potencia a otras reproducciones. Esta esperanza de poder reconocer en las imágenes algo “verdadero” se extiende luego a otros ámbitos como las auto impresiones naturales de hojas y fósiles, hasta llegar a la fotografía (2018, pp. 137-192).

Una forma especial de sustitución de un cuerpo por una imagen es la que producen las enseñas de soberanía política como muestra el uso de los tradicionales sellos puestos para autorizar documentos oficiales o la circulación de monedas que llevan la imagen de una autoridad. Bredekamp recoge dos párrafos de *Elements of Philosophy* del mismo Hobbes para sostener que el frontispicio del *Leviatán* de Hobbes buscaba cumplir con esta función sustitutiva. En ellos Hobbes expone la importancia de las “marcas”, que serían señales recordatorias de cosas sensibles, cuya percepción facilita el recuerdo individual<sup>4</sup> y que, al ser compartidas, se convierten en “signos” provistos de significaciones públicas<sup>5</sup>. De esta forma, con la imagen del Leviatán como “marca”, se buscaba alimentar la fantasía y la memoria de los lectores, para representar un “signo” que pudiera evocar la soberanía (Bredekamp, 2007, pp. 49-51; 2018, pp. 156-160; 2020, pp. 59-60).

Por medio del acto intrínseco se anima una imagen como resultado de la observación de la fuerza de su diseño, de sus líneas y colores. Esta idea se basa en una antigua creencia que sostiene que, aunque es el

<sup>4</sup> “From which it follows, that, for the acquiring of philosophy, some sensible moniments are necessary, by which our past thoughts may be not only reduced, but also registered every one in its own order. These moniments I call MARKS, namely, sensible things taken at pleasure, that, by the sense of them, such thoughts may be recalled to our mind as are like those thoughts for wich we took them” Hobbes (2018, II.1)

<sup>5</sup> “Now, those things we call SIGN are the antecedents of their consequents, and the consequents of their antecedents, as often as we observe them to go before or follow after in the same manner”. Hobbes (2018, II.2)



espectador quien tiene el poder de mirar, este también puede sentirse observado por las imágenes. En la mitología griega este quiasmo, o cruce de las miradas, podía tener efectos aterradores como el que producía Medusa, quien aún con su cabeza cortada podía petrificar a quienes le dirigieran la mirada. Por esta razón, Bredekamp afirma que los ojos de las obras son sus formas. Este acto intrínseco es el que anima las secuencias de imágenes del "Atlas Mnemosyne" y por medio del cual Warburg rastrea las posibilidades de las imágenes de crear espacios de pensamiento a partir de la observación de los gestos corporales y del movimiento de sus accesorios (2018, pp. 193-264),

Los frescos del "Buen y Mal Gobierno" de Lorenzetti ofrece muchas posibilidades de identificar el acto intrínseco de las imágenes. Una de ellas es mediante la observación de las formas, gestos y lugar que ocupa la Paz, un valor considerado como primordial para la vida cívica por los prehumanistas. La figura se ubica exactamente en la mitad de la pared central, es decir, en el centro de la vida en común. Aparece vestida de blanco, con una rama de laurel en su mano izquierda y descansa semirrecostada sobre una armadura negra, como muestra de su victoria sobre sus mayores enemigos que son la guerra externa y las disensiones internas que amenazan permanentemente la vida en común. Su mirada no se cruza con el observador, sino que se extiende hacia la pared Oeste en la que ella puede ver las consecuencias de la paz sobre el buen gobierno y, al mismo tiempo, le da la espalda a sus enemigos que aparecen en la pared opuesta (Skinner, 2022, pp. 93-117).

De este modo, La propuesta de Bredekamp sobre los actos de las imágenes puede complementar la exhortación sobre retórica visual renacentista de Skinner, en la medida que las imágenes argumentativas ecrásticas, prosopopéyicas y paradiastólicas puedan encontrar explicación sobre su funcionamiento en los actos esquemáticos, sustitutivos e intrínsecos.

