



CENTRO STUDI SEA

ISSN 2240-7596

aipsa edizioni spa

AMMENTU

**Bollettino Storico e Archivistico del
Mediterraneo e delle Americhe**

N. 12

gennaio - giugno 2018

www.centrostudisea.it/ammentu

www.aipsa.com

Direzione

Martino CONTU (direttore), Annamaria BALDUSSI, Patrizia MANDUCHI

Comitato di redazione

Giampaolo ATZEI (capo redattore), Lucia CAPUZZI, Raúl CHEDA, Maria Grazia CUGUSI, Lorenzo DI BIASE, Mariana Fernández Campos, Manuela GARAU, Camilo HERRERO GARCÍA, Roberto IBBA (capo redattore), Francesca MAZZUZI, Nicola MELIS (capo redattore), Giuseppe MOCCI, Carlo PILLAI, Domenico RIPA, Elisabeth RIPOLL GIL, Maria Cristina SECCI (coordinatrice), Maria Angel SEGOVIA MARTÍ, Maria Eugenia VENERI, Antoni VIVES REUS

Comitato scientifico

Nunziatella ALESSANDRINI, Universidade Nova de Lisboa/Universidade dos Açores (Portugal); Pasquale AMATO, Università di Messina - Università per stranieri "Dante Alighieri" di Reggio Calabria (Italia); Juan Andrés BRESCIANI, Universidad de la República (Uruguay); Carolina CABEZAS CÁCERES, Museo Virtual de la Mujer (Chile); Zaide CAPOTE CRUZ, Instituto de Literatura y Lingüística "José Antonio Portuondo Valdor" (Cuba); Margarita CARRIQUIRY, Universidad Católica del Uruguay (Uruguay); Giuseppe DONEDDU, Università di Sassari (Italia); Josep María FIGUERES ARTIGUES (Universitat Autònoma de Barcelona); Luciano GALLINARI, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea del CNR (Italia); Maria Luisa GENTILESCHI, Università di Cagliari (Italia); Elda GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España); Antoine-Marie GRAZIANI, Università di Corsica Pasquale Paoli - Institut Universitaire de France, Paris (France); Rosa Maria GRILLO, Università di Salerno (Italia); Souadi LAGDAF, Struttura Didattica Speciale di Lingue e Letterature Straniere, Ragusa, Università di Catania (Italia); Victor MALLIA MILANES, University of Malta (Malta); Antoni MARIMÓN RIUTORT, Universidad de las Islas Baleares (España); Lená MEDEIROS DE MENEZES, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil); Roberto MORESCO, Società Ligure di Storia Patria di Genova (Italia); Carolina MUÑOZ-GUZMÁN, Universidad Católica de Chile (Chile); Fabrizio PANZERA, Archivio di Stato di Bellinzona (Svizzera); Roberto PORRÀ, Soprintendenza Archivistica per la Sardegna (Italia); Sebastià SERRA BUSQUETS, Universidad de las Islas Baleares (España); Dante TURCATTI, Universidad de la República (Uruguay)

Comitato di lettura

La Direzione di AMMENTU sottopone a valutazione (referee), in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione.

Responsabile del sito

Stefano ORRÙ

AMMENTU - Bollettino Storico e Archivistico del Mediterraneo e delle Americhe Periodico semestrale pubblicato dal Centro Studi SEA di Villacidro e dalla Casa Editrice Aipsa di Cagliari.

Registrazione presso il Tribunale di Cagliari n° 16 del 14 settembre 2011.
ISSN 2240-7596 [online]

c/o Centro Studi SEA
Via Su Coddu de Is Abis, 35
09039 Villacidro (SU) [ITALY]
SITO WEB: www.centrostudisea.it

c/o Aipsa edizioni s.r.l.
Via dei Colombi 31
09126 Cagliari [ITALY]
E-MAIL: aipsa@tiscali.it
SITO WEB: www.aipsa.com

E-MAIL DELLA RIVISTA: ammentu@centrostudisea.it

Sommario

Presentazione	3
Presentation	5
Présentation	7
Presentación	9
Apresentação	11
Presentació	13
Presentada	15
DOSSIER	
Perspectivas y derivas culturales.	17
El estudio de las sociedades desde sus discursos	
bajo la dirección de Nuria Corral Sánchez y Camilo Herrero García	
– NURIA CORRAL SÁNCHEZ - CAMILO HERRERO GARCÍA Introducción	19
– XŪ JĪNJĪNG Women in <i>Classic of Poetry</i>	21
– NURIA CORRAL SÁNCHEZ Dios salve a las reinas. Propaganda y legitimación en la Guerra de Sucesión castellana (1475-1479)	35
– CAMILO HERRERO GARCÍA The cultural representation of the Spanish-Moroccan War	49
– GUILLERMO FERNÁNDEZ VÁZQUEZ La metáfora de la «casa Francia» en el discurso del Frente Nacional. Del <i>On est chez nous</i> al «no queremos vivir como alquilados»	63
– MIGUEL GONZÁLEZ-DIEZ Los pabellones de Cristina Iglesias o De un lugar-otro donde ser íntimo	75
– CAYETANO LIMORTE MENCHÓN Contra las imágenes, arte para perder el tiempo	83
Ringraziamenti	93

DOSSIER

**Perspectivas y derivas culturales.
El estudio de las sociedades desde sus discursos**
bajo la dirección de Nuria Corral Sánchez y Camilo Herrero García

Introducción

Nuria CORRAL SÁNCHEZ
Camilo HERRERO GARCÍA
Università di Cagliari

La importancia de los discursos para el estudio de las sociedades pasadas y presentes resulta indiscutible en la actualidad, debido a su papel en la construcción de otros fenómenos centrales en las ciencias sociales y humanísticas, como ideologías, representaciones o identidades. Con el objetivo de reivindicar este tipo de análisis, este dossier recoge distintos trabajos enfocados tanto a los discursos textuales como visuales, aunando aportaciones teóricas generales y otras más concretas, aplicadas a casos específicos. Por otro lado, además de la evidente interdisciplinariedad del número -desde la estética hasta la filología, pasando por la sociología y la historia-, es de reseñar su carácter global, incluyendo estudios sobre lugares muy dispares, desde la antigua China hasta Marruecos.

Desde una perspectiva a medio camino entre la filología y la historia, el primer artículo analiza la visión de la mujer en la obra Clásico de Poesía, uno de los textos fundacionales del confucianismo. Se pretende así observar la posición de la mujer en la China antigua a partir de los poemas que integran el compendio. Así se vislumbrará la diversidad de situaciones que el género femenino vivía en este periodo (Xǔ Jīnjīng).

Avanzando en la cronología y desplazándonos hacia Occidente, se incluye un trabajo sobre los discursos propagandísticos en la Guerra de Sucesión Castellana (1475-1479). En él se comparan las estrategias desplegadas por las dos facciones enfrentadas en el conflicto, la de Isabel -la Católica- y la de su sobrina Juana -conocida como “la Beltraneja” (Nuria Corral Sánchez).

El tercer estudio, ya consagrado al periodo contemporáneo, examina la visión que la Guerra de África de 1860 produjo en los principales artistas -sobre todo literatos y pintores- del momento, destacando sobre todo las obras de Pedro Antonio de Alarcón y Mariano Fortuny. Historia y arte se funden así en un análisis inmerso en el enfrentamiento colonial (Camilo Herrero García).

Más cercano en el tiempo, el cuarto ensayo supone un acercamiento sociológico a las realidades actuales a partir de los discursos del Frente Nacional francés en la campaña presidencial de Marine Le Pen en 2017 y su concepción de la nación gala como “la casa Francia” (Guillermo Fernández Vázquez).

El enfoque artístico del dossier toma fuerza con una contribución donde los pabellones ideados por Cristina Iglesias son concebidos como refugios para experimentar nuevas identidades corporales y afectivas. Estos espacios llevarían hacia una realidad-otra que posibilitaría nuevos modos de establecerse como individuo y como colectividad (Miguel González-Díez).

El último texto reflexiona sobre los modos de enfrentar la situación de producción y consumo de objetos y actividades del ámbito cotidiano y artístico, recogiendo obras que pretenden provocar un replanteamiento de los mecanismos de alienación técnico-crituales (Cayetano Limorte Menchón).

De esta manera, los artículos que conforman el monográfico pretenden mostrar la necesidad de llevar a cabo el análisis de las sociedades a partir de los discursos que se van conformando y modificando a lo largo del devenir histórico. La transversalidad de los trabajos, así como su variedad geográfica y cronológica, posibilita una

comprensión compleja y globalizante de los procesos sociales, puesto que suponen la observación de los mismos desde múltiples esferas.

Women in Classic of Poetry Mujeres en Classic of Poetry

DOI: 10.19248/ammentu.307

Recibido: 31.03.2018

Aceptado: 25.06.2018

Xǔ JǐNJĪNG¹

xjj_ltwp@usal.es

Universidad de Salamanca

Abstract

The *Classic of Poetry* of the Confucius era occupied an important position in China's literary history of thousands of years. Of the 300 poems it contains, it not only shows considerable literary value, but also reflects social changes in ancient China. The ritual system promoted by Confucianism was formed at the beginning of the Zhōu Dynasty (1046 BC-256 BC), and gradually influenced all aspects of Chinese life in all social classes, including the social status of women. From these poems, we can see the process of this important social change. Some poems show us a free, egalitarian and open relationship between men and women, while others describe the impotence of women in a patriarchal society.

Keywords

Classic of Poetry, women, China, Confucianism, ritual

Resumen

El *Clásico de Poesía* de la era de Confucio ocupó una posición importante en la historia milenaria de la literaria de China. De los 300 poemas que contiene, no solo muestra un valor literario considerable, sino que también refleja los cambios sociales en la China antigua. El sistema ritual, promovido por el confucianismo, se formó al comienzo de la dinastía Zhōu (1046 a.C.-256 a.C.) e influyó gradualmente en todos los aspectos de la vida en todas las clases sociales, incluyendo la posición en la sociedad de las mujeres. A partir de estos poemas podemos ver el proceso de este importante cambio social. De esta manera, algunos poemas muestran una relación libre, igualitaria y abierta entre hombres y mujeres, mientras que otros describen la impotencia de las mujeres en una sociedad patriarcal.

Palabras clave

Clásico de Poesía, mujeres, China, confucianismo, ritual

1. Introduction

In the millennial history of the Chinese Literature, the *Classic of Poetry* (詩經 *Shī Jīng*) is considered as the first poems collection of 300 poems, it occupies a very important place, a part of which still have considerable literary value². Collected poems were continuously written during the first period of the Zhōu dynasty (1046 B.C. - 256 B.C.), and they were divided in three parts, which were: *fēng* (風), *yǎ* (雅) and *sòng* (頌). The *fēng* part are popular streams (some of them from noble writers) with regional characteristics; the *yǎ* part is composed by works which were used for invitations and visits of the nobles; and the *sòng* part are lauds used by nobles in religious ceremonies or events commemorating their ancestors.

Ideologies and ethic rituals from the Confucianism times controlled the ancient and modern Chinese History almost completely and its influence remains nowadays.

¹ Acknowledgment: This work is benefited by the Junta de Castilla y León (Orden EDU/1083/2013).

² CHARLES HOLCOMBE, *Una historia de Asia oriental. De los orígenes de la civilización al siglo XXI*. FCE, México 2016, p. 54.

However, that was neither from Confucius' time nor from the Confucian philosophy, but from the Hàn dynasty (202 a.C. - 220 d.C.). From the Liú Chè Emperor's reign, the warrior, (漢武帝劉徹, 141 a.C. - 87 a.C.) the authoritarianism political system was applied (霸道 *bàdào*) and also combined Confucianism, especially, during the Yuán, Liú Shì Emperor's reign (漢元帝劉奭, 49 a.C. - 33 a.C.). From then, the domain of Confucian ideology there was a notable increase, and since then, began the domain of two thousand years of Confucianism in China.

During these two thousand years, Confucianism converted the marriage relationship into a relationship of owner and servant, convert women into slaves or, rather, into subordinates who do not have their own freedom, nor their own will. Women lived clearly in inferiority and obedience, they even want to express that women are humble from birth. For example, in the 18th century, an unprecedented emphasis was placed on the chastity of widows³. These foundations of the patriarchal society did not differ much from those that extended through the western world at the end of the Middle Ages.

But before the time mentioned, what was the life of women in pre-Confucian China? That is what the collection shows us through the verses of a variety of poems in the *Classic of Poetry*.

Although the translated possessions will lose their harmony and literary feeling, but to facilitate the understanding of the verses of the readers, in this article, most of the translations of the verses in English, we will take James Legge⁴, and the others will mark them with notes.

2. The life of women in verses

Women are a very important part of the creation of the human history, there are many works in the *Classic of Poetry* which described the women's daily life throughout scenes of their laboring lives, which show their love for life. Among them, we can find: *Koh t'an* (How the dolichos spread itself out 葛覃), *Fow-e* (Plantains 采芣) and *Ts'ae pin* (Pick up dwarf waterclover 采蘋). The second stanza of *Koh t'an* describes:

(...)	
<i>How the dolichos spread itself out,</i>	葛之覃兮
<i>Extending to the middle of the valley!</i>	施于中谷
<i>Its leaves were luxuriant and dense.</i>	維葉莫莫
<i>I cut it and I boiled it,</i>	是刈是漚
<i>And made both fine cloth and coarse,</i>	為絺為綌
<i>Which I will wear without getting tired of it.</i>	服之無斁
(...)	

(*Koh t'an* fragment)

³ Ivi, p. 231.

⁴ JAMES LEGGE, *The first part of the She-king, or the lessons form the states; and the prolegomena*. Lane, Crawford & Co., Hongkong 1871a; JAMES LEGGE, *The second, third, and fourth parts of the She-king, or the minor odes of the kingdom, the greater odes of the kingdom, the sacrificial odes and praise-songs; and the indexes*. Lane, Crawford & Co., Hongkong 1871b.

Gě is a species belonging to the *Fabaceae* family. In the Western world, it is also known by its Japanese name “*kudzu*” or “*kuzu*” as described in the verses, and it was used as a base to make clothing with its grains.

As much the verses in *Koh t’an* as in *Fow-e* and in *Ts’ae pin*:

(...)	
<i>We gather and gather the plantains;</i>	采采芣苢
<i>Now we place the seeds in our skirts.</i>	薄言袺之
<i>We gather and gather the plantains;</i>	采采芣苢
<i>Now we tuck our skirts under our girdles.</i>	薄言褊之
	(<i>Fow-e</i> fragment)

(...)	
<i>She deposits what she gathers,</i>	于以盛之
<i>In her square baskets and round ones;</i>	维筐及筥
<i>She boils it,</i>	于以湘之
<i>In her tripods and pans.</i>	维錡及釜
(...)	
	(<i>Ts’ae pin</i> fragment)

These scenes, gathered in *Koh t’an*, *Fow-e* and *Ts’ae pin*, have shown the joy of these women by the results of their labor.

3. Relations between women and men

3.1 In festivity encounters

Through some poetry, we can discover that, in the pre-Confucian China, relations between men and women were yet open. Young men and women dated, met, celebrated feasts together, and even flirted and chased each other.

Verses in *Tsin Wei* (The *Tsin* and the *Wei* 溱洧) showed us a scene of men and women in *Shàng Sì* fest (上巳):

(...)	
<i>Ladies and gentlemen</i>	士与女
<i>Are carrying flowers of valerian.</i>	方秉蘭兮
<i>A lady says, “Have you been to see?”</i>	女曰觀乎
<i>A gentleman replies, “I have been.”</i>	士曰既且
<i>“But let us go again to see.</i>	且往觀乎
<i>Beyond the Wei,</i>	洧之外
<i>The ground is large and fit for pleasure.”</i>	洵訏且樂
<i>So the gentlemen and ladies.</i>	維士與女
<i>Make sport together,</i>	伊其相謔
<i>Presenting one another with small peonies.</i>	贈之以勺藥
(...)	
	(<i>Tsin Wei</i> fragment)

Shàng Sì fest is celebrated on the first day of sì in the third month of the Chinese calendar. It was also known as the day of the spring bath. That day, men and women had baths in rivers with no distinction between them, they thought they could remove illnesses and avoid calamities. According to *Zhōu Rituals*⁵ even sexual relations were permitted⁶. That kind of scenario is impossible to happen in the two thousand years after, as reflected in many legends, even daughters of the Emperor of Heaven were also forced to marry a mortal because he has seen him bathe. Through the verses in *Tsin Wei* a fervent conversation between young men and women, who transmit us their love desires, is shown.

In *Muh kwa* (*Papaya*, 木瓜) verses we have more details about the way young people pursued love:

<i>There was presented to me a papaya,</i>	投我以木瓜
<i>And I returned for it a beautiful keu-gem.</i>	報之以瓊琚
<i>Not as a return for it,</i>	匪報也
<i>But that our friendship might be lasting.</i>	永以為好也
(...)	