### Conclusiones. Esbozo para un encuentro entre Skinner y Bredekamp

Algunos de los aportes de Skinner al análisis de las imágenes en la retórica visual que se discuten en este artículo son: 1) que promueve la comprensión de ciertas figuras discursivas que son susceptibles de despertar las emociones del público mediante el uso de imágenes verbales; 2) que bosqueja que tanto las imágenes verbales como las reales tienen la capacidad de contribuir a la elaboración de abstracciones políticas (mediante la écfrasis), ficciones jurídicas y políticas (a través de la prosopopeya) y de cambiar los significados de los conceptos políticos (empleando la paradiástole); y 3) que plantea que las imágenes reales se pueden incorporar a un argumento retórico de forma similar a las palabras. La discusión de este trabajo se centra en esto último, esto es, en debatir el lugar y funcionamiento de las imágenes en ciertas argumentaciones retóricas renacentistas.

Los estudios más recientes de cultura visual concuerdan con la capacidad argumentativa de las imágenes. Se considera que la argumentación es un acto comunicativo que puede darse a través de múltiples expresiones que incluyen palabras e imágenes (Kjeldsen, 2018). De este modo, los argumentos visuales de imágenes como los frescos del "Buen y Mal Gobierno" de Lorenzetti o el frontispicio del *Leviatán* de Hobbes deben ser considerados como especies de persuasión en las que las imágenes se superponen, acentúan y vuelven vívidas e inmediatas las razones propuestas por sus autores para modificar creencias, actitudes o conductas de los observadores (Blair, 2009, p. 50). Lo que sigue siendo objeto de controversia es una explicación teórica más o menos satisfactoria en torno al funcionamiento de las imágenes en una argumentación retórica visual de este tipo.

La teoría de los actos de las imágenes de Bredekamp permite una elucidación relevante sobre la articulación de la retórica visual de Skinner. Ambos son historiadores especializados en el Renacimiento, uno versado en historia del arte y el otro en historia intelectual; los dos manejan propuestas metodológicas en las que subyace la idea de un acto comunicativo, de tipo icónico en uno y de orden lingüístico en otro; y, finalmente, tanto Bredekamp como Skinner analizan imágenes de tipo icónicas, esto es, imágenes que proporcionaban recursos destinados a formar o debatir una opinión política y motivar la participación en formas específicas de vida colectiva (Hariman y Lucaites, 2018, p. 176).

Así, por ejemplo, sería posible complementar las formulaciones de Skinner sobre las ficciones jurídicas y políticas del frontispicio del *Leviatán* con las explicaciones visuales de Bredekamp. Skinner analiza principalmente la argumentación retórica del gigante que emerge en la parte superior del grabado. Destaca que su torso aparece detrás de las colinas y que está compuesto de centenares de personas diminutas que se encuentran de espaldas al observador. Luego relaciona esta escena con algunas descripciones de Hobbes en las que detalla que el Estado se instituye cuando los miembros individuales de una multitud pactan entre sí y autorizan a una "persona artificial" para que actúe por ellos como representante soberano<sup>6</sup>. De manera, estas personas diminutas serían las que dan vida y mueven al gigante y son, por tanto, los autores de todas las acciones ejecutadas en su nombre<sup>7</sup>.

Siguiendo la metodología de Skinner se puede afirmar que el gigante es una figura ecrástica porque representa algo irrepresentable, como es el concepto de la soberanía; es también una imagen prosopopéyica

<sup>6</sup> Hobbes, *Leviatán*, cap. XVI: "A Multitude of men, are made One Person, when they are by one man, or one Person, Represented; so that it be done with the consent of every one of that Multitude in particular. For it is the Unity of the Representer, not the Unity of the Represented, that maketh the Person One. And it is the Representer that beareth the Person, and but one Person: And Unity, cannot otherwise be understood in Multitude".

<sup>7</sup> Hobbes, *Leviatán*, cap. XVI: "So that a Person, is the same that an Actor is, both on the Stage and in common Conversation; and to Personate, is to Act, or Represent himselfe, or an other; and he that acteth another, is said to beare his Person, or act in his name".

porque se trata de una persona construida para actuar en nombre y representación de quienes generaron un pacto; y, al mismo tiempo, es una imagen paradiastólica, porque el poder destructivo de una bestia se transforma dotándolo no solo del poder supremo capaz de infundir miedo y de imponer castigos, sino también de otorgar recompensas<sup>8</sup>. Aplicando la metodología de Bredekamp se pueden explicar estas posibilidades argumentativas visuales identificando las fuerzas que permiten la animación mental de estas imágenes. Así, el acto sustitutivo explicaría la manera en que algo irrepresentable como la soberanía puede figurar como un gigante; el acto esquemático explicaría la ficción de los movimientos del portador de la máscara de la soberanía; y el acto intrínseco explicaría la manera en la que el cruce de miradas del observador el gigante puede generar una impresión protectora (Cuadro 1).

Cuadro 1. Aplicación de la teoría de Bredekamp a las propuestas de retórica visual de Skinner.<sup>9</sup>

		Figuras Discursivas de Skinner		
		Écfrasis	Prosopopeya	Paradiástole
<b>Actos de las imágenes de Bredekamp</b>	Sustitutivo	El gigante es una imagen que representa otra imagen (el concepto político de soberanía).		
	Esquemático		El gigante es el representante de la multitud y es movido por las personas diminutas que lo componen.	
	Intrínseco			El cruce de miradas entre el observador y la imagen genera una impresión de protección que ressignifica el poder destructor de Leviatán.

Pareciera que la vinculación de las propuestas de Skinner y Bredekamp permitiría la elaboración de una metodología interpretativa de la retórica visual del Trecento italiano a la modernidad temprana inglesa. Sin embargo, esta primera aproximación debe ser puesta a prueba para determinar sus límites y posibilidades. Por una parte, el ejercicio del frontispicio pareciera funcionar en la medida que se trata de examinar fragmentos de una imagen figurativa, que el análisis recae sobre una imagen política de tipo icónica, que la búsqueda vincula textos e imágenes, y que centra en asociar “una” figura discursiva con “un” acto de la imagen. Por otra, es importante señalar que no basta con atribuir a una imagen un significado político para poder efectuar un análisis en el que se vinculen figuras discursivas y actos de las imágenes, sino que es necesario determinar primero el contexto de su acción comunicativa. Este ejercicio no se ha hecho a cabalidad en este artículo pues en él se ha buscado identificar una propuesta sobre el lugar y el funcionamiento de las imágenes en la retórica renacentista.

Una comprensión del funcionamiento de los argumentos retóricos de las imágenes debiese relacionar las imágenes objeto de estudio con los textos e imágenes con los cuales posiblemente discutían. Así, por ejemplo, si se debate el concepto de soberanía en el frontispicio del Leviatán sería útil tener en cuenta el diálogo que se habría generado con otros grabados de la literatura emblemática de la época (Skinner, 2008; Goodrich, 2015), así como la posibilidad de establecer vinculaciones con otros frontispicios de libros de Hobbes (Bredekamp, 2020). Otro ejemplo posible sería que, si se discute el “buen y mal gobierno” del Fresco de Lorenzetti, se podría considerar también un examen tanto del contexto artístico de las obras del Palazzo Pubblico de Siena (Riklin, 2017), como con la eventual relación de este fresco con otras obras de Lorenzetti (Frugoni, 1988). En definitiva, para reflexionar adecuadamente sobre el funcionamiento de la retórica visual se requiere considerar la interacción de las imágenes con textos, contextos y con las posibilidades de recepción que habrían existido en la época en la que se dio la discusión (Kjeldsen, 2018).

<sup>8</sup> Hobbes, *Leviatán*, cap. XXVIII: “Hitherto I have set forth the nature of Man, (whose Pride and other Passions have compelled him to submit himselfe to Government; together with the great power of his Governour, whom I compared to Leviathan, taking that comparison out of the two last verses of the one and fortieth of Job”.

<sup>9</sup> Fuente: elaboración propia sobre la base de la observación de la imagen superior del frontispicio del *Leviatán* de Thomas Hobbes en la que se muestra el torso de un gigante compuesto de una infinitud de personas diminutas y cuya descripción puede encontrarse en los capítulos XVI y XXVIII.