(*Muh kwa* fragment)

Muh kwa is one of the poems which describes those sorts of encounters. In the following stanzas, the first structure is maintained, and just the name of the fruit is changed for peach (木桃 *mùtáo*) and plum (木李 *mùli*). It is a poem about presents young people exchange⁷. In the same way, as it is described in these verses, in the encounters or festivities, when a girl finds her suitor, she used to throw him fruit, and the boy, if he felt the same, responded with one of his jades.

3.2 Compliments to women

Speaking about love poetry, it is necessary to mention the first poem of the collection, *Kwan ts'eu* (The ospreys 關雎). «The modest, retiring, virtuous, young lady; - / For our prince a good mate she»⁸. Possibly that is the oldest love hope in China, and one of the best known, even today. It was written from the point of view of a young noble. Apart from this popular poem, in this collection, we could find many poems to praise women, with both direct and indirect descriptions. Direct ones such as «A woman goes with him in the carriage. Hibiscus flower is her face»⁹ (*Yew neu t'ung keu*; There is the lady in the carriage 有女同車). The author described the beauty of the oldest daughter of the Jiāng family with a hibiscus flower. Such as in *Shih jin* (Large was she 碩人):

⁵ *Zhōulǐ* (周禮). ca. 4th century BC, <<http://ctext.org/rites-of-zhou/zh>> (September 2017).

⁶ «In that moment, it is not forbidden to have sexual relations» (於是時也，奔者不禁。)

⁷ JIANG LIANGFU 姜亮夫, *Xiānqín shī jiànshǎng cídiǎn* (先秦詩鑒賞辭典). Shanghai Lexicographical Publishing House (上海辭書出版社), Shanghai 1998.

⁸ Original text: “窈窕淑女，君子好逑。”

⁹ Original text: “有女同車，顏如舜華。”

(...)
Her fingers were like the blades of the young white-grass; 手如柔荑
Her skin was like congealed ointment; 膚如凝脂
Her neck was like the tree-grub; 領如蝤蛸
Her teeth were like melon seeds; 齒如瓠犀
Her forehead cicada-like; her eyebrow like [the antennae of] the silkworm moth; 螭首蛾眉
What dimples, as she artfully smiled! 巧笑倩兮
How lovely her eyes, either the black and white so well defined! 美目盼兮
 (...)

(Shih jin fragment)

In these brief verses, the wife of the Lord Zhuāng of Wèi is presented by the author throughout a foreground description of her hands, skin and neck, even though the trifles about her teeth and eyebrows with all type of detail and the use of metaphors.

On the contrary, «The reeds and rushes are deeply green. / And the white dew is turned into hoarfrost»¹⁰. «The reeds and rushes are luxuriant. / And the white dew is not yet dry»¹¹. *Kēen kēa* (Reeds and rushes蒹葭) the author gives us a blurred image of a beautiful girl by the river side under the twilight fog, throughout a countryside description.

3.3 In the love

During the last period of free-love in the ancient China, young girls and boys enjoyed themselves and they showed their emotions by writing and singing poems, and they kept their loves among their verses until nowadays. There are also many love poems in the collection written by girls which are kept today.

(...)
Of whom are my thoughts? 云誰之思
Of the fine men of the west. 西方美人
O those fine men! 彼美人兮，西方之人兮
Those men of the west!
 (...)

(*Kēen he* fragment)

A young noble girl kept her praise and love for a principal dancer in her words¹², such as in the following descriptions: «Our elegant and accomplished prince, - / Never can he be forgotten!»¹³ (*K'e yuh*; River's Qí curve 淇奧).

¹⁰ Original text: “蒹葭蒼蒼，白露為霜。”

¹¹ Original text: “蒹葭萋萋，白露未晞。”

¹² YÚ GUÀNYÍNG 余冠英, *Shī Jīng xuǎn* (詩經選). People's Literature Publishing House (人民文學出版社) 1979; GĀO HĒNG 高亨, *Shī Jīng jīn zhù* (詩經今注). Shanghai Ancient Books Publishing House (上海古籍出版社), Shanghai 1980. ; YÁO Xiǎo'ōu 姚小鷗, *Shī Jīng yì zhù* (詩經譯注). Contemporary World Press (當代世界出版社) 2009.

In the moment when the young boy arrived at the corner of the city wall where he had arranged to meet his girlfriend, however he could not find her, she was hidden. This is the scene described in *Tsing neu* (The Gather Woman 靜女):

<i>How lovely is the retiring girl!</i>	靜女其姝
<i>She was to await me at a corner of the wall.</i>	俟我於城隅
<i>Loving and not seeing her,</i>	愛而不見
<i>I scratch my head, and am in perplexity.</i>	搔首踟躕
(...)	

(Tsing neu fragment)

The first verses show a lively and pleasant girl. The main character in *K'ëen chang* (I will roll up my dress 褰裳) show that the young girl is also an extrovert girl, and in order to verify if her boyfriend's love was real or not she was singing to him on the riversides:

<i>If you, Sir, think kindly of me,</i>	子惠思我
<i>I will hold up my lower garments, and cross the Tsin.</i>	褰裳涉溱
<i>If you do not think of me,</i>	子不我思
<i>Is there no other person [to do so]?</i>	豈無他人
(...)	

(K'ëen chang fragment)

The author of *P'eaou yew mei* (Dropping Plums 標有梅) is without a doubt a young and cheeky girl with a great initiative. With a metaphor of the plums falling and the remaining number of fruits she was describing the fugacity of the time, the youth brevity and she is claiming for her impatience for love desire:

<i>Dropping are the fruits from the plum-tree.</i>	標有梅
<i>There are [but] seven [tenths] of them left!</i>	其實七兮
<i>For the gentlemen who seek me,</i>	求我庶士
<i>This is the fortunate time!</i>	迨其吉兮
<i>Dropping are the fruits from the plum-tree;</i>	標有梅
<i>There are [but] three [tenths] of them left!</i>	其實三兮
<i>For the gentlemen who seek me</i>	求我庶士
<i>Now is the time.</i>	迨其今兮
(...)	

(P'eaou yew mei fragment)

The next young girl has no initiative and is not a cheeky girl, instead, she is a heroine for love, she wanted to convince her boyfriend to elope together:

¹³ Original text: “有匪君子，終不可諼兮。”

(...)		
<i>His great carriage moves heavily and slowly,</i>		大車哼哼
<i>And his robes of rank glitter like a carnation-gem.</i>		毳衣如璫
<i>Do I not think of you?</i>		豈不爾思
<i>But I am afraid of this officer, and do not rush to you.</i>		畏子不奔
(...)		
		(<i>Ta keu</i> fragment)

In order to convince her boyfriend, she even told him: «*but when dead, we shall share same grave*»¹⁴.

Contrary to these direct and cheeky poetess, the writer of *Yay yew sze keun* (Dead antelope野有死麋) shows a dead gazelle wrapped in white hay as a present from a hunter. She is much shier and she insisted to the boy not to touch it nor to let people and dog know about it:

(...)		
<i>[She says,] Slowly; gently, gently.</i>		舒而脫脫兮
<i>Do not move my hadkerchief;</i>		無感我帨兮
<i>Do not make my dog bark.</i>		無使龍也吠
		(<i>Yay yew sze keun</i> fragment)

«*But I have seen my husband / And how should I not rejoice?*»¹⁵ (*Fung yu*; Wind and rain 風雨) Apart from those mentioned, another similar poems like *Neu yueh ke ming* (Says the wife, it is cock-crow 女曰鷄鳴), *Ke ming* (The cock has crowed 鷄鳴) and *Shuh-yu-t'ëen* (Shuh has gone hunting 叔于田) showed romantic scenes from the happy encounters of the couple are also shown.

There are also in this collection several works which describe the wedding as a very important step in the relationship, as for instance: *Këw muh* (The trees with curved drooping branches 樛木), *T'aou yaou* (The peach tree is young and elegant 桃夭), *Ts'ëoh ch'aou* (Magpie nest 鵲巢), *Ho pe nung* (How great it that luxuriance 何彼禮矣), *Choo* (Entre la puerta y la pantalla 著), etc. In *Yen-yen* (The swallows 燕燕) it is described the farewell of a young boy when his sister is going to her wedding. Carmelo¹⁶ translated *Yen-yen* as the return of a married woman to her paternal house, that is wrong, in the poem the verb "歸" (*guī*) appears, "guī" in old Chinese meant "marry" when the subject was a woman. Like 歸, one of the 64 hexagrams, its name is "歸妹" (*Guī mèi*) meaning «the wedding of the girl» not «the return of the girl».

We could say that in this last utopian era of ancient China, young people were enjoying the ultimate freedoms of love and relationship that belonged to them. Apart from these poems, we can also see in the ancient inscriptions, until the end of the Shāng dynasty (1600 BC - 1046 BC), women could be named as feudal with their own territory, for example, *Fù Jìng* (婦媯), They could also be a leader of an army, such as *Fù Zǐ* (婦好), which shows us an opposite case from later times, which shows

¹⁴ Original text: “死則同穴。”

¹⁵ Original text: “既見君子，云胡不喜？”

¹⁶ CARMELO ELORDUY (tr.), *Romancero chino*. Editora Nacional, España 1984, pp. 58-59.

us in the legend of Mùlán, to enter an army in later times, wear costumes. But a new era of rituals was already closed.

4. Contrast with the ritual code

4.1 Beginning of inequality

(...)

Sons shall be born to him: -

They will be put to sleep on couches;

They will be clothed in robes;

They will have scepters to play with;

Their cry will be loud.

They will be [hereafter] resplendent with red knee-covers,

The [future] king, the princess of the land.

乃生男子

載寢之牀

載衣之裳

載弄之璋

其泣嗶嗶

朱芾斯皇

室家君王

Daughters shall be born to him:-

They will be put to sleep on the ground;

They will be clothed with wrappers;

They will have tiles to play with.

It will be theirs neither to do wrong nor to do good.

Only about the spirits and the food will they have to think,

And to cause no sorrow to their parents.

乃生女子

載寢之地

載衣之裼

載弄之瓦

無非無儀

唯酒食是議

無父母詒懼

(Sze kan fragment)

The Zhōu Dynasty was also known as “Zhōu Ritual” due to its ritual construction policy, where it gave a fruitful land to the future Confucianism. Although we could say that compared to later times from the ancient China, during Zhōu Dynasty, the relation between both genres was yet free, but once the conditions were matured, inequality hidden factors exuded¹⁷. Ritual rules started to affect the life of young people. The same as it is mentioned in the last two verses in the named poem, *Sze kan* (Este torrentet斯干), girls and boys were labeled from birth, in their social position as well as in their future tasks; therefore, they received different treatment: boys slept in cradles and girls on the floor; boys played with jades and girls with spinning wheels; in addition, girls had to obey their parents and behave properly. From then, women started to be sacrificed by a patriarchal society. The concept of «The intermediary’s word and parent’s command»¹⁸ was already made as described in the verses in *Nan shan* (South hill 南山): “(…) *How do we proceed in taking a wife? / Announcement must first be made to our parents. (…)* *How do we proceed in taking a wife? / Without a go-between it cannot be done (…)*”¹⁹ all this made women to vent throughout their songs and poems. «*The breath of the Han /*

¹⁷ Gě Zhìyì 葛志毅, *Nán nǚ xìngbié fēngōng yǔ Zhōu Lǐ fùquán zōngfǎ tèzhì sùyuán* (男女性別分工與周禮父權宗法特質溯源). «Study & Exploration (學習與探索)», No.05 2005, pp. 25-31

¹⁸ “媒妁之言，父母之命。”

¹⁹ Original text: “取妻如之何？必告父母。” “取妻如之何？匪媒不得。”

Cannot be dived across».²⁰ The author of *Han kwang* (The breadth of the Han漢廣) used the width of the river Hàn, a tributary of Yangtzé river, as a metaphor of the unreachable distance being between him and his lover. Similar to this, the author of *Yueh ch'uh* (The moon comes forth 月出) expressed the same sadness for the distance with the moon beauty: «*The moon comes forth in her brightness. (...) How miserable is my toiled heart!*»²¹. Or as expressed in the verse «*The house is near there. / But the man is very far away*»²². from *Tung mun che shen* (Near the level ground at the east gate 東門之墀).

The author of *Tsëang Chung-tsze* (I pray you, Mr. Chung 將仲子) told us in more direct way: «*You, O Chung, are to be loved, / But the words of my parents / Are also to be feared*»²³ The writer is fighting with love and ritual rules, she loved her boy but she was afraid of the rite, especially as it is said in the work «*But the talk of people / Is also to be feared*»²⁴. It can be seen that in that time free love with no intermediary was socially frowned upon

For women of that time, that imposed ritual rule was just like «*There is a rainbow in the east, / And no one dares to point to it*»²⁵ (*Te tung*; Rainbow 蜺蜺) where the poetess described it metaphorically. In the same poem, she described a young girl who escaped with her lover «*She separates from her parents and brothers*»²⁶. showing her point of view, and confronting the ritual codes. Although in her poems she also described recrimination and satire of the readers saying that «*Greatly is she untrue to herself, / And does not recognize [the law of] her lot*»²⁷.

For sure she was not the only woman of the time who started to choose her own destiny. The writer of *Peh chow* (Boat of cypress wood 柏舟) also had the courage to express her decision to her mother directly.

At the beginning, she compares her destiny to a cypress wood boat on the water, being that, she claims «*O mother, O Heaven*»²⁸, but with her mother's denial, she claimed that her chosen man «*He was my mate*»²⁹; and «*He was my only one*»³⁰; «*And I swear that till death I will have no other*»³¹; and «*And I swear that till death I will not do the evil thing*»³². She does not occult her cordial desire and decision for love, her statement is not to prudish at all.

4.2 Attitude facing with a patriarchal society

It is impossible to deny that during the Zhōu dynasty, in the same moment to the ritual code formation, words referred to family members in Chinese language increased considerably. Chinese relationships system was changed from the Hawaiian system, which was already working during the previous dynasty, Shāng, to the

²⁰ Original text: “漢之廣矣，不可泳思。”

²¹ Original text: “月出皎兮（……）勞心悄兮。”

²² Original text: “其室則邇，其人甚遠。”

²³ Original text: “仲可懷也，父母之言，亦可畏也。”

²⁴ Original text: “人之多言，亦可畏也。”

²⁵ Original text: “蜺蜺在東，莫之敢指。”

²⁶ Original text: “遠父母兄弟。”

²⁷ Original text: “大無信也，不知命也。”

²⁸ Original text: “母也天只”

²⁹ Original text: “實維我儀”

³⁰ Original text: “實維我特”

³¹ Original text: “之死矢靡它”

³² Original text: “之死矢靡慝”

Sudanese system³³, which became the most complex system of all languages and cultures in the world. All that reflects the change in the intensification and consolidation in a patriarchal society. The book *Classic of Poetry* does not have a description of the type of case.

Some women such as the main character in *Hing loo* (The dew on the path 行露), did not surrender for the man's threat, but she replied: «*How else could you have urged on this trial? / But though you have forced me to trial*»³⁴. That strong personality of a woman is not the only one in the collection, in *Peh chow* (Boat of cypress wood 柏舟), the protagonist shows the same position facing the maltreatment of her husband and the lack of help by her family:

(...)		
<i>My mind is not a mirror; -</i>		我心匪鑿
<i>It cannot [equally] received [all impressions].</i>		不可以茹
(...)		
<i>My mind is not a stone; -</i>		我心匪石
<i>It cannot be rolled about.</i>		不可轉也
<i>My mind is not a mat; -</i>		我心匪席
<i>It cannot be rolled up.</i>		不可卷也
<i>My deportment has been dignified and good,</i>		威儀棣棣
<i>With nothing wrong which can be pointed out.</i>		不可選也
(...)		
		(Peh chow fragment)

After the failure of the marriage, when there was no option of reconciliation, some women had to take their own decisions. In *Mǎng* (A Lad 氓), the writer was reminding, step by step in the sixty verses, her love story, stating her sorrow for the better old times. However, after three years of marriage she, determinedly, claimed: «*That it would be broken I did not think, / And now it must be all over!*»³⁵ Suggesting the end of the matrimony.

Some women were abandoned by their husbands, who loved the new things and hated the old ones. One of them, the poetess of *Keang yew sze* (The Kēang has its branches 江有汜) shows her strong personality and she could face reality and predicted that her husband would pay for it: «*You will not accompany me anymore, / But you will regret later*»³⁶. «*You will not live with me anymore, / But I wish you will live in tranquillity*»³⁷. «*You will not find me anymore, / But I wish you will live in songs*»³⁸.

On the contrary, the author of *Kuh fung* (East wind 谷風) in the same situation as the previous writer, was reminding the past, the hard days she spent with her family and husband and the verses she wrote knowing about her husband's new wedding: «*When*

³³ According to the six system division of relationship by LEWIS HENRY MORGAN, *Systems of consanguinity and affinity of the human family*. Smithsonian Institution, Washington 1871.