## Referencias bibliográficas

- Adamson, Sylvia; Alexander, Gavin y Ettenhuber, Katrin (2007). Introduction: the figures in Renaissance theory and practice. En Sylvia Adamson, Gavin Alexander y Katrin Ettenhuber (Eds.) *Renaissance Figures of Speech*. Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511988806.003>
- Alciati, Andrea (2004). *A Book of Emblems. The 'Emblematum Liber' in Latin and English* [Libro de emblemas: El Emblematum Liber en latín e inglés]. (John F. Moffitt, Trad.). McFarland & Company (Edición original de 1531).
- Alexander, Gavin (2007). Prosopopoeia: the speaking figure. En Sylvia Adamson, Gavin Alexander y Katrin Ettenhuber (Eds.). *Renaissance Figures of Speech* (pp. 97-112). Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511988806.013>
- Austin, John (2018). *How to Do Things with Words* [Cómo hacer cosas con palabras]. Martino Fine Books. (Edición original de 1962)
- Bakewell, Liza (1998). Image Acts. *American Anthropologist*, 100(1), 22-32. <https://doi.org/10.1525/aa.1998.100.1.22>
- Barthes, Roland (1977). Image-Music-Text [Imagen-Música-Texto]. (Stephen Heath, Trad.). Hill & Wang.
- Beltling, Hans (2012). *Antropología de la imagen* [Gonzalo María Vélez Espinosa, Trad.]. Katz.
- Blair, J. Anthony (2009). The Rhetoric of Visual Arguments. En Jens Kjeldsen (Ed.). *Visual Rhetoric* (pp. 41-61). SAGE.
- Bocardo, Enrique (2007). La historia de mi historia: una entrevista con Quentin Skinner. En Enrique Bocardo (Ed.). *El giro contextual. Cinco ensayos de Quentin Skinner, y seis comentarios* (pp. 45-60). Tecnos.
- Boucheron, Patrick (2018). The Power of Images: Siena, 1338 [El poder de las imágenes: Siena, 1338]. (Andrew Brown, Trad.). Polity.
- Bredenkamp, Horst (2007). Thomas Hobbes's Visual Strategies. En Patricia Springborg (Ed.) *The Cambridge Companion to Hobbes's Leviathan* (pp. 29-60). Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521836670.002>
- Bredenkamp, Horst (2016). *Der Behemoth: Metamorphosen des Anti-Leviathan* [El Behemot: Metamorfosis del Anti-Leviatán]. Duncker & Humblot. <https://doi.org/10.3790/978-3-428-54932-0>
- Bredenkamp, Horst (2018). *Images Acts: A Systematic Approach to Visual Agency* [Actos de las imágenes: Una aproximación sistemática a la agencia visual]. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110548570>
- Bredenkamp, Horst (2020). *Leviathan: Body politics as visual strategy in the work of Thomas Hobbes* [Leviatán: El cuerpo político como estrategia visual en la obra de Thomas Hobbes]. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110681413>
- Bustamante, Gonzalo (2018). Seneca's De Clementia. An Overlooked Chapter in the Genealogies of Representation and Sovereignty [El De Clementia de Séneca. Un capítulo descuidado en las genealogías de la representación y la soberanía]. *Croatian Political Science Review*, 55(4), 36-58. <https://doi.org/10.20901/pm.55.4.02>
- Cicerón, Marcus Tullius (1968). *De inventione*. (H. M. Hubbell, Trad.). Harvard University.
- Cirlot, Victoria (2019). Las fórmulas del pathos y su supervivencia, *Comparative Cinema* 7(12), 140-149. <https://doi.org/10.31009/cc.2019.v7.i12.01>
- Connolly, Joy (2007). *The State of Speech. Rhetoric & Political Thought in Ancient Rome* [El estado del discurso: Retórica y pensamiento político en la Roma antigua]. Princeton University.
- Corti, Paola (2008). El lenguaje de las imágenes medievales y su discusión historiográfica: hacia un intento de definición. En J. L. Widow, A. Pezoa y J. Marín (Eds.), *Un magisterio vital: historia, educación y cultura. Homenaje a Héctor Herrera Cajas* (pp. 325-351). Editorial Universitaria.
- Crary, Jay (1990). *Techniques of the Observer: On vision and modernity in the nineteenth century* [Técnicas del observador: Sobre la visión y la modernidad en el siglo XIX]. MIT.
- De Toro, José (2019). Historia y escatología en el *Liber floridus* de Lamberto de Saint-Omer, *Teología y Vida* 60(1), 149-173. <https://doi.org/10.4067/S0049-34492019000100149>
- Douzinas, Costas (1999). Prosopeon and Antiprosopeon. Prolegomena for a Legal Iconology. En Costas Douzinas y Lynda Nead. *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law* (pp. 36-67). University of Chicago.
- Douzinas, Costas y Nead, Lynda (1999). *Law and the Image. The Authority of Art and the Aesthetics of Law* [La ley y la imagen: La autoridad del arte y la estética de la ley]. University of Chicago.
- Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. (Graziela Baravalle, Trad.). Paidós.
- Foster, Hal (1988). *Vision and Visuality* [Visión y visualidad]. The New Press.
- Freeden, Michael (2008). *Ideologies and political Theory. A Conceptual Approach* [Ideologías y teoría política: Una aproximación conceptual]. Oxford University.
- Garsten, Bryan (2011). The Rhetoric Revival in Political Theory. *Annual Review of Political Science*, 14, 159-180. <https://doi.org/10.1146/annurev.polisci.040108.104834>
- Goodrich, Peter (2015). *Legal Emblems and the Art of Law. Obiter Depicta as the Vision of Governance* [Emblemas legales y el arte de la ley: Obiter Depicta como visión de la gobernanza]. Cambridge University.
- Hafter, Monroe (1973). The Enlightenment's Interpretation of Saavedra Fajardo. *Hispanic Review* 41(4), 639-653. <https://doi.org/10.2307/472980>
- Hariman, Robert y Lucaites, John (2018). Icons. En Roland Bleiker (Ed.). *Visual Global Politics* (pp. 176-181). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315856506-26>