³⁴ Original text: “何以速我訟，雖速我訟，亦不女從”

³⁵ Original text: “反是不思、亦已焉哉”

³⁶ Original text: “不我以，其後也悔”

³⁷ Original text: “不我與，其後也處”

³⁸ Original text: “不我過，其嘯也歌”

we gather the mustard plant and earth melons, / We do not reject them because of their roots»³⁹. She expresses that she has been abandoned by her husband euphemistically, but she lacks the courage of the previous writer to face the situation. Being a vulnerable group at that time, apart from the mentioned brave ones, there were more women who chose to suppress with submission the insults, and they only expressed indirectly lament throughout their verses. «Ever flow her tears! / But of what avail is her lament?»⁴⁰ (*Chung kuh*; In the Valleys grows the mother-wort 中谷有蕓)

«How is a man like this possible?»⁴¹ In the poem *Jeh yueh* (Sun and moon 日月), the protagonist is able to tell her misery just to the sun and moon, and she continued to claim for the end of that difficult situation by asking «How can he get his mind settled?»⁴²

Some women even continue imploring for a change of their husband's mind after they are abandoned, as it is seen in the words of *Tsun-ta loo* (Along the highway 遵大路), where a woman who was rejected by her husband continued interacting with him and continued imploring him humbling not to leave her: «Do not hate me»⁴³. «Do not think me vile»⁴⁴.

We could say that, under the ideology of women being inferior to men, facing the maltreatment, slavery and abandonment, the majority of women, being unfairly treated, vent themselves throughout poetry. Apart from the mentioned verses, poems like *Këaou t'ung* (Artful boy 狡童), *Yang che shwuy* (The fretted waters 揚之水), *Ho jin sze* (What man was 何人斯) y *Kuh fung* (East wind 谷風) treat about the same topic.

In this collection of more than 300 poems, we can also find descriptions of maternal love, which is the biggest love of humanity, such as in *Ch'e-hëaou* (Owl 鴟鵂) and *K'ae fung* (South wind 凱風). A verse in *K'ae fung* says: «Our mother is wise and good; / But among us there is none good»⁴⁵. Expressing a feeling of shame for the maternal fatigue of the continuous years, we can also find descriptions of the solitude of widows as for example in *Yëw hoo* (There is a fox 有狐) and *Koh sang* (Dolichos grows 葛生). There also existed ironies to lasciviousness of noble ladies, as it happens in the description of the Xuān del Wèi marquess' wife in *Keun-tsz' këae laou* (The husband's to their old age 君子偕老).

Thanks to these poems, it is easier for us to know a totally real image of women two thousand years ago, their lives, loves, suffering and their struggle for equality, however, this struggle continues for more than two thousand years.

In the old Chinese archives, they said that at the beginning of the second King of the Zhōu Dynasty, in the sixth year of the Zhōu Duke regency (1037 B.C.), the Duke established the music and ritual, from then, the theory of “three obediences” and the definition that «men and women must be treated in a different way». The two sentences are written in two of the principal Works from Confucianism times. The first one in *Book of Etiquette and Ceremonial* (儀禮 *Yili*), and the second one in *Book*

³⁹ Original text: “采葑采菲，無以下體？”

⁴⁰ Original text: “嘷其泣矣、何嗟及矣。”

⁴¹ Original text: “乃如之人兮”

⁴² Original text: “胡能有定”

⁴³ Original text: “無我惡兮”

⁴⁴ Original text: “無我醜兮”

⁴⁵ Original text: “母氏聖善，我無令人”

of Rites (禮記 *Lǐjì*), as if they were wives who imposed to the rest of women on this land. This two thousand years old collection shows us a contrast between two different types of relationships between men and women during this period of change. Among them we can find happy moments, but also suffering under the inequality imposed from a moral and judicial level. This inequality lasted more than two thousand years, and we can even find law articles at the beginning of the 20th Century such as *Imperial Statute of the kindergarten and home teaching* (奏定蒙養院章程及家庭教育法章程 / *Zòudìng méngyǎngyuàn zhāngchéng jí jiāting jiàoyù fǎ zhāngchéng*) from 26 from the eleventh month of 29 by Guāngxù (13 January 1904) which claims:

Young women are absolutely prohibited to be admitted in group researches, nor to demonstrate in the streets or markets. In the same way, they are prohibited to read many occidental books and to learn foreign rules or traditions in a wrong way, which made a free marriage, and provoke a tendency for disregarding parents and husband⁴⁶.

4.3 Separation and longing

Apart from the ritual code, war was the other reason which caused the separation of couples. Due to the age which made the poems of the collection as well as the rest of the Chinese and human ages, it could not escape from the sorrow of war, especially, the period of the last poems, which was known as «*The period of Springs and Autumns*» (770 B.C. - 476 B.C.). During the mentioned time, the Son of Heaven, King, lost his influence over his kingdom, therefore, more than a hundred states started to fight searching for richness, land and power. According to Sīmǎ Qiān⁴⁷, there were 36 murdered Lords and 52 States which were eliminated in the first 242 years of the unceasing wars. Philosopher Mò described how war affects everyday life in the village in the work «*the farmers will have no time to sow or reap, the women will have no time to weave or spin*»⁴⁸. This pray is registered in the chapter *Rejection of aggression* from the book *Mò zǐ*. Apart from wars, other compulsory services had the same impact on couples. If we say that men were direct victims of war, their wives and families were indirect victims as well. Longings and loneliness was what these affected women expressed without exception. «*While I do not see my lord, / My sorrowful heart is agitated*»⁴⁹. This is what verses in *Ts'au-ch'ung* (Grass-insects 草蟲) expressed. In the same way, the husband of the writer of *Joo fun* (Raised banks of the Joo 汝墳) received a new royal command when he just returned home.

In *Yin k'e luy* (Grandly rolls the thunder 殷其雷) the poetess described metaphorically the itinerant life that her husband is taking with fluctuating lightnings, «*My noble Lord!*»⁵⁰ this way she valued her husband, repeating it three times, and her longing

⁴⁶ Original text: “少年女子，斷不宜令契結隊入學，遊行街市；且不宜多讀西書，誤學外國習俗，致開自行擇配之漸，長蔑視父母、夫婿之風。” QÚ XINGU 璩鑫圭, TÁNG LIANGYÁN 唐亮炎, *Zhōngguó jìndài jiàoyù shǐ zīliào huìbiān · xuézhì yǎnbìan* (中國近代教育史資料彙編·學制演變). Shanghai Education Publishing House (上海教育出版社), Shanghai 1991. p. 393.

⁴⁷ SĪMǎ QIĀN 司馬遷, *Shǐ jì* (史記). 2nd century BC, <<http://ctext.org/shiji/zhs>> (September 2017)

⁴⁸ Original text: “農夫不暇稼穡，婦人不暇紡績織紵”

⁴⁹ Original text: “未見君子，憂心忡忡”

⁵⁰ Original text: “振振君子”

became the words “*May he return*” (歸哉 *guī zāi*) which is repeated six times in the poem.

Facing the separation, some women removed their sorrow with alcohol, as it does the writer of *Keuen-urh* (Mouse-ear 卷耳): «*I will now pour a cup form that gilded vase, / Hoping I may not have to think of him long*»⁵¹. «*I will now take a cup form that rhinoceros' horn, Hoping I may not have long to sorrow*»⁵². In these homes, women took charge of all the tasks in order to maintain the family, whether these tasks were inside or outside home. The poems showed not just her longing, but also her impotence with tasks, and with the fact that her horse and servants are sick. Other women did not even want to comb their hair, wash themselves or make themselves up, as it happens to the main character in *Pih he* (My noble husband 伯兮):

(...)

*Since my husband went to the east,
My head has been like the flying [pappus of the] artemisia.
It is not that I could not anoint and wash it;
But for whom should I adorn myself?*

自伯之東
首如飛蓬
豈無膏沐
誰適爲容

(...)

(*Pih he* fragment)

She even asked herself if it would exist an herb which made her forget her sorrow. Apart from the mentioned poems, verses in *Keun-tsze yu yih* (My husband is away on service 君子于役), *Te too* (Russet pear tree 杖杜) y *Ts'ae luh* (I gather the king-grass 采綠) also expressed the same situation. In all its verses, the most direct and simplest sentences to express sorrow was: «*One day without the sight of you / Is like three months!*»⁵³ Such sentence was used in *Ts'ae koh* (Gathering the dolichos 采葛), as well as in *Tsz' K'en* (Your collar 子衿)

Being different, in the poem *Sëaou jung* (Short war carriage, 小戎) the writer expressed longing as well as she used more verses to described her husband's prepared carriage. This poem is collected in *Air of Qín* (or *Odes of Qín*, 秦風 *Qín fēng*). *Qín* was the domain which conquered the whole Chinese territory at the end of the long civil war, which longed five years, under the mandate of Yíng Zhèng (嬴政), who was later known as the Prime Emperor. *Qín* family, due to their situation on the occidental border with Zhōu Reign, worked as a shield to protect them from the nomad attacks, these nomads were the ancestors of the future Huns. The unceasing plunderings conceived a military role of the *Qín* family, and this role is clearly shown throughout her verses by a *Qín* woman:

(...)

*His mail-covered team move in great harmony
There are the trident spears with their gilt ends;
And the beautiful feather-figured shield;
With the tiger-skin bow-case, and the carved metal ornaments
on its front.*

儻駟孔羣
公矛鋌鏘
蒙伐有苑
虎韞鏤膺

⁵¹ Original text: “我姑酌彼金罍，維以不永懷。”

⁵² Original text: “我姑酌彼兕觥，維以不永傷。”

⁵³ Original text: “一日不見，如三月兮”

*The two bows are placed in the case,
Bound with string to their bamboo frames.
(...)*

交韞二弓
竹閉緹滕

(*Sèaou jung* fragment)

We can see that militarism in the *Qin* members, was not just in men's mentality but it was also rooted in women's, who facing their husbands' departure to war, lauded more men's arms rather than their sorrow.

5. Epilogue

Through these verses, we can get to know a little-known Ancient China, we can also see the beginning of the struggle of women for their equality and their right. More than two thousand years after the Zhōu dynasty, in the Qīng Dynasty fell down, since the foundation of the Chinese Republic in 1912, and lately the Chinese Popular Republic in 1949 in the last century, the role of women has becoming more and more important. The development of gender equality has been progressing as well. Nowadays, in Chinese Popular Republic's Constitution it is clearly said: «In the Chinese Popular Republic women have the same rights as men in all aspects whether they are political, economic, cultural, social and familiar». (Art. XLVIII 1)

Dios salve a las reinas. Propaganda y legitimación en la Guerra de Sucesión castellana (1475-1479)

God save the queens. Propaganda and legitimation in the War of Castilian Succession (1475-1479)

DOI: 10.19248/ammentu.308

Recibido: 31.03.2018

Aceptado: 25.07.2018

Nuria CORRAL SÁNCHEZ

nuriacs@usal.es

Universidad de Salamanca

Resumen

Desde los años setenta, la producción historiográfica sobre la propaganda política ha aumentado considerablemente a raíz de la aparición de obras generales y sobre todo de estudios más concretos que también han incumbido al periodo medieval. De hecho, la relevancia de la legitimación en los enfrentamientos sociopolíticos nos permite observar la unión entre necesidad política y producción intelectual, especialmente intensa en la Baja Edad Media. Con el objetivo de concienciar -a veces también movilizar- a la comunidad de forma que les fuera favorable, los actores políticos desarrollaban un complejo proceso de comunicación. En este trabajo abordaremos la propaganda política desplegada durante el conflicto sucesorio posterior a la muerte de Enrique IV de Castilla, es decir, durante el lapso de tiempo comprendido entre 1475 y 1479. Por tanto, pretendemos estudiar desde una perspectiva comparada los discursos y procedimientos que emplearon las facciones de Juana e Isabel, hija y hermana del monarca, para reivindicar su respectiva legitimidad.

Palabras clave

Corona de Castilla, siglo XV, propaganda, discurso político, legitimidad, monarquía

Abstract

Since the Seventies, historiography about political propaganda has considerably increased due to the publication of general works and specific studies. Naturally, this has concerned the Middle Ages too. In fact, the significance of legitimacy in socio-political conflicts may lead us to notice a union between political necessity and intellectual production, which became especially stronger during the 14th and 15th centuries in the Crown of Castile. Political actors developed a complex communication process: their objective was to persuade -sometimes also mobilise- the population and win its favour. Propaganda of the succession struggle after Henry IV's death (1475-1479) will be the main issue of this paper. In a comparative perspective, we will tackle the discourses and mechanisms used by Joanna and Isabella - Henry's daughter and sister- to defend their respective legitimacy.

Keywords

Crown of Castile, 15th century, propaganda, political discourse, legitimacy, monarchy

1. Introducción

Los estudios sobre la propaganda en las distintas sociedades de la historia emergieron en el siglo XX de forma muy relacionada con el empleo de aquella en las guerras mundiales y desde una perspectiva de análisis sociohistórico¹. Una de las aproximaciones más significativas y generales del momento sería la de Sturminger, quien trató de hacer una síntesis sobre la propaganda política a lo largo de los

¹ HAROLD D. LASWELL, *Propaganda technique in the world war*, Knopf, Nueva York 1927, GEORGE G. BRUNTZ, G., *Allied propaganda and collapse of the German Empire in 1918*, Stanford University Press, Stanford 1938.

siglos². En los años sesenta, poco después de que Habermas hubiera publicado su clásica obra sobre la historia de la opinión pública³, el sociólogo francés Ellul publicó un estudio sobre las prácticas propagandísticas en las sociedades tecnológicas de la contemporaneidad⁴. Como ha hecho notar ya Checa Godoy, en España, la historia de la propaganda propiamente dicha fue prácticamente inexistente hasta finales de los años setenta⁵. A partir de entonces, la producción historiográfica sobre la propaganda ha aumentado considerablemente en España y el resto del mundo no sólo con la aparición de obras generales o coordinadas, sino sobre todo a raíz de estudios más concretos que comentaremos más adelante⁶.

La relevancia de la legitimación en los enfrentamientos sociopolíticos, mediante la utilización de conceptos procedentes de diversos ámbitos culturales, nos permite observar la unión entre necesidad política y producción intelectual desde el siglo XIII, pero con especial intensidad en las centurias siguientes⁷. Con el objetivo de concienciar -a veces también movilizar- a la comunidad de forma que les fuera favorable, los actores políticos desarrollaban un complejo proceso de comunicación en el que la palabra adquiría varios registros, entre ellos el literario.

En efecto, el diálogo entre las disciplinas humanísticas ha favorecido la revalorización del contexto desde la filología, así como de los discursos desde la historiografía. La pertinencia de estas en la investigación sobre la Edad Media ha sido fuertemente reivindicada en diversos ámbitos. Bouhaïk-Gironès considera una salida ventajista restringir el campo de estudio para evitar acudir a ella, a menudo relegada por el menosprecio de la ficción. Frente a esto, defiende su utilización, especialmente para los estudios de historia cultural -«La séparation des sources historiques littéraires se fait au détriment de l'intelligibilité de la société médiévale»⁸-, y recomienda la confrontación de una tipología diversa de fuentes.

En este trabajo abordaremos la propaganda política desplegada durante el conflicto sucesorio posterior a la muerte de Enrique IV de Castilla, es decir, durante el lapso de tiempo comprendido entre 1475 y 1479. Por tanto, pretendemos estudiar desde una perspectiva comparada los discursos y procedimientos que emplearon las facciones de Juana e Isabel, hija y hermana del monarca, para reivindicar la legitimidad como reina de cada una y deslegitimar así a la otra. Según Nieto Soria, la propaganda tardomedieval se elaboraba a partir de distintos canales, a saber, el retórico -escrito u oral-, el simbólico, el ritual -elitista o popular- y el iconográfico o monumental, por lo que es muy frecuente encontrar aportaciones sobre alguno de

² ALFRED STURMINGER, *Politische propaganda in der weltgeschichte*, Bergland, Salzburg 1938.

³ JÜRGEN HABERMAS, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Luchterhand, Darmstadt-Neuwied 1962.

⁴ JACQUES ELLULL, *Histoire de la propagande*, Presses Universitaires de France, Paris 1967.

⁵ ANTONIO CHECA GODOY, *Historia de la Comunicación: de la crónica a la disciplina científica*, Netbiblio, La Coruña 2008, p. 119.

⁶ ALEJANDRO PIZARROSO QUINTERO, *Historia de la propaganda: notas para un estudio de la propaganda política y de guerra*, EUDEMA, Madrid 1990; ALLAN ELLENUS, (bajo la dirección de), *Iconography, propaganda, and legitimation*, Clarendon Press, Oxford 1998; JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (bajo la dirección de), *Propaganda y opinión pública en la historia*, Universidad de Valladolid, Valladolid 2007.

⁷ Es conveniente subrayar la especificidad de estas herramientas, sobre todo si tenemos en cuenta que los actores del periodo medieval no las evocaban en su confrontación, sino que las percibían de forma indiferenciada. JOSÉ MANUEL NIETO SORIA, *La parole: un instrument de la lutte politique dans la Castille de la fin du Moyen Âge*, en «Revue historique», n. 632, 2004, p. 710.

⁸ MARIE BOUHAÏK-GIRONÈS, *L'histoire face à la littérature: à qui appartiennent les sources littéraires médiévales?*, en GENEVIÈVE BÜHRER-THIERRY, THIERRY KOUAMÉ (bajo la dirección de), *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, Publications de la Sorbonne, Paris 2007, p. 156.

ellos en particular⁹. Debido a esta multiplicidad de vías, para acotar más nuestro objeto de estudio y teniendo en cuenta las posibilidades que ofrecía la bibliografía, hemos decidido centrarnos en la retórica.

Después de una breve introducción a la propaganda política en el siglo XV, especialmente la de apología monárquica, realizaremos la comparación ya mencionada entre las estrategias de los dos grupos enfrentados siguiendo la metodología planteada por Carrasco Manchado¹⁰. Aplicaremos las categorías de análisis establecidas en ese modelo no sólo a la propaganda isabelina, tarea ya realizada por dicha autora, sino también a la juanista, que será abordada teniendo en cuenta el reciente trabajo de Villarroel González destinado a desentrañar los mecanismos de legitimación y deslegitimación de este bando¹¹.

Antes de comenzar, debemos señalar que nuestro propósito plantea algunas dificultades, destacando entre ellas la cuestión de las fuentes. Disponemos de muchos más discursos -o referencias a los mismos- de la propaganda de Isabel que de la propaganda de Juana, como bien ha indicado Villarroel González¹². Este agravio comparativo podría llevarnos a suponer que la primera se efectuó con más fuerza y difusión que la segunda, pero debemos tener presente también, como advierte Perea Rodríguez, que la victoria de Isabel conllevó la destrucción de muchos escritos que pudieran ser contrarios a su asentamiento en el trono o a su propia figura, algo que nosotros entendemos como una suerte de *damnatio memoriae*¹³. Debemos tener todo ello en cuenta en las conclusiones, ya que esa desproporción de fuentes podría adulterarlas de alguna manera.

Pese a que la base de nuestro análisis se hará con fuentes secundarias, la relevancia de este trabajo reside en la comparación -hasta ahora inédita- entre las estrategias propagandísticas de una lucha que marcaría el devenir de la Península Ibérica durante la Modernidad.

2. La retórica de la propaganda política en el siglo XV

El fortalecimiento de la maquinaria propagandística de las monarquías europeas puede encontrarse en la transición de la Edad Media a la Moderna, limitación temporal a la que corresponde una relativamente reciente obra colectiva dirigida por Nieto Soria¹⁴. Ésta constituye la síntesis más completa sobre las diferentes vertientes de la propaganda política en el siglo XV y comienzos del XVI, puesto que contiene

⁹ JOSÉ MANUEL NIETO SORIA, *La propaganda política de la teocracia pontificia a las monarquías soberanas*, en NIETO SORIA, *Propaganda y opinión pública*, cit., p. 40.

¹⁰ ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO, *Discurso político y propaganda en la corte de los Reyes Católicos: resultados de una primera investigación (1474-1482)*, en «En la España Medieval», n. 25, 2002, pp. 299-379; Eadem, *Isabel I de Castilla y la sombra de la ilegitimidad: propaganda y representación en el conflicto sucesorio (1474-1482)*, Sílex, Madrid 2006. La propuesta teórico-metodológica que viene proponiendo esta autora nos resulta muy sugerente y creemos que constituye un modelo completo con el que abordar las estrategias propagandísticas elaboradas en torno a otros personajes o poderes.

¹¹ ÓSCAR VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja. La construcción de una ilegitimidad*, Sílex, Madrid 2014. Aunque realiza su análisis desde unas perspectivas diferentes, la contribución de este autor es fundamental, dado que se trata de la primera aproximación específica a la propaganda desarrollada por el bando de Juana la Beltraneja y Alfonso de Portugal. Dada la calidad de los estudios de estos autores, dichas obras serán los pilares del presente artículo.

¹² Ivi, p. 21.

¹³ ÓSCAR PEREA RODRÍGUEZ, *El entorno cortesano de la Castilla Trastámara como escenario de luchas de poder. Rastros y reflejos en los cancioneros castellanos del siglo XV*, en «Res publica», n. 18, 2007, p. 301.

¹⁴ JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (bajo la dirección de), *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)*, Dykinson, Madrid 1999.

capítulos referidos a los distintos grupos de productores de propaganda, contenidos y medios de difusión. En el caso hispánico, probablemente los mayores especialistas en propaganda bajomedieval sean el mismo Nieto Soria, quien desde finales de los años ochenta viene ofreciendo una propuesta metodológica muy útil para los análisis de fuentes primarias, y, posteriormente, Carrasco Manchado, que también ha realizado aportaciones enormemente significativas. De hecho, En el ámbito del medievalismo español, quizá la más completa definición de propaganda política es la propuesta por Carrasco Manchado en los análisis realizados en torno a su tesis doctoral:

Proceso de comunicación política desplegado por el poder o grupos de poder, que busca obtener del receptor una respuesta positiva hacia determinadas pretensiones políticas, mediante la movilización de técnicas de persuasión y de sugestión con las que se intenta influir o manipular las creencias, valores, ideas y opiniones de los individuos, así como sus emociones y deseos¹⁵.

Durante el siglo XV, y especialmente desde mediados del mismo, los conflictos políticos promovieron la utilización de la propaganda en base a los tres canales antes mencionados, en especial el retórico, debido al propio desarrollo que venía experimentando desde la centuria anterior¹⁶. En cuanto a los discursos orales, los estudios sobre estos se limitan, como es evidente, a las referencias halladas en los textos, fundamentalmente las crónicas. Para este trabajo, hemos utilizado interpretaciones realizadas sobre la reproducción de las alocuciones, razonamientos, juramentos, etc., en las crónicas, pese al sesgo que esto puede suponer. Pero, por otro lado, la vía escrita presenta una mayor multiplicidad de formas. La consolidación de un personal orientado a la práctica escrituraria y el aumento de los escritos documentales son algunas evidencias de la aparición de una 'escritura del poder' en torno a la monarquía durante estos momentos, proceso que culminaría después con la utilización de la imprenta¹⁷. Del mismo modo, en estos momentos también las obras literarias proliferaron extraordinariamente y, con ellas, las referencias a los grupos de poder, en clave tanto negativa como positiva¹⁸. Así, más adelante haremos referencia a los análisis propuestos del contenido de varias obras literarias o cronísticas, pero también de documentación institucional, como, por ejemplo, concesiones de títulos nobiliarios que, además de ser un instrumento de propaganda en sí mismas, contenían fórmulas destinadas a ensalzar a los monarcas. La mayoría de estas fuentes consultadas para el estudio de la retórica propagandística del siglo XV son cronísticas, literarias o cancillerescas, por lo que deben contextualizarse teniendo en cuenta que se componían en el marco de la corte, donde confluían letras y política¹⁹. En la corte se producía una literatura - fundamentalmente poesía cancioneril- destinada a apologizar un determinado modelo de realeza, fomentando estabilidad y difundiendo la confianza en el mismo a

¹⁵ ANA ISABEL CARRASCO MANCHADO, *Aproximación al problema de la consciencia propagandística en algunos escritores políticos del siglo XV*, en «En la España Medieval», n. 21, 1998, p. 231. Esta propuesta vendría a completar otra anterior dada por Nieto Soria diez años antes: JOSÉ MANUEL NIETO SORIA, *Apología y propaganda de la realeza en los cancioneros castellanos del siglo XV. Diseño literario de un modelo político*, en «En la España Medieval», n. 11, 1988, p. 196.

¹⁶ ELISA RUIZ GARCÍA, *El poder de la escritura y la escritura del poder*, en NIETO SORIA, *Orígenes de la monarquía*, cit., pp. 278; JOSÉ MANUEL NIETO SORIA, *La realeza*, en NIETO SORIA, *Orígenes de la monarquía*, cit., pp. 26-31.

¹⁷ RUIZ GARCÍA, *El poder de la escritura*, cit., pp. 312-313.

¹⁸ ÁNGEL GÓMEZ MORENO, *El reflejo literario*, en NIETO SORIA, *Orígenes de la monarquía*, cit., p. 337.

¹⁹ NIETO SORIA, *La realeza*, cit., pp. 58-62; PEREA RODRÍGUEZ, *El entorno cortesano*, cit., pp. 292-294.

partir de estereotipos deformados y no contradictorios²⁰. Sin embargo, esta propaganda de afianzamiento del ideal monárquico se nos revela distinta a la destinada a legitimar a un monarca determinado, aunque intrínsecamente ésta también justifique a la institución en sí misma²¹. Según Perea Rodríguez (2007: 302-303), la propaganda y la crítica políticas de matices más concretos deben entenderse como resultado de tensiones cortesanas, porque, sobre todo en épocas de crisis política, respondían a los intereses de los bandos rivales, situación que ejemplifica con la efervescencia nobiliaria del reinado de Enrique IV a partir de 1464²². En última instancia, Nieto Soria se ha referido a la existencia de un «dirigismo cultural regio», basado en el control de medios de exaltación novedosos, a partir del cual los agentes propagandísticos popularizarían y maquillarían distintas argumentaciones y aspiraciones²³.

La pertinencia de estudiar este tipo de propaganda en aras de profundizar en el conocimiento de las mentalidades y de la cultura política bajomedievales reside, en parte, en la propia intencionalidad de estas prácticas, subrayada por Nieto Soria²⁴. Carrasco Manchado se refiere, como hemos visto, a un proceso «desplegado por el poder». En efecto, no se trataba de un resultado del azar, sino que existía lo que ella misma ha denominado una «consciencia propagandística», reflejada en diversas obras, casi siempre con matices peyorativos, a partir de términos -opinión, fama- y prácticas -divulgar, publicar, colorar- que eran conocidos y empleados en la época²⁵.

3. La lucha por el trono en vida de Enrique IV. El comienzo del conflicto

Desde la historiografía se tiende a considerar pacíficos los primeros diez años del reinado de Enrique IV y en especial hasta 1460. No obstante, la decisión regia de cesar a Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo, y al conde de Haro como regentes en 1456 movilizó por primera vez contra el monarca la pluma de Alonso de Palencia, célebre después por su posición antienriqueña. Más tarde el rey entregaría el poder a Juan Pacheco, Pedro Girón, Diego Arias Dávila y otros, que constituyeron un equipo de gobierno compartido con Enrique IV²⁶. De hecho, Juan Pacheco, por entonces muy cercano al monarca, era considerado por algunos un hábil político y por otros, un intrigante ambicioso. Generalmente se sostiene que Pacheco, al contrario que Luna, carecía de una idea sobre la configuración de la monarquía y sólo atendía a sus propios intereses y los de los más cercanos a él. Así, dependiendo de las circunstancias, lideraba las ligas nobiliarias contra el rey o regresaba a su lado en la corte. Esta actitud no impidió que en 1462 se adhiriera a la liga nobiliaria -reunida por Carrillo- que dos años antes habían defendido en el Manifiesto de Yepes que el

²⁰ NIETO SORIA, *Apología y propaganda*, cit., pp. 186-187.

²¹ Ésta ha sido confrontada por Rucquoi con los mitos propagandísticos que difundían los medios aristocrático: ADELIN RUCQUOI, *La lutte pour le pouvoir en filigrane de l'historiographie trastamariste*, en ADELIN RUCQUOI (bajo la dirección de), *Genèse médiévale de l'Espagne Moderne. Du refus à la revolte: les resistances*, Université de Nice, Nice 1991, pp. 127-144.

²² PEREA RODRÍGUEZ, *El entorno cortesano*, cit., pp. 302-303.

²³ NIETO SORIA, *Apología y propaganda*, cit., p. 213.

²⁴ *Ivi*, p. 231.

²⁵ Lo más habitual es que los propagandistas representaran la verdad de forma parcial según sus intereses, aunque eran también frecuentes la omisión y la mentira, técnicas que eran identificadas por los propios autores bajomedievales, aunque desconocieran el significado moderno de 'propaganda'. CARRASCO MANCHADO, *Aproximación al problema*, cit., pp. 231-269.

²⁶ En sus crónicas, Palencia denunciaba los errores del rey confiando en dichos personajes, a quienes criticó duramente. ALFONSO FRANCO SILVA, *Los discursos políticos de la nobleza castellana en el siglo XV*, Universidad de Cádiz, Cádiz 2012, pp. 57-61.

poder absoluto del monarca se compartiera con todos los grandes²⁷. Por su parte, Enrique IV consolidó entonces la promoción de personas de su confianza que habían comenzado a destacar en los años precedentes, como los Mendoza y, sobre todo, Beltrán de la Cueva, que desplazó a Pacheco como privado del rey²⁸.

Precisamente ese año de 1462 ha servido a Perea Rodríguez como bisagra de una división temporal del reinado de Enrique IV en función de la carga política presente en la literatura. El poema *Clío, despierta, despierta*, editado por este mismo autor, que lo atribuye a Pedro de León, a la sazón regidor y alcalde de Valladolid, se enmarcaría aún en la primera etapa del reinado. Sería pues un ejemplo de retórica cancioneril «productora y difusora de imágenes de propaganda política favorable a la monarquía Trastámara»²⁹.

No obstante, hay que anotar que la situación política se caracterizó fundamentalmente por las tensiones latentes que hemos descrito, sin enfrentamientos abiertos, al menos hasta 1464, cuando Pacheco, Carrillo y Girón reconstituyeron la liga nobiliaria junto a varios personajes destacados. Según recogió Palencia, el arzobispo de Toledo mostró en una carta a Enrique IV el descontento nobiliario con Beltrán de la Cueva, reiterando las quejas manifestadas en Yepes³⁰. Los coaligados obligaron a declarar heredero al trono a Alfonso, hermano menor del rey, y esbozaron la Sentencia arbitral de Medina del Campo, donde recogían sus peticiones e incluían, a cambio de ciertas exigencias, algunas concesiones a las ciudades para tenerlas a su favor. Franco Silva ha visto en este documento de comienzos de 1465 -así como en el de Yepes- un auténtico programa de gobierno de la alta nobleza que probaría la existencia de una conciencia política más o menos coherente, en defensa de un gobierno conjunto con el monarca³¹. En junio de ese mismo año comenzó el conflicto armado. Al no aceptar el monarca la Sentencia de Medina, la liga nobiliaria proclamó rey al joven Alfonso, destituyendo a Enrique de forma simbólica en la Farsa de Ávila.

Estos momentos tan convulsos fueron reflejados en las ya citadas *Coplas de Mingo Revulgo*, compuestas hacia 1464³². En ellas, dos pastores, Gil Arribato y Mingo Revulgo, se lamentan por la situación del ganado, que es atacado por los lobos constantemente, sin que Candaulo, un tercer pastor, haga nada para remediarlo. Las referencias a la alta nobleza y a Enrique IV son evidentes. De hecho, MacKay ha examinado la relación entre la Farsa de Ávila y este poema haciendo énfasis en una

²⁷ Ivi, pp. 61-65.

²⁸ Esto motivó una carta del ya citado Diego de Valera al rey donde se manifestaba a favor de la alta nobleza, defendiendo sus capacidades de gobierno, y criticaba la actuación de los corregidores, que dificultaban la injerencia local de aquella. Ivi, p. 70.

²⁹ ÓSCAR PEREA RODRÍGUEZ, *Enrique IV de Castilla en la poesía de cancionero: algún afán ignorado entre las «mil congoxas» conocidas*, en «Cancionero general», n. 3, 2005, p. 51.

³⁰ Las quejas contra el privado durante ese año no tuvieron demasiado éxito, pues éste fue recompensado por el rey con el maestrazgo de Santiago y con el ducado de Alburquerque. A los tradicionales reproches de la aristocracia -excesiva fiscalidad, justicia ineficiente, maurofilia del rey, alejamiento político de los grandes- se sumaba la atribución a Beltrán de la paternidad de la heredera al trono, Juana. FRANCO SILVA, *Los discursos políticos*, cit., pp. 72-78.

³¹ Ivi, pp. 120-126.

³² Las *Coplas* vienen siendo atribuidas al franciscano Íñigo de Mendoza cada vez con mayor seguridad, véase JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Castalia, Madrid 1989 p. 219, Idem, *Sobre el autor de las Coplas de Mingo Revulgo*, en JAIME SÁNCHEZ ROMERALO, NORBERT POULUSSEN, *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nimega 1967, pp. 513-16; ANGUS MACKAY, *Ritual and propaganda in fifteenth-century Castile*, en «Past and Present», n. 107, 1985, p. 31-32. Véase también el estudio de la obra de MARCELLA CICERI, *Le «Coplas de Mingo Revulgo»*, «Cultura Neolatina», n. 37, 1977, pp. 75-149, 187-266.

cierta «propaganda ritual». En este sentido, destaca los vaticinios de Gil Arribato, así como la presencia de una escena de deposición similar a lo ocurrido en Ávila durante 1465³³. La reacción pasiva de Candaulo también es interpretada como paralela a la de Enrique IV, quien buscó la negociación incluso después de haber sufrido tal humillación. Esta no es la única obra literaria aparecida en esos momentos contra el rey y la aristocracia, sino que también habría que citar otras como las *Coplas del Provincial* -frecuentemente consideradas anónimas-³⁴ o las *Coplas de Vita Christi*, de fray Íñigo de Mendoza³⁵.