- Heffernan, James (1991). Ekphrasis and representation. *New Literary History*, 22(2), 297-316. <https://doi.org/10.2307/469040>
- Heffernan, James (2004). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* [Museo de palabras: La poética de la écfrasis de Homero a Ashbery]. University of Chicago.
- Hobbes, Thomas (2012). *Leviathan: The English and Latin Texts* [Leviatán: Los textos en inglés y latín]. (Noel Malcolm, Ed.). Oxford University. (Edición original de 1651). <https://doi.org/10.1093/oseo/instance.00025178>
- Hobbes, Thomas (2018). *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury, Vol. 2* [Las obras inglesas de Thomas Hobbes de Malmesbury, vol. 2]. Franklin Classics.
- Jay, Martin (1988). Scopic regimes of modernity. En Jay, Martin (Ed.) *Vision and Visuality* (pp. 3-27). New.
- Kahn, Victoria (2016). *The Future of Illusion. Political Theology and Early Modern Texts* [El futuro de la ilusión: Teología política y textos de la modernidad temprana]. University of Chicago.
- Kantorowicz, Ernst (2016). *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton University (Edición original de 1957). <https://doi.org/10.1515/9781400880782>
- Kjeldsen, Jens (2018). Visual rhetorical argumentation. *Semiotica*, 220, 69-94. <https://doi.org/10.1515/sem-2015-0136>
- Kjorup, Soren (1974). George Innes and The Battle at Hastings, or Doing Things with Pictures. *The Monist*, 58(2), 216-235. <https://doi.org/10.5840/monist197458217>
- Krieger, Murray (2019). *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* [Écfrasis: La ilusión del signo natural]. John Hopkins University.
- Marshall, David (2018). Warburgian Maxims for Visual Rhetoric. *Rhetoric Society Quarterly*, 48(4), 352-379. <https://doi.org/10.1080/02773945.2017.1411602>
- Mckerrow, Raymie (1989). Critical rhetoric: Theory and praxis. *Communication Monographs* 56(2), 91-111. <https://doi.org/10.1080/03637758909390253>
- Mitchell, William J. T. (1994) *Picture Theory* [Teoría de la imagen]. University of Chicago.
- Mitchell, William J. T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Yaiza Hernández Velázquez, Trad.). Akal.
- Olson, Lester, Finnegan, Cara y Hope, Diane (2008). Visual Rhetoric in Communication. Continuing Questions and Contemporary Issues. En Lester Olson, Cara Finnegan y Diane Hope (Eds.). *Visual Rhetoric. A reader in Communication and American Culture* (pp. 1-14). SAGE.
- Palonen, Kari (2007). El lenguaje retórico de la política parlamentaria. En Enrique Bocardo (Ed.). *El giro contextual. Cinco ensayos de Quentin Skinner, y seis comentarios* [Enrique Bocardo Crespo, Trad.]. (pp. 387-411). Tecnos.
- Panofsky, Erwin (1939). *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History* [El significado en las artes visuales: Ensayos sobre historia del arte]. Oxford University.
- Pateman, Trevor (1980). How to do Things with Images: An essay on the Pragmatics of Advertising. *Theory and Society* 9(4), 603-622. <https://doi.org/10.1007/BF00148355>
- Preston, Claire (2007). Ekphrasis: painting in words. En Sylvia Adamson, Gavin Alexander y Katrin Ettenhuber (Eds.). *Renaissance Figures of Speech* (pp. 115-129). Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511988806.015>