La muerte de Alfonso en 1468 supuso un punto de inflexión en el conflicto. Enrique hubo de reconocer a su hermana Isabel como heredera poco después, en el Pacto de los Toros de Guisando. Sin embargo, contraviniendo lo acordado, Isabel contrajo matrimonio unos meses después con Fernando, heredero de Juan II de Aragón. Esta decisión provocó que la nobleza se realineara y que los dos bandos volvieran a enfrentarse con las armas. Buena parte de los grandes apoyaban la causa de Enrique y su hija Juana, a cuyo desprestigio muchos habían contribuido.

Durante el tiempo que duró el conflicto en vida de Enrique IV, también la crónica reflejó las posturas enfrentadas. Quizá debido a la rivalidad entre los dos autores, las obras historiográficas más conocidas de estos momentos son las de Diego Enríquez del Castillo, fiel defensor de Enrique IV y Juana³⁶, y su 'nêmesis' Alonso de Palencia, a cuya animadversión hacia el monarca ya hemos hecho referencia más arriba³⁷. Ambos autores se revelan como adalides de la propaganda de los dos bandos en una disputa por la legitimidad que continuaría después, en el periodo que nos ocupa, entre Isabel y Juana³⁸.

³³ «Candaulo [...] has a shepherd's crook which both glossators rightly identify as the royal scepter; his shepherd's bag represents the royal treasure and jurisdiction; and his sheepskin jacket stands for the royal authority and pre-eminence or the royal properties and possessions. These symbols of pastoral authority, which constitute the *dignitas*, of Shepherds, are now removed from the shepherd». MACKAY, *Ritual and propaganda*, cit., p. 29. La utilización en el poema del viejo truco de profetizar hechos que ya habían ocurrido llevó a este autor a retrasar a 1465 la fecha de composición de las *Coplas*.

³⁴ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Poesía crítica*, cit., pp. 233-234. CELESTINO LÓPEZ ÁLVAREZ, FRANCISCO TORRECILLA DEL OLMO, *El autor, sus pretensiones y otros aspectos de las «Coplas del Provincial»*, en «Bulletin Hispanique», LXXXIII, n. 3-4, 1981, pp. 241-245. Véase también el estudio de la obra de MARCELLA CICERI, *Las «Coplas del provincial»*, «Cultura Neolatina», n. 35, 1975, pp. 39-210.

³⁵ RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Poesía crítica*, cit., p. 218. Mendoza presentó en estas coplas un marco muy negativo de la situación política, responsabilizando casi exclusivamente a los nobles de los males de Castilla. Las violentas alusiones personales a figuras como Girón, Pacheco, Carrillo o el rey tuvieron que ser suprimidas en la segunda versión del poema, cuyo tono es notablemente más suave. Sobre la biografía de este personaje, véase MARÍA JESÚS DÍEZ GARRETAS, *Nuevos datos para la biografía de Fray Íñigo de Mendoza*, en VICENÇ BELTRÁN, JUAN SALVADOR PAREDES NÚÑEZ (bajo la dirección de), *Convivio: estudios sobre la poesía de cancionero*, Universidad de Granada, Granada 2006, pp. 337-46.

³⁶ JOSÉ LUIS BERMEJO CABRERO, *Las ideas políticas de Enríquez del Castillo*, en «Revista de la Universidad Complutense», n. 86, 1973, pp. 61-78; MARÍA PILAR RÁBADE OBRADÓ, *Consenso y disenso en la crónica de Enrique IV de Diego Enríquez del Castillo*, en JOSÉ MANUEL NIETO SORIA, ÓSCAR VILLARROEL GONZÁLEZ (bajo la dirección de), *Pacto y consenso en la cultura política peninsular (siglos XI al XV)*, Sílex, Madrid 2013, pp. 433-458.

³⁷ ANTONIO ANTELO IGLESIAS, *Alfonso de Palencia: historiografía y humanismo en la Castilla del siglo XV*, en «Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval», n. 3, 1990, pp. 21-40; CAROLINA REAL TORRES, *Apuntes sobre el humanista Alfonso de Palencia y su obra*, en «Revista de filología de la Universidad de La Laguna», n. 17, 1999, pp. 657-670; ROBERT BRIAN TATE, *La sociedad castellana en la obra de Alfonso de Palencia*, en JOSÉ VIÑALS (bajo la dirección de), *La sociedad medieval andaluza, grupos no privilegiados: actas del III coloquio de historia medieval andaluza*, Diputación Provincial de Jaén, Jaén 1984, pp. 5-26.

³⁸ Montero Málaga ha publicado recientemente un análisis comparado de las perspectivas de ambas crónicas que resulta muy interesante para ahondar en este conflicto propagandístico. ALICIA INÉS MONTERO

4. Guerra de sucesión, guerra de propaganda

La muerte de Enrique IV en diciembre de 1474 concluía un periodo convulso y abría otro similar, dado que el trono quedaba disputado por su hermana y su hija. El motivo de este enfrentamiento residía tanto en la mala gestión del monarca, que había limitado su propia legitimidad de ejercicio, como en la difusión previa de rumores que negaban que Juana fuese su hija. Estos estaban acompañados, además, por las cambiantes decisiones del monarca en lo que respectaba a su sucesión, lo que parecía confirmar tales aseveraciones. La situación de inestabilidad continuaba el conflicto ya existente y acabaría desembocando en una guerra sucesoria entre las facciones que apoyaban a ambas mujeres y sus respectivos maridos, quienes también desempeñarían un importante papel, como veremos. Se trataba no sólo de una disputa por el trono, sino sobre todo de una lucha por la legitimidad. Por lo tanto, a la hora de abordar el conflicto resulta muy importante estudiar la utilización de los recursos de propaganda que se utilizaron en él, constituyendo el punto álgido de unas estrategias retóricas que se habían ensayado durante los años previos.

En los siguientes apartados abordaremos las propagandas isabelina y juanista de esa misma doble perspectiva de sistematización cronológica y temática³⁹. En primer lugar, tomando un punto de vista diacrónico, compararemos ambas estrategias insertas en su contexto. Después, para evitar profundizar demasiado en cada etapa temporal y teniendo en cuenta que los temas del discurso son similares, presentaremos sus tipologías agrupando las ideas de forma sincrónica⁴⁰. De hecho, esta doble aproximación está orientada a beneficiar la comparación entre los dos objetos de estudio. Hay que tener en cuenta que esta tarea entraña una dificultad mayor, puesto que, como ya advertimos antes, no disponemos de tanta información acerca de las políticas desarrolladas por el entorno de Juana como de la propaganda isabelina⁴¹.

Por último, este conflicto también permite resaltar la figura de la mujer medieval, no tanto por tratarse de una disputa entre dos rivales femeninas, sino especialmente por el papel que muchas mujeres desempeñaron tanto de forma activa como pasiva en la propia guerra, tal y como se ha encargado de destacar Prieto Álvarez⁴².

4.1 Los tiempos de las estrategias propagandísticas

A continuación presentaremos una perspectiva diacrónica de las estrategias de propaganda desplegadas durante la guerra por los dos bandos, comenzando por el

MÁLAGA, *Dos cronistas para un reinado: Alonso de Palencia y Diego Enriquez del Castillo*, en «Estudios medievales hispánicos», n. 2, 2013, pp. 107-128.

³⁹ Seguiremos para ello el modelo de análisis propuesto por Carrasco Manchado. Por una parte, observa tres periodos diferenciados en la retórica propagandística desde 1474 y 1479, en los que ubica diferentes instrumentos de propaganda. Estos periodos serían continuados por una etapa de consolidación final posterior a la guerra, a partir de 1480. Por otra parte, en cada uno de dichos periodos se observa la existencia de una serie de discursos en función de las categorías temáticas de su contenido. Véase CARRASCO MANCHADO, *Discurso político*, cit., pp. 299-379; eadem, *Isabel I de Castilla*, cit.

⁴⁰ En la línea del trabajo de Carrasco Manchado, así como la propuesta de NIETO SORIA, *La realeza*, cit., pp. 25-62.

⁴¹ Nuestras demarcaciones se ajustarán, por tanto, a lo conocido y estudiado por Villarroel González para el periodo que nos ocupa. Pese a que puede resultar artificial compartimentar cronológicamente un proceso como este, creemos que dicha sistematización resulta clarificadora e interesante de cara al análisis.

⁴² MARÍA LUZ PRIETO ÁLVAREZ, *Las mujeres en la guerra de sucesión castellana (1474-1476)*, en MARY NASH, SUSANNA TAVERA GARCÍA (bajo la dirección de), *Las mujeres y las guerras: el papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Icaria, Barcelona 2003, pp. 96-109.

isabelino⁴³. El primer periodo estaría claramente limitado por los avatares políticos, pues comprende los preliminares de la guerra, desde la muerte de Enrique IV, en diciembre de 1474, hasta mayo del año siguiente. La disputa por la sucesión condicionaba el tipo de propaganda a desarrollar: por un lado, de tipo ritual, en la que primaba la forma para legalizar la sucesión, a través de ceremoniales - proclamación en Segovia⁴⁴, entradas reales en ciudades-, pero también de documentación institucional cancilleresca -cartas reales⁴⁵-, y, por otro, de tipo justificativo y polémico, con discursos como los de Fernando del Pulgar.

La segunda etapa comprendería desde la entrada de Alfonso V de Portugal en Castilla hasta la victoria isabelina en la batalla de Peleagonzalo, el 1 de marzo de 1476. El comienzo del conflicto vino acompañado por una propaganda de guerra que tuvo en el desafío regio de Toro su mayor exponente. Esta propaganda bélica sumaba a los instrumentos que ya se habían utilizado previamente, tanto cancillerescos -cartas reales, perdones, títulos, privilegios y mercedes⁴⁶- como literarios -la obra de Diego de Valera o el escrito sobre Juana de Arco titulado *La Poncela de Francia*, de autoría dudosa-, otras técnicas. De este modo, cobrarán importancia, por ejemplo, obras carácter eclesiástico, como los sermones de Íñigo de Mendoza, que ya había destacado como poeta laudatorio. El discurso antinobiliario y antiportugués se haría patente en estos momentos de gran debilidad, cuando la apariencia de fortaleza era fundamental.

Lo contrario sucedería en la tercera y última etapa que nos concierne, que se prolongaría hasta el fin de la guerra en 1479, cuando el triunfalismo inundó la propaganda por medio de tratados y panegíricos, así como de las mismas vías institucionales anteriormente mencionadas -cortes, audiencias, perdones, juramentos, cartas-. Como novedad, habría que destacar al respecto que la legitimación institucional se vio reforzada por la histórica con el nombramiento del primer cronista oficial de los Reyes Católicos en las Cortes de Madrigal⁴⁷. Durante estos años aparecerían también las últimas manifestaciones de la propaganda de guerra, si bien con menos profusión que en el periodo previo. Finalmente, hay que señalar que después del periodo de nuestro trabajo se desplegaría una propaganda de consolidación sucesoria, reforzada desde 1480, que se basaba en tratados, juramentos regios, pleitos-homenaje ritualizados, una nueva política historiográfica con Fernando del Pulgar y una literatura de nuevos géneros y obras⁴⁸.

⁴³ A partir de CARRASCO MANCHADO, *Discurso político*, cit., pp. 330-331; eadem, *Isabel I de Castilla*, cit., pp. 101-151, 202-253, 349-420, 477-538.

⁴⁴ Resulta muy interesante el paralelismo ya citado que MacKay observa entre esta proclamación y la Farsa de Ávila, comparando las circunstancias y las necesidades de legitimación en ambos casos. MACKAY, *Ritual and propaganda*, cit., p. 25.

⁴⁵ Hay que mencionar que la inclusión de estos documentos como medios de propaganda se basa sobre todo en la aparición en ellos de referencias con matiz ideológico o incluso de razonamientos más elaborados, al igual que ocurre con los discursos orales de las ceremonias.

⁴⁶ El mensaje propagandístico en este tipo de documentos se manifestaba muchas veces simbólicamente, ensalzando el poder regio mediante representaciones de animales. Así, por ejemplo, en el privilegio otorgado a Alonso Pimentel en 1475 por los monarcas aparece un león rampante miniado. DAVID NOGALES RINCÓN, *Animalización, sátira y propaganda real: la metáfora y la alegoría animal como instrumento político en la Castilla bajomedieval (siglos XIV-XV)*, en «Revista Signum», XI, n. 1, 2010, p. 275.

⁴⁷ Parece existir cierta confusión sobre si este cronista era Juan de Flores o Alonso de Flores. CARRASCO MANCHADO, *Discurso político*, cit., p. 331; eadem, *Isabel I de Castilla*, cit., p. 351.

⁴⁸ Un ejemplo de esta literatura lo constituye el *Libro de los pensamientos variables o Diálogo entre el prudente rey y el sabio aldeano*, una mezcla entre sátira y tratado que sería, a la vez, propaganda regia y protesta política. El autor de esta pequeña obra, que probablemente fue Pedro Gracia Dei, recogió en

La primera de las etapas de la propaganda isabelina también se correspondería con el inicio de la juanista, que, sin embargo, se caracterizó por ser débil y defensiva, debido a la delicada situación de la propia Juana, que, al parecer, era objeto de negociaciones entre sus propios partidarios y la facción enemiga⁴⁹. Se desarrolló entonces una contrapropaganda frágil que defendía su legalidad, manifestada especialmente en las cartas privadas que Alfonso V envió a distintos nobles y lugares. La iniciativa lusa en las prácticas propagandísticas juanistas ya parecía preludear el dominio total de las mismas por parte de los portugueses.

La segunda etapa que podemos identificar comprende exclusivamente el mes de mayo de 1475, cuando tienen lugar el matrimonio de Juana y Alfonso y la proclamación de ambos como monarcas, ya que hasta entonces sólo Isabel se había proclamado reina. Esta propaganda ritual era similar a la desarrollada por su adversaria durante los preliminares de la guerra, también con entradas reales y desplazamientos simbólicos. Por lo demás, durante este mes hallamos una clara muestra de propaganda defensiva en una carta-manifiesto firmada por Juana donde se hacía énfasis en su legalidad y se atacaba violentamente a Isabel. Se trata probablemente del documento más importante para el estudio de la propaganda juanista, ya que contiene las argumentaciones más repetidas durante el conflicto.

La última etapa de la propaganda de Juana abarcaría el resto de la guerra, puesto que disponemos de una muy escasa cantidad de referencias a la misma. Aun así, se ha podido observar que el protagonismo portugués en estos aspectos ocultó a Juana durante el resto del periodo, omitiendo su nombre no sólo en las crónicas, sino también en las monedas acuñadas con Alfonso como rey de Castilla, León y Portugal. Incluso la bula papal otorgada para el matrimonio era general, evitando mencionar a Juana⁵⁰.

4.2 Los discursos propagandísticos y su temática

Desde el punto de vista ideológico, ciñéndose a los discursos, Carrasco Manchado ha diferenciado hasta ocho líneas temáticas, cada una de las cuales incluye varias argumentaciones. Es posible encontrar el contrapunto de la mayor parte de ellas en la propaganda desarrollada por el bando juanista, por lo que iremos abordando cada categoría comparando los discursos de ambas facciones.

La más polémica de estas categorías es la vinculada a la justicia, donde se distinguen claramente las ideas referidas a la legitimidad de origen y a la de ejercicio⁵¹. En cuanto a la primera, tanto Isabel como Juana defendían la validez de su respectivo acceso al trono. Mientras Juana enfatizaba la legalidad escrupulosa de su condición de heredera frente a la invalidación de los pactos de Guisando, la estrategia de Isabel se centró sobre todo en desacreditar el nacimiento de su contraria. Para defender sus posturas en ocasiones incluso utilizaban las mismas justificaciones, modificando, claro está, su contenido, como una supuesta última voluntad de Enrique IV. Debemos destacar aquí que la mayor parte de los argumentos que

ella una conversación entre un rey y un rústico que desean encontrar solución utópica para los problemas del reino, en beneficio de quienes padecían los desmanes de la nobleza, el estamento ausente de la narración. ÓSCAR PEREA RODRÍGUEZ, *La utopía política en la literatura castellana del siglo XV. El Libro de los Pensamientos Variables*, en «eHumanista. Journal of Iberian Studies», n. 2, 2002, pp. 23-62.

⁴⁹ VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., pp. 181-199; CARRASCO MANCHADO, *Isabel I de Castilla*, cit., pp. 86-93.

⁵⁰ VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., pp. 199-245.

⁵¹ CARRASCO MANCHADO, *Discurso político*, cit., pp. 335-337; eadem, *Isabel I de Castilla*, cit., pp. 114-127, 214-222, 363-373; VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., pp. 196, 204-230.

deslegitimaban a Juana como reina sucesora de Enrique IV se habían construido con anterioridad a la muerte de éste, especialmente desde 1464, cuando se producen las primeras referencias a su bastardía⁵². Esos rumores, que se materializaron en el sobrenombre de 'la Beltraneja' por la supuesta paternidad de Beltrán de la Cueva, fueron adquiriendo mayor importancia durante los años posteriores, alimentados por los nobles y a veces incluso por las acciones del monarca. Al morir el rey, la facción de Isabel ya disponía de una clara ventaja en este ámbito. Así pues, 1474 sólo supondría el inicio de un 'nuevo ciclo' en el marco de una guerra propagandística más larga⁵³. Por lo que respecta a la legitimidad de ejercicio, tía y sobrina la hicieron recaer principalmente en el ejercicio de la justicia de su gobierno⁵⁴. En este sentido, Juana sabría enfatizar que sus actos eran consensuados y acordes a las costumbres. En segundo lugar encontraríamos el eje teológico-religioso, que tendría como elemento principal el origen divino del derecho sucesorio, acompañado de ideas de sacralización de la monarquía⁵⁵. También tuvo un peso importante el componente providencialista, incluso llegando a utilizar profecías o conceptos mesiánicos. Muy vinculado al mesianismo encontramos el tópico de la *virgo bellatrix*, que el entorno de Isabel trató de acercar a esta en el ya mencionado escrito de *La Poncela de Francia*⁵⁶. Por otro lado, muchas de estas representaciones proféticas o de carácter eminentemente religioso fueron protagonizadas por animales⁵⁷. En el caso particular de Isabel y Fernando, cabe recordar la adopción de San Juan como figura protectora, acompañada por la imagen del águila, cuando no directamente identificada con ella. La legitimidad también se veía apoyada por unos argumentos de corte histórico que pretendían expresar la continuidad dinástica. Además, es posible detectar una evolución de este tipo de discursos en la propaganda isabelina. Aunque inicialmente se centró en la comparación con similares crisis sucesorias de tiempos pasados, después se optó por el tópico de la 'destrucción de España'. Perpetrada esta vez por Enrique IV y los nobles, habría contado además con la colaboración de los portugueses, quienes eran fuertemente vilipendiados⁵⁸. Al secular ideal neogoticista se le añadía así un cierto componente identitario enfocado a desacreditar a la

⁵² Aunque parece que el entorno de Pacheco ya ponía en entredicho la legitimidad de Juana a mediados de 1462. VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., pp. 79-92. El paralelismo de este caso con la experiencia de Beatriz de Portugal, ochenta años antes, es subrayado en CÉSAR OLIVERA SERRANO, *Beatriz de Portugal: la pugna dinástica Avis-Trastámara*, CSIC, Santiago de Compostela 2005, pp. 341-342. El debate sobre la paternidad de Juana se ha prolongado en muchos casos hasta la actualidad o, al menos, hasta el siglo XX: FÉLIX DE LLANOS Y TORRIGLIA, *Isabel la Católica y Juana la Beltraneja*, en «Boletín de la Real Academia de la Historia», CXVIII, 1946, pp. 207-217.

⁵³ VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., p. 179.

⁵⁴ La legitimidad de ejercicio de los Reyes Católicos, aunque sobre todo de Fernando, sería puesta en entredicho más tarde en las hoy poco conocidas *Coplas del Tabefe*, siguiendo el modelo de las *Coplas de Mingo Revulgo*, «un estilo que traería a la imaginación de los oyentes el inmediato pasado enriqueño», MIGUEL ÁNGEL LADERO QUESADA, *Las coplas de Hernando de Vera: un caso de crítica al gobierno de Isabel la Católica*, en «Anuario de Estudios Atlánticos», n. 14, 1968, p. 372.

⁵⁵ CARRASCO MANCHADO, *Discurso político*, cit., pp. 337-339; eadem, *Isabel I de Castilla*, cit., pp. 127-134, 223-229, 373-390; VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., pp. 196, 205, 218, 221, 229.

⁵⁶ LUCÍA LOBATO OSORIO, *La Poncella de Francia: la doncella-caballero y su relación con Isabel I de Castilla*, en «Signos literarios», n. 9, 2009, pp. 55-74; VERÓNICA ENAMORADO DÍAZ, *La Poncella de Francia y el motivo de la Virgo Bellatrix*, en «Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria», n. 5, 2013, pp. 6-11.

⁵⁷ NOGALES RINCÓN, *Animalización, sátira y propaganda real*, cit., p. 282.

⁵⁸ CARRASCO MANCHADO, *Discurso político*, cit., p. 339; eadem, *Isabel I de Castilla*, cit., pp. 134-136, 229-236, 390-398.

facción contraria, asimilada al “otro” portugués⁵⁹. Frente a esto, la carta-manifiesto de Juana defendía con ahínco a su padre, pero con más énfasis a Alfonso V y los portugueses, ensalzando su cercanía y amistad con Castilla -por contraposición a Aragón-⁶⁰.

Entre los temas que componían el discurso propagandístico la propia guerra ocupaba, lógicamente, un lugar destacado. En este sentido, Isabel y sus seguidores se dirigieron a presentar una “guerra justa” defensiva contra los lusos, lo que nos remite al componente identitario al que ya nos hemos referido⁶¹. La preocupación por justificar una lucha “inevitable” para reparar un daño nos muestra la influencia de las teorizaciones teológico-políticas de autores como Agustín de Hipona, Isidoro de Sevilla o, posteriormente, Tomás de Aquino. Según este último, para que existiera el *bellum iustum* era necesaria una causa justificada, que existiría en caso de agresión por parte de otro Estado, lo que supondría apelar a la legítima defensa⁶². Ahí radicaba la importancia de presentar a Portugal como enemigo. Por el contrario, Juana destacaba su pacifismo como contrario a esas ansias de guerra⁶³. El miedo consustancial a estos momentos de inestabilidad también fue protagonista de la retórica, pues se lanzaban mutuas acusaciones de provocar inseguridad y turbaciones entre la población⁶⁴. Frente al caos del conflicto, las dos pretendientes al trono se ofrecían como las mejores garantes del orden y la tranquilidad⁶⁵.

Por otro lado, era necesario afirmar el poder y la dominación territorial. Para ello, las dos posiciones emplearon ideas idénticas que pasaban por denunciar la tiranía del contrario y resaltar la fuerza y autoridad propias: refiriéndose a la Corona de Castilla, Juana se refería a sí misma como «propietaria destes reynos»⁶⁶, mientras que Isabel y Fernando se intitularon «reyes de Portugal»⁶⁷. Según Olivera Serrano, esta autoproclamación habría sido más que un mero ejercicio propagandístico, dado que «fue una descalificación total y completa de Alfonso V como rey de Portugal en virtud de los orígenes bastardos de la Casa de Avis»⁶⁸. La “honra” de Castilla estaba

⁵⁹ Sobre la importancia del binomio identidad-alteridad en los discursos y su uso político, nos remitimos a otros de nuestros trabajos, en los que estudiamos diferentes tipos de ‘otredad’: NURIA CORRAL SÁNCHEZ, *El pogromo de 1391 en las Crónicas de Pero López de Ayala*, en «Ab Initio: Revista digital para estudiantes de Historia», V, n. 10, 2014, pp. 61-75; eadem, *Alteridad y patrimonio: la representación del musulmán en la iconografía medieval castellanoleonés*, en VV.AA., *Identidad y Patrimonio*, Instituto de las Identidades-Diputación de Salamanca, Salamanca 2015, pp. 13-35; eadem, *La literatura como arma política: ideas y representaciones contra la élite nobiliaria*, en VV.AA., *El conde de Tendilla y su tiempo*, Universidad de Granada, Granada (en prensa). Sobre la contraposición entre el refuerzo de los «nuestros positivos» y los «suyos negativos», paralelo a la minimización de los «nuestros negativos» y los «suyos positivos», remitimos a Van Dijk: TEUN A. VAN DIJK, *Ideología y discurso. Una introducción multidisciplinaria*, Ariel, Barcelona 2003.

⁶⁰ VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., pp. 210-211, 224, 227-230.

⁶¹ CARRASCO MANCHADO, *Discurso político*, cit., p. 342; eadem, *Isabel I de Castilla*, cit., pp. 145-148, 247-250, 414-416.

⁶² JEFFERSON JARAMILLO MARÍN, YESID ECHEVERRY ENCISO, Las teorías de la guerra justa: implicaciones y limitaciones, en «Guillermo de Ockham: Revista científica», III, n. 2, 2005, p. 17.

⁶³ VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., pp. 210, 223, 229-230.

⁶⁴ La utilización social del miedo viene siendo destacada actualmente en los estudios sobre historia medieval, especialmente desde la perspectiva de la cultura política. Véase FRANÇOIS FORONDA, *El espanto y el miedo: golpismo, emociones políticas y constitucionalismo en la Edad Media*, Dykinson, Madrid 2013.

⁶⁵ CARRASCO MANCHADO, *Discurso político*, cit., p. 342; eadem, *Isabel I de Castilla*, cit., pp. 148-151, 250-253, 416-420; VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., pp. 211, 223, 230.

⁶⁶ VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., pp. 221, 226.

⁶⁷ CARRASCO MANCHADO, *Discurso político*, cit., pp. 340-341; eadem, *Isabel I de Castilla*, cit., pp. 140-145, 239-247, 407-413.

⁶⁸ OLIVERA SERRANO, *Beatriz de Portugal*, cit., p. 409.

en peligro, lo que confería importancia también a una línea discursiva centrada en el honor. Frente a la deshonra que ocasionaban los otros, acusación que esgrimían nuevamente las dos facciones, se buscaba restaurar la «buena fama» del reino, así como del monarca⁶⁹. De este modo se reforzaba, además, cierta estima por el reino que, identificado con su reina, podría aglutinar a la comunidad receptora de la propaganda⁷⁰.

Todos estos discursos eran reforzados por la temática ético-moral, dentro de la cual encontraríamos constantes referencias a las numerosas virtudes de las dos aspirantes a reina legítima e indiscutida⁷¹. Juana desplegó en este aspecto ataques de gran virulencia contra Isabel, criticando su violencia -por la usurpación del trono o incluso culpándola del envenenamiento de Enrique IV-, su inmoralidad -por romper juramentos o mentir- y, en definitiva, su desobediencia⁷². De hecho, fue en el campo de las virtudes desde donde más se atacaría a Isabel en una obra satírica conocida como *La Carajicomedia*, compuesta varios años después del fin del conflicto. Díaz Tena halla en este texto admoniciones que, de forma alegórica, se dirigen contra las actuaciones políticas de Isabel I -sobre todo la expulsión de los judíos y las regulaciones sobre la prostitución-, así como a su propio carácter, remarcando su ambición y su tiranía⁷³.

5 Conclusiones

Al igual que observaba Nieto Soria para la propaganda de apología monárquica, en la pugna legitimista estudiada también se presentaron imágenes y temas estereotipados por parte de ambas facciones. En efecto, tanto Isabel como Juana utilizaron discursos y retóricas muy similares en la defensa y el ataque, si bien es cierto que la posición de esta última fue defensiva la mayoría de las veces. Podemos observar además que el uso de determinadas imágenes en la retórica reflejaba, al mismo tiempo, ideas vinculadas a la defensa de la propia monarquía, en claro proceso de fortalecimiento con los Reyes Católicos. En cuanto a los temas y las categorías ideológicas, hay que subrayar también que gran parte de la actividad propagandística de ambas se basaba en la imagen de Enrique IV, que aparecía representado de forma positiva o negativa, según fuera requerido como fuente de legitimación o deslegitimación, respectivamente. La responsabilidad del monarca en la crisis de legitimidad de la monarquía y la sucesión -o, al menos- en los temas utilizados en la propaganda- parece estar fuera de duda. En relación con el contenido de los discursos, debemos destacar por último el proceso de construcción de “identidades” y “alteridades” en estos discursos reforzando una imagen positiva de lo “proprio” y otra negativa de lo “ajeno”.

⁶⁹ CARRASCO MANCHADO, *Discurso político*, cit., p. 341; eadem, *Isabel I de Castilla*, cit., pp. 138-140, 236-239, 404-407; VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., pp. 216, 225, 228.

⁷⁰ Como apunta Díez de Velasco, «en los modelos piramidales el soberano identifica y aglutina a la sociedad (y por tanto si el territorio crece, las nuevas poblaciones tienen una inclusión sencilla en calidad de nuevos súbditos)», FRANCISCO DíEZ DE VELASCO, *Religión, poder político y propaganda: reflexiones teóricas y metodológicas*, en FRANCISCO MARCO SIMÓN, FRANCISCO PINA POLO, JOSÉ REMESAL RODRÍGUEZ (bajo la dirección de), *Religión y propaganda política en el mundo romano*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2002, p. 20.

⁷¹ CARRASCO MANCHADO, *Discurso político*, cit., pp. 339-340; eadem, *Isabel I de Castilla*, cit., pp. 136-138, 398-403.

⁷² VILLARROEL GONZÁLEZ, *Juana la Beltraneja*, cit., pp. 212-213, 216-217, 221-224, 229-230.

⁷³ MARÍA EUGENIA DÍAZ TENA, *Vicios y virtudes de una reina*, en «Península. Revista de Estudios Ibéricos», n. 3, 2006, pp. 19-36.

Frente al predominio de Isabel en la propaganda y en el quehacer político, parece que Juana fue eclipsada por su edad y por su entorno, no sólo en los discursos propagandísticos favorables a su posición -como evidenciaban la iniciativa propagandística de Alfonso V y las ideas difundidas en ella-, sino también en la estrategia de sus rivales, que optaron por ignorar y desestimar a la joven como la mejor opción para desactivar cualquier posibilidad de ésta por imponer su legitimidad. En realidad, no podemos olvidar que la deslegitimación de Juana ya estaba fuertemente consolidada para 1474, por lo que esta guerra propagandística comenzó con una clara ventaja de Isabel que iba afirmándose cada vez más. Por otro lado, esto nos conduce a considerar la pugna propagandística de estos años como la continuación de un conflicto de legitimidades anterior que se materializa en los escritos de autores como Íñigo de Mendoza o Alonso de Palencia.

En definitiva, hemos de destacar la gran capacidad que demostraron los dos bandos para difundir una serie de ideas y valores favorables a sus reivindicaciones, así como el empleo de efectivas prácticas desarrolladas a partir de vías muy diferentes, desde la producción cancilleresca a la literaria, sin olvidar otras no tratadas en profundidad en nuestro trabajo, como la simbología, la iconografía y la ritualidad. En resumen, debemos recordar que estas construcciones propagandísticas no dejaban de ser un proceso de comunicación en el que el emisor -las facciones de Juana y de Isabel- enviaba un mensaje propagandístico determinado a partir de unos agentes -cronistas, poetas, embajadores, escribanos...- y canales -literatura, ceremonias...- que había de llegar a todos los receptores posibles, desde los nobles y el común hasta sus enemigos, en el contexto, además, de una crisis política concreta que podía interferir y obstaculizar la comprensión de dicho mensaje.

El “éxito” final de Isabel a partir de 1479, basado en la pacificación y la impartición de justicia, se vio acelerado ritualmente por la jura del príncipe Juan. En este proceso de consolidación, la reina consiguió legitimar los dos elementos que se habían encontrado en crisis hasta entonces: la monarquía en general y su sucesión en particular. En resumen, podríamos concluir que Isabel salió victoriosa tanto de la contienda bélica como de la propagandística. No obstante, debemos tener presente que la escasez de fuentes sobre la propaganda de Juana -la única reseñable es el manifiesto de 1475- puedan haber minimizado aún más su importancia, pues parece que Alfonso V y la facción juanista conocían perfectamente la relevancia de la propaganda.

En conjunto, desde una perspectiva más general, este análisis comparativo permite reforzar la idea de que los monarcas medievales eran plenamente conscientes de sus necesidades representativas y propagandísticas para lograr consolidar y fortalecer su legitimidad -tanto de origen como de facto-, sobre todo, pero no únicamente, en esos momentos en los que aquélla era puesta en entredicho.

The cultural representation of the Spanish-Moroccan War La representación cultural de la guerra hispano-marroquí

DOI: 10.19248/ammentu.309

Recibido: 31.03.2018

Aceptado: 25.06.2018

Camilo HERRERO GARCÍA

camilohg@usal.es

Universidad de Salamanca

Abstract

The Spanish-Moroccan War implied the start of the colonial development in Morocco in the 19th century when the European colonialist countries (especially the United Kingdom and France) divided Africa, although it was not until 1912 that the Spanish Protectorate of Morocco was established.

But this war was essential because in the national imaginary it was established as the moment in which the Spanish nation was recomposed to return to be a great Empire. Despite the result of the war being disappointed, it was a moment of development of the Spanish patriotism.