- Prokhovnik, Raia (1991). *Rhetoric and Philosophy in Hobbes's Leviathan* [Retórica y filosofía en el Leviatán de Hobbes]. Routledge.
- Quintilian, Marcus Fabius (1961). *The Institutio Oratoria of Quintilian* [Instituciones oratorias]. (H. E. Butler, Trad.). Harvard University.
- Rorty, Richard (1992). *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method. With Two Restrospective Essays* [El giro lingüístico: Ensayos sobre método filosófico]. University of Chicago.
- Rubinstein, Nicolai (1958). Political Ideas in Siense Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di bartolo in the Palazzo Pubblico. *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, 21(3/4), 179-207. <https://doi.org/10.2307/750823>
- Saavedra, Diego (1999). *Empresas políticas*. Cátedra (Edición original de 1640).
- Schmitt, Carl (2020). *El Leviatán en la doctrina del Estado de Thomas Hobbes* (Antonella Attili, Trad.). Fontamara.
- Simons, Herbert W. (1990). *The Rhetorical Turn. Invention and Persuasion in the Conduct of Inquiry* [El giro retórico. Invención y persuasión en la realización de investigaciones]. The University of Chicago. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226759036.001.0001>
- Skinner, Quentin (1994). Moral Ambiguity and the Renaissance Art of Eloquence. *Essays in Criticism*, 46(4), 267-292. <https://doi.org/10.1093/eic/XLIV.4.267>
- Skinner, Quentin (1996). *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes* [Razón y retórica en la filosofía de Hobbes]. Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511598579>
- Skinner, Quentin (2002). *Visions of Politics. Vol. II. Renaissance Virtues* [Visiones de la política. vol. II. Virtudes del Renacimiento]. Cambridge University.
- Skinner, Quentin (2007). Paradiastole: redescribing the vices as virtues. En Sylvia Adamson, Gavin Alexandre, y Katrin Ettenhuber (Eds.). *Renaissance Figures of Speech* (pp. 149-163). Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511988806.019>
- Skinner, Quentin (2008). *Hobbes and Republican Liberty*. [Hobbes y la libertad republicana.]. Cambridge.
- Skinner, Quentin (2014). *Forensic Shakespeare* [Shakespeare forense]. Oxford University



- Skinner, Quentin (2018). *From Humanism to Hobbes. Studies in Rhetoric and Politics*. [Del humanismo a Hobbes. Estudios de retórica y política]. Cambridge University. <https://doi.org/10.1017/9781316415559>
- Skinner, Quentin (2022). A Bridge between Art and Philosophy: The Case of Thomas Hobbes. *European Review*, 30(5), 627-638. <https://doi.org/10.1017/S1062798722000059>
- Springborg, Patricia (1995). Hobbes's Biblical Beasts: Leviathan and Behemoth. *Political Theory*, 23(2), 353-375. <https://doi.org/10.1177/0090591795023002008>
- Sturken, Marita y Cartwright, Lisa (2018). *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. [Prácticas de Mirar. Una introducción a la cultura visual]. Oxford University.
- Tully, James (1983). The Pen is a Mighty Sword: Quentin Skinner's Analysis of Politics. *British Journal of Political Science* (13)4, 489-509. <https://doi.org/10.1017/S0007123400003379>
- Warburg, Aby (2010). *Atlas Mnemosyne* (Joaquín Chamorro Mielke, Trad.). Akal.