Consequently, the war aroused enormous interest among the population. The interest also was very important in the cultural field, which served to show to the population the development of the war between the Spanish troops and the Moroccans. In addition, some of the works tried to represent the Moroccan society to understand this territory that was the principal colonial interest of Spain.

Pedro Antonio de Alarcón and Mariano Fortuny were the most important Spanish artists of the moment who portrayed the conflict. Their works were those which had the best quality of the period and those which marked the Hispanic consciousness about the Spanish-Moroccan war.

Keywords

Spanish-Moroccan war, Pedro Antonio de Alarcón, Mariano Fortuny, *Diario de un testigo de la guerra de África*, *La batalla de Tetuán*

Resumen

La Guerra de África implicó el inicio de la implantación de una subordinación cuasi-colonial en Marruecos en el momento en el que las potencias colonizadoras europeas del siglo XIX (especialmente el Reino Unido y Francia) dividieron África, aunque no fue hasta 1912 el momento en el que se estableció el Protectorado español de Marruecos.

Esta guerra fue esencial porque en el imaginario nacional se estableció como el momento en que la nación española se recompuso para volver a ser un gran Imperio. De esta manera, a pesar del desencanto general que provocó la contienda fue un momento de desarrollo del patriotismo español.

En consecuencia, la guerra despertó un enorme interés entre la población, destacando incluso en el campo cultural pues servía para hacer mostrar a la población el desarrollo de la guerra entre las tropas españolas y los marroquíes. Además, algunas de las obras representaron a la sociedad marroquí pues era el principal interés colonial de España en este momento.

Pedro Antonio de Alarcón y Mariano Fortuny fueron los artistas españoles más importantes del momento que retrataron el conflicto. Sus obras fueron las que tuvieron la mejor calidad del período y las que marcaron la conciencia hispana sobre la Guerra de África.

Palabras clave

Guerra de África, Pedro Antonio de Alarcón, Mariano Fortuny, *Diario de un testigo de la guerra de África*, *La batalla de Tetuán*

1. Introduction

Spain has had historically a close contact with the north of Africa. However, the discovery and colonization of America since the 16th century meant that the Spanish governments turned their political attention to this continent, even though the testament of Isabella I begged her successor to recover the Maghreb from the Islam. Thus, the north of Africa was a secondary territorial objective¹.

Only since the Spanish-Moroccan War of 1860, the north of Africa (especially Morocco) became the center of the new colonial project in Africa² because Spain had lost the American Empire at the beginning of the 19th century (except Cuba, Puerto Rico and the Philippines). Therefore, the Spanish-Moroccan War is conceived as the moment when Spain recovered the political interest and the intention to influence the Moroccan interior policy, as well other countries did in said country and all around Africa (like the United Kingdom, France or Germany).

The war was very popular because after a period of civil wars (the Carlists Wars between absolutists and liberals) the Spanish-Moroccan War supposed fighting against another country³. (De Alarcón y Ariza, 1859: 5). This situation meant the union of the Spanish politicians and population against a foreign enemy. It was a moment of the development of national patriotism. The Spanish population thought that the country was again a powerful colonial nation like in the previous centuries. However, the result of the war was disappointing, because the conflict had supposed a big mobilization but the peace treaty was very poor⁴.

The Spanish-Moroccan War allowed to the Spanish population to know Morocco, the territory that will be the object of attention of the new national colonialism⁵. In such a way, the most important events of the conflict were portrayed by many painters and were narrated by many reporters and writers. In this way, the population could observe and read how the army fought in Morocco.

Many intellectuals went to Morocco to observe directly the conflict. Mariano Fortuny and Pedro Antonio de Alarcón were the most important artists that could see the progress of the war. Fortuny (one of the most relevant painters of the 19th century) was commanded to picture the most significant acts during the war by the Diputación provincial de Barcelona. Alarcón (which also was one of the most important artists in his field, literature) decided to enlist as a volunteer soldier in the army. This way, he could observe the war directly. The result was the narration of his own experience in *Diario de un testigo de la guerra de África* (1860), which had a big success.

2. Methodology

This cultural research tries to compare how the representation of the Spanish-Moroccan War was shown to the Spanish population in 1860. The cultural production of this event was very large. The development of journalism implied a great media coverage of this war.

The artistic interest also was very important as well because this war was the resurgence of the patriotic pride. This pride had disappeared with the collapse of the

¹ MANUEL ESPLUGA OLIVERA, «Las campañas de Marruecos, gestas y desastres», in MANUEL ARAGÓN REYES, FATIHA BENLABBAH E IGNACIO SÁNCHEZ GALÁN (edd.), *El Protectorado español en Marruecos: la historia trascendida*, vol. 3, Iberdrola, Bilbao 2013, pp. 299-324, p. 299.

² This continent was divided and conquered during the 19th century.

³ PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN Y ARIZA, *Diario de un testigo de la guerra de África*, Imprenta y Librería de Gaspar y Roig, Editores, Madrid 1859, p. 5.

⁴ ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO, *Apuntes para la historia de Marruecos*, Fortanet, Madrid 1913, p. 258.

⁵ Only in 1912 Spain established the Moroccan protectorate with France until 1956.

Spanish Empire in America, which had happened at the beginning of the 19th century. The artists could show the superiority of a European powerful country in contrast with an African Empire that had Medieval reminiscences.

So, the artistic works that we analyze show how the Spanish-Moroccan War (especially the battle of Tetouan) was portrayed. We emphasize the works commissioned to Mariano Fortuny, since he was one of the most important painters of the century and he could go to Morocco and be part of the conflict. At the same time, we have compared it with the literary works about the war, especially with *Diario de un testigo de la guerra de África*. This work was written by Pedro Antonio de Alarcón, who enlisted in the Spanish army to be part of the combat.

Like this, we can observe the representation of a transcendental event that the government wanted to show to the people. In a certain way, the works that we analyze (pictures and books) have narrative and photographic connotations, because the artists wanted to represent this event and immortalize it for the future.

Besides, we can see the importance of these works for the development of the Spanish nationalism. The 19th century was when this ideological concept appeared, that is, when the modern concept of nation and State emerged. Nationalism is oriented towards the development and creation of a national identity that is based on elements shared by the population such as culture, language, history, etc. So then, patriotism is an essential element of nationalism. The Spanish-Moroccan War was one of the most important episodes of the 19th century for the patriotic Spanish movement because all the population was engaged against a foreign enemy and proud of being Spanish. The confrontation with a weak country revived the perception of Spain such a powerful nation⁶.

3. Spain and his colonial place

The 19th century was the transcendental period that supposed one of the most important political change in Spain because during this century the absolutist regime finished, and the political liberalism started. This political change was related to the Napoleon occupation of the Spanish kingdom (1808-1813). The reign of Joseph I introduced the reforms that his brother had implemented in France and which had had a big impact in all Europe. However, at that moment, the Spanish political liberalism started his own revolution. The most important result was the Constitution of Cádiz in 1812, which was the first constitution of Spain.

Simultaneously, with the beginning of the Spanish liberalism, the Colonial Empire started to collapse. After the defeat of Napoleon, the House of Borbón took back the Spanish throne. The first action after the comeback of Ferdinand VII was the restoration of the absolutist regime (that survived until 1834). Nevertheless, the disintegration of the Empire had started. The *vacatio regis* provoked by the abdication of Ferdinand VII and Charles IV to Napoleon on May 5, 1808 (Abdications of Bayonne) started the mobilization of the Spanish elites to take on the sovereignty of the State during the French occupation of the Iberian Peninsula. If the king could not govern, the population would govern. In this way, in the main towns, the elites created *juntas* (a group of local authorities) to manage the Empire. The Junta Suprema Central (1808-1810) was placed as the most important of all these *juntas* because it collected executive and legislative powers. However, the Latin American *juntas* did not recognize the subjection to the Junta Suprema Central because the

⁶ CÁNOVAS DEL CASTILLO, *Apuntes para*, cit. p. 269.

Metropolis was invaded by the Napoleon troops, so the European portion of Spain could not be the only leader of the Empire⁷.

Thereby, although there were Latin Americans deputies at the Cádiz Cortes, the Spanish American Wars of Independence started. They supposed the end of the Spanish colonial rule in Latin America. In that way, by the middle of the century, Spain was a small country in comparison to the big colonial expansion that the United Kingdom or France had started. By the end of the century, Spain only owned Cuba, Puerto Rico and the Philippines.

Despite the end of the Spanish Empire, the 19th century implied the development of the European Empires (especially British and French Empires) on Asia, Oceania, and Africa. Even though the European countries had had trading posts on the African coast since the 16th century, the colonization of Algeria (which started in 1830) marked the beginning of European colonial presence in Africa⁸.

4. The Orientalism after the Spanish-Moroccan War

At the end of the 1850s, these elements joined with an unstable political situation in Spain that led the government from that moment to start wars in different parts of the world. These are the «Prestige Wars» and they happened in Indochina, Peru, and Morocco. They took place to compensate the Colonial losses in Latin America.

These facts were portrayed by Orientalism, which is the term that we use to talk about the depiction or imitation of Eastern cultures and which is included within the Romanticism. It coincided with the European expansion in Asia and Africa. Orientalism started when Napoleon landed in Egypt in 1798⁹. It implied the use of a lot of clichés built by the European intellectuals that have been repeated ad nauseam in paintings, novels, films, etc.

But what does Orientalism really mean? Orientalism is linked to the exotic, the strange, the lassitude, violence, sex, the colorful, sometimes even dreamlike and unreal. In fact, in several Orientalist works seemed to represent dreams of the artists without knowing the places that they wanted to show.

In this artistic context, the Iberian Peninsula had a very particular situation because it was the inspiratory object of many Orientalist European artists and writers. Spain was judged as an African territory due to its cultural and economic backwardness. Spain appeared in the European artistic mind as in the same area of Morocco. Spain provided the same colors and contrasts that they looked for in North African territories. In this way, Andalusia was the most important place because of its Arab heritage (for example in the Mosque of Córdoba, the Alhambra or the Giralda)¹⁰.

Even though Orientalism is not the subject of this research¹¹, we cannot ignore the influence that it had on the authors who portrayed the Spanish-Moroccan War of 1860

⁷ MANUEL CHUST CALERO, JOHN ELLIOTT (edd.), *Las independencias iberoamericanas en su laberinto : controversias, cuestiones, interpretaciones*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia 2010, p. 24.

⁸ Only after the Berlin Conference of 1884-1885 Africa was completely conquered.

⁹ Díaz de Villegas said that the settle in Algeria in 1830 it was also an important moment at the beginning of Orientalism. JOSÉ DÍAZ DE VILLEGAS, TOMÁS GARCÍA FIGUERAS, *África en la historia y en el arte*. Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao 1961, p. 47.

¹⁰ ANTONIO MUÑOZ DEGRAÍN, *El orientalismo en la pintura de Antonio Muñoz Degraín*, Generalitat Valenciana, Valencia 1999, p. 16.

¹¹ We understand here Orientalism as the cultural concept which refers to works of Occidental artists about Asia (especially the Middle East) after the Napoleonic campaign in Egypt (1798-1801). This moment was the start of European cultural interventions and trips to the Arab countries to have exotic adventures.

(especially in painting). That is why we must contextualize its development in Spain. In the 1830s of the 19th century, the principal romantic artists of the time¹², such as Eugène Delacroix and David Roberts¹³, as painters, and Lord Byron and Washington Irving, as writers, left their mark on the peninsula due to their crossing because they considered Spain to be an Oriental country, especially Andalusia due to its Arab past. However, the influence of these authors sparked a Spanish Orientalism developed in a stylistic and a thematic way similar to the European Orientalism¹⁴.

Besides, the Spanish Orientalism was very peculiar because it had a single object of attraction, Morocco. So, for Spain, we should speak of Africanism, not Orientalism. In addition, the peculiarity of this artistic genre in the Spanish context came from the geographical and historical proximity to its object of interest. This supposed a very realistic approach, which was very unusual in the European Orientalism, where the fantasy was the rule. Besides, the Al-Andalus period of Spanish history had linked the Iberian Peninsula the Maghreb under the same authority.

The influence was very important in the Spanish artists especially in those that went to Morocco since 1860. However, the Spanish Orientalism was very particular because of the proximity between Spain and the Arab world, as Edward Said wrote in the prologue of the latest edition of *Orientalism*¹⁵.

Therefore, Mariano Fortuny (one of the most important Spanish painters in Morocco during the Protectorate) noticed a great link between Moroccan and Andalusian art. In conclusion, Spanish Orientalism could be perceived as a historical reencounter between Arabs descendants¹⁶.

In painting, the first great follower of Romanticism and Spanish Orientalism was Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854). He was a great landscapist and naturalist painter of the first half of the 19th century, whose work was focused on the Arab theme. Villaamil was essential to understand the Spanish authors who represented Morocco after¹⁷.

At the same time, Villaamil was also one of the great promoters of the historicist art (especially since 1850) that was very important during Romanticism¹⁸. In this way, Villaamil represented two of the essential elements of the painters who developed their pictorial work in Morocco: on the one hand, the representation of the Arab world, and on the other hand, the historicism. This historicism in the Spanish-Moroccan War served to preserve historical acts putting them in relation with the greatness of Spain.

The other precursor of Spanish Orientalism was José María Escacena and Daza (1800-1858), although his work had a very limited significance in Spanish Romanticism. His

¹² Romanticism implied the glorification of the past and nature, that is why it prefers the medieval thematic. As well, the Orient world had in the 19th century this medieval and exotic essence that the Romantic artists loved. Thus, Orientalism will be here Romanticism which has Oriental thematic.

¹³ Scottish romantic painter who toured Spain and Morocco, which relates to the vision of these two nations. So then, a British Orientalist model was set up, with a vital insertion of landscaping, developed first by this author. ENRIQUE ARIAS ANGLÉS «Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española», in *Archivo español de arte*, n. 71 (281), 1998, pp. 1-15, p. 6.

¹⁴ Ivi, p. 4.

¹⁵ EDWARD SAID, *Orientalismo*, Debate, Madrid 2002, p. 9.

¹⁶ ENRIQUE ARIAS ANGLÉS, «Una mirada al mundo marroquí a través de la pintura española, desde la Guerra de África (1859-1860) hasta el fin del Protectorado (1956)», in MANUEL ARAGÓN REYES, FATIHA BENLABBAH E IGNACIO SÁNCHEZ GALÁN (edd.), *El Protectorado español en Marruecos: la historia trascendida*, vol. 2, Iberdrola, Bilbao 2013, pp. 55-104, p. 58.

¹⁷ JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico. V. 19, Arte del siglo XIX*, Plus Ultra, Madrid 1966, p. 28.

¹⁸ ARIAS ANGLÉS, «Pérez Villaamil, cit. p. 9.

paintings represented popular Moroccan scenes without any prejudice. This was the usual before the military confrontations that began in 1860 with the Spanish-Moroccan War¹⁹.

But when we talk about literature, the Spanish Orientalism focus his attention on the Islamic past of Spain. Orientalist literature in Spain had developed during the 16th, 17th and 18th century because the Islamic and the Moorish were the recurrent objects of attraction. However, in the 19th century, the Orientalist literature had a historical sense because the authors recurred to Al-Andalus and the Moorish revolts as portrayed in *Morayma: Tragedia* (1829) or *Aben Humeya o la Rebelión de los Moriscos: un drama histórico* (1830) written by Martínez de la Rosa and *Granada. Poema Oriental* (1852) written by José de Espronceda.

Thereby, after the Spanish-Moroccan War in the 19th century. The main works about Morocco usually dealt with geography and history, which is an indicator of the colonial objective in this literature. Some titles were *Viaje de Ali Beyu-el-Abbasi* (1836) written by Domingo Badía y Lebllich, *Los cristianos de Calomarde o el renegado por fuerza* (1835) written by León López y Espila, *Manual del oficial en Marruecos o cuadro geográfico, estadístico, histórico, político y militar de aquel imperio* (1844) written by Serafín Estébanez Calderón and *Apuntes para la historia de Marruecos* (1851) written by Antonio Cánovas del Castillo (who added an appendix after the war)²⁰.

5. The Spanish-Moroccan War

The recurrent violence in the territories that surrounding Ceuta and Melilla was increasing and caused tensions between Spain and Morocco (like in 1844 when the Riffians attacked Melilla). However, it was in 1859 when the government of the political party Unión Liberal (1858-1863), led by Leopoldo O'Donnell, took the initiative and declared war on the Moroccan Empire. The reason being that he Moroccan authorities had not taken the measures to end the attacks led by the Anghera cabila that surrounding Ceuta²¹. Moreover, the colonial context favoured the development of a war like this²².

The war was part of a group of military interventions that wanted to distract the population from the bad domestic political situation, the «Prestige Wars» that we have already explained. Among these conflicts, the Spanish-Moroccan War was the most relevant because it generated a great expectation among the Spanish population.

The Spanish-Moroccan War of 1860 increased the interest of the Spanish artists towards Morocco. In addition, the Spanish government needed artists to narrate the development of the war in Morocco. All this situation produced the division of Spanish Orientalism in two trends. The first was characterized by great respect and

¹⁹ ARIAS ANGLÉS, «Una mirada, cit. p. 58.

²⁰ NIL SANTIÁNEZ, «De la tropa al tropo: colonialismo, escritura de guerra y enunciación metafórica en *Diario de un testigo de la guerra de África*», in *Hispanic Review*, n. 76 (1), 2008, pp. 71-93, p. 79.

²¹ The agreement of Tetouan signed on August 1859 established that the Moroccan government had to compensate the Spanish government for the attacks led by Angheras. However, the attacks continued and then the Spanish government gave an ultimatum to solve the situation on September 5. Marion Reder Gadow, «El norte de África en la política Española hasta el siglo XIX», in MANUEL ARAGÓN REYES, FATIHA BENLABBAH E IGNACIO SÁNCHEZ GALÁN (edd.), *El Protectorado español en Marruecos: la historia trascendida*, vol. 3, Iberdrola, Bilbao 2013, pp. 231-268, p. 264.

²² The Spanish government was supported by Prussia, Austria, Russia and Portugal, meanwhile the United Kingdom required that the conquest would be temporary until the payment of war reparations. DE ALARCÓN Y ARIZA, *Diario de un testigo*, cit. p. 58.

interest in Morocco. It was originated by Mariano Fortuny (1838-1874). He was followed by José Tapiró (1836-1913) and Mariano Bertuchi (1884-1955). They created an unprejudiced and truthful image of the Moroccan world. In literature, Pedro Antonio de Alarcón also take part on this trend. The other trend of Orientalism showed the Riffian as a cruel enemy, due to their recurrent confrontation²³.

The conflict with Morocco became one of the most popular wars of the 19th century. The war has been one of the few conflicts that has brought together all Spaniards because it concerned the whole country. The war was an explosion of patriotism. It produced a great enthusiasm within the population. The Spaniards believed that Spain was again a powerful Empire.

The Spanish-Moroccan War was declared on October 22, 1859. It involved the mobilization of 40,000 men. On several occasions they showed that they were badly organized and that they ignored the basic rules of combat which led to the general disbanding of the frightened soldiers. This was possible to manage only thanks to the harangues of generals such as Prim²⁴. Besides, we must talk about the multiple adversities that the army suffered, such as bad weather, fatigue, hunger and diseases (especially cholera). (De Alarcón y Ariza, 1859: 38). The conflict was not an exceptional military event. It was very slow, and its battles were not especially memorable. They were reduced to three: Castillejos (January 1), Tetouan (February 4) and Wad-Ras (March 24).

The war finished on April 26, 1860, with the sign of the Wad-Ras Treaty, which was very disappointing (it was called «paz chica») considering the war had caused 10,000 casualties (1152 killed in action and 2888 died due to different illnesses)²⁵. The Treaty established the payment of 100 million pesetas as war reparations, the increase of the territory of Ceuta and Melilla, the cession of Santa Cruz de la Mar Pequeña (a historic settlement in the Atlantic coast), and the status of the most favoured nation in trade.

The war became an epic event that created a big interest in the Spanish population (it appeared in a lot of romances and poems which praised the work of the army) and that sparked a great journalistic interest. At the same time, the war was represented culturally through literature and painting. In the case of literature, the main work was *Diario de un testigo de la guerra de África* written by Pedro Antonio de Alarcón²⁶. In the case of painting, the importance attributed to the war by the State is also observed²⁷, because several paintings were commissioned to several artists, including Eduardo Rosales and Mariano Fortuny, two of the most important painters of the 19th century in Spain.

6. The literary vision

The war in Morocco produced a succession of literary publications that included academic celebrations, chronicles, newspaper editorials, memoirs, theatre, musical

²³ ARIAS ANGLÉS, «Una mirada, cit. pp. 60-62.

²⁴ CÁNOVAS DEL CASTILLO, *Apuntes para*, cit. p. 260.

²⁵ SHM-EMC (Servicio Histórico Militar-Estado Mayor Central), *Historia de las Campañas de Marruecos, Tomo 1*, Imprenta Ideal, Madrid 1947, p. 319.

²⁶ *Aita Tettauen*, the «Episodio Nacional» of Benito Pérez Galdós about the Spanish-Moroccan War along with *Diario de un testigo de la guerra de África* became the most important narrative works about the war.

²⁷ The Battle of Tetouan focused the interest of the war. Thus, some painters were commissioned to paint it: Marino Fortuny (1862-1864), Eduardo Rosales (1868), Vicente Palmaroli (1870), Dionisio Fierros (1894) or César Álvarez Dumont (1898) (acquired and exhibited in the Spanish Senate).

shows and fictions in general. From the historiographical scope, important politicians of the time studied the conflict and justified it.

First, Antonio Cánovas del Castillo extended his *Apuntes para la historia de Marruecos*, written in 1851. It was a chronological report of the historical evolution of the Moroccan territory. In 1860, before the war, the author added a chapter where he reported the development of the war and where he justified the Spanish obligation to exercise its colonial rule in Morocco to promote its development.

Another important work edited by a politician, in this case, Emilio Castelar, was *Crónica de la guerra de África*. This work analyzed the background of the war, but most importantly, it collected a lot of sources to understand the Spanish-Moroccan War. The sources included official parts, correspondence between different army corps and parliamentary discussions²⁸.

In both works, the action of Spain in Africa was justified as necessary to civilize the country. Besides, the authors wanted to prepare the future and the effective colonization of Morocco, although this war did not imply an effective occupation of the territory because the government of the United Kingdom supported that the sovereignty of Morocco remained²⁹.

Another literary genre that was widely exploited to praise the military work and its heroic feats was the popular lyric. In this way, many romances and *coplillas* were produced and later were collected by important authors. We must remark the compendium edited by the Marquis of Molins (Mariano Roca de Togores y Carrasco), *El romancero de la guerra de África*³⁰, which narrated, through a sequence of romances, the evolution of the war. It was written by different authors such as the Duke of Rivas (Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano), Juan Eugenio Hartzenbuch or Antonio Alcalá Galiano. Another example was the work of Eduardo Bustillo, *Historia de la gloriosa guerra de África en 1859*³¹, which narrated the war in several romances just like the publication of the Marquis of Molins.

However, the main literary work over the war was *Diario de un testigo de la guerra de África*, written by Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891). This author was one of the most important writers in the Spanish literature of travel chronicles, which had a big success in this century because of the increase in tourism by the bourgeoisie³². His chronicles were very popular among the population and were praised by the main authors of the moment such as Emilia Pardo Bazán or Azorín.

Diario de un testigo de la guerra de África is an example of a travel chronicle that also showed the power of the Spanish army and its military successes in the Spanish-Moroccan War. Thus, Alarcón, in addition to telling the military acts, also made a story in which he showed the north of Morocco to the reader. The chronicle was included into the «literary realism» movement because the book showed the realism of the war and Morocco with continuous descriptions of the combats and the places. Particularly for this work, the author enlisted himself as a volunteer of the Spanish army. He was not just another soldier, as he was friend with the general Antonio Ros

²⁸ EMILIO CASTELAR Y RIPOLL, *Crónica de la guerra de África*. Madrid, Imprenta de V. Matute y B. Compagne, 1859.

²⁹ CÁNOVAS DEL CASTILLO, *Apuntes para*, cit. p. 258; CASTELAR Y RIPOLL, *Crónica de*, cit. p. 8.

³⁰ MARIANO ROCA DE TOGORES MOLINS (Marquis of Molins), *El romancero de la guerra de África*, Imprenta y estereotipa de M. Rivadeneyra, Madrid 1860.

³¹ EDUARDO BUSTILLO, *Historia de la gloriosa guerra de África en 1859 : escrita y dividida en romances*, Hernando, Madrid 1891.

³² ANA RODRÍGUEZ FISCHER, «Los viajes de Pedro Antonio de Alarcón: teatros de la tragicomedia de una vida», in *Anuario de Estudios Filológicos*, n. 35, 2012, pp. 181-199, p. 182.

de Olano, who was one of the most important general in the development of the war. He was elected to be an orderly of the general O'Donnell, the Prime Minister and the Minister of War and therefore the leader of the conflict.

The book has been recognized as one of the founding texts of Spanish colonial Africanism. It is the main direct report of the war that put Morocco back in the colonizing interest of Spain. Moreover, we see how the author mixed feelings because he wanted to avoid confrontation but at the same time, he wished Spain would recover the role of a great political power, where Morocco was essential.

The work was published by episodes from December 1859 to March 1860. It achieved a big sales success among the population that wanted to know the details of the confrontation (50,000 copies were sold, which was a true record for this moment)³³. In this way, the book involved the consecration of Alarcón as a writer.

The narration only reported what Alarcón lived during the war, which meant that the book had a limited and subjective perspective. However, the veracity of the narrative was guaranteed because he took part on the war. The content of the work is a detailed report of the Spanish-Moroccan War, from the day the author embarked in Malaga on December 11, 1859, to his return to Madrid on March 23, 1860, just the day before the battle of Wad-Ras, which was the last combat of the war. The writer narrated the arrival to Ceuta³⁴, the slow progress with a successions of skirmishes with the Moroccans, the battle of Castillejos³⁵, the combat of Guad-el-Gelú³⁶, the battle of Tetouan³⁷, the entry into the city³⁸ and the detailed description of it (population, habits, buildings, etc.)³⁹. Like this, the description of the places they passed through was an essential element of the work.

It was appreciated because it was one of the first examples of the Spanish colonial narrative in Morocco that served to create the image of North Africa for the Spaniards, although it was partly incomplete. This is because the Moroccans were mainly portrayed on the battlefield. When he wanted to analyze the native population he could not do as he would like, because the Moroccans escaped from the advance of the troops and they took all their belongings. In this way, he could not portray literary Muslim habits. So, the focus of the work was the military combats. Consequently, the anthropological research work focused mainly on the Jews who stayed in Tetouan when the Spanish army conquered it⁴⁰.

Thereby, although he could not study the Muslims in an anthropological way, he did a portrait of them through the combats. On the one hand, the vision showed of the Moroccans differed from the Riffians to the Arabs. The Riffians were represented as bellicose people and with a big resentment towards Spain, especially for owning Ceuta, Melilla and the sovereign rocks of Spain on the coast. These people would have been the real instigators of the war and the forces most difficult to control by the Sultan. On the other hand, the Arabs were pictured as a pragmatic and rational society, even though in several occasions the book showed the «Moors» as not being

³³ NIL SANTIÁNEZ, «De la tropa, cit. p. 90.

³⁴ DE ALARCÓN Y ARIZA, *Diario de un testigo*, cit. p. 11.

³⁵ Ivi, pp. 59-69.

³⁶ The intervention of Pedro Antonio de Alarcón in this combat supposed that he received the Orden de San Fernando. Ivi, pp. 163-174.

³⁷ Ivi, pp. 163-174.

³⁸ Ivi, pp. 182-196.

³⁹ Ivi, pp. 196-242.

⁴⁰ Alarcón wrote: «we must not allow that ten thousand inhabitants of the Jewish quarter and the two or three thousand Moors who still remain in other neighborhoods die because of hunger», Ivi, p. 271.

reliable people⁴¹. The big clairvoyance of its leaders was also noticed. An example would be the negotiation of the peace, where they responded to the requirements of Spain in a cautious way to avoid the collapse of their regime. Such is the case of giving up the sovereignty of Tetouan, as it would imply the dethronement of the Sultan. This situation would mean to the government of Spain to have to continue battling for several decades to achieve a satisfactory result⁴².

To conclude the literally representation of the war, we cannot forget *Aita Tettauen*, written by Benito Pérez Galdós. This novel is part of the «Episodios Nacionales», the set of 46 historical novels whose plots narrated the experiences of many fictional characters in relation to the historical events that happened in Spain during the 19th century.

The «Episodios Nacionales» were divided into five series. *Aita Tettauen* was the sixth novel of the fourth series. Its protagonists were Juan Santiuste, in charge of rebroadcasting the war and the Muslim El Nasiry (a renegade Christian). They met in Tetouan. The book was a novel based on the *Diario de un testigo de la guerra de África*, whose writer, Alarcón, was a character in *Aita Tettauen*.

7. The pictorial vision

The Spanish-Moroccan War portrayed a lot of times. The genre of these works was historicism because the painters wanted to show historical events, especially battles of the war. As we have explained, the Spanish-Moroccan War was an event where the Spanish patriotism emerged. The war was perceived as an epic act, and the artists wanted to portray it.

Many of the artists took a biased and negative view of the enemy to represent the war. They pictured the Moroccans as ferocious and bloodthirsty because of the war. This was the beginning of a succession of conflicts between Spain and Morocco (1897, 1909 and 1921), so the vision negative of the Moors was consolidated among the Spanish population.

The main works that represented this trend for the Spanish-Moroccan War were *El general Prim, seguido de voluntarios catalanes y el batallón Alba de Tormes, atravesando las trincheras del campamento de Tetuán* (1866) painted by Francisco Sans y Cabot and *Episodio de la Guerra de África en 1860* (1898) painted by César Álvarez Dumont.

El general Prim, seguido de voluntarios catalanes y el batallón Alba de Tormes, atravesando las trincheras del campamento de Tetuán (1866) painted by Francisco Sans y Cabot (1828-1881) represented the Moroccans as barbarous people that had to be dominated by the Spaniards⁴³. In this way, the Moroccans were represented as cruel characters who are crushed by Prim, who appeared as a new «Santiago Matamoros»⁴⁴.

In the same way, César Álvarez Dumont (1866-1945) represented the war in *Episodio de la Guerra de África en 1860* (1898) and is currently exposed in the palace of the Senate. In this case, the author was born after the war, so his perception of Morocco was based on the constant attacks of the Riffian *cabilas* to the Spanish presidios. The Moroccans were again represented as ferocious characters who were again crushed by the Spanish troops.

⁴¹ Ivi, p. 179.

⁴² Ivi, p. 259.

⁴³ This way to show the Moroccans was followed by several artists after the Spanish-Moroccan War.

⁴⁴ ARIAS ANGLÉS, «Una mirada, cit. p. 64.

Facing this artistic trend where the constant conflicts conditioned a negative view of Morocco, other authors followed the trend started by José María Escacena y Daza. These authors opted to approach Morocco without prejudice. In this manner, the artists pictured the Moroccans in a more realistic way, included Mariano Fortuny. In addition, he was the best painter who portrayed the Spanish-Moroccan War. This painter and Eduardo Rosales were the most important Spanish painters of the 19th century.

Mariano Fortuny (1838-1874) was «the painter of the war in Africa» and the creator of a school of Africanist painters who continued until 1956 (Tapiró, Bertuchi, etc.). His most important painting over the war was *La batalla de Tetuán*. This event concentrated the attention of the artists on this happening⁴⁵.

Fortuny was one of the first Spanish painters who achieved fame internationally during his life. In addition, he was the first important painter who immortalized the reality of the north Moroccan, thanks to his stay in this country. Thereby, he showed that it was necessary to be present in Morocco to represent it properly⁴⁶.

He received pictorial training from his childhood. He quickly began to stand out for his great ability. Thus, he started to work for Claudio Lorenzale in 1853. He started to develop historicist paintings, like *Los almogávares quemando las naves en las playas de Nápoles* or *Berenguer III davant l'ensenyà de Barcelona al castell de Foix*. With the last pictures, he won a paid stay in Rome by the Diputación de Barcelona in 1857. The stay implied the sending to the Diputación de Barcelona many works⁴⁷.

On January 10, 1860, the Diputación de Barcelona offered to Fortuny the possibility to go to Morocco to accompany the troops to describe the main episodes of the war in Africa, hence becoming one of the main graphic spectators of the war⁴⁸. On February 2 he left Barcelona. On the February 12, he arrived at Tetouan and went to the camp of the General Prim where he had the possibility of living with the Estado General (as Pedro Antonio de Alarcón)⁴⁹.

He executed numerous drawings and watercolours of the places where the combats and skirmishes were taking place. He had a frantic activity sketching, copying and taking notes for the pictures that the Diputación de Barcelona had commissioned him. It also was necessary to emphasize his presence in the battle of Wad-Ras⁵⁰.

After this first stay in Morocco, there was a break with the concept of Romantic painting that Fortuny had. He had to take many pictorial notes that involved a quick work, highlighting the capture of movement (with a fast and precise style), the light and the treatment of color with impressionist touches. The crossing through Morocco

⁴⁵ DÍAZ DE VILLEGAS, GARCÍA FIGUERAS, *África en la historia*, cit. pp. 51-53.

⁴⁶ CAMILO HERRERO GARCÍA, «La publicitación de la obra española en Marruecos: de Fortuny a Bertuchi», in DAMIÁN GONZÁLEZ MADRID, MANUEL ORTIZ HERAS, JUAN SISINIO PÉREZ GARZÓN (edd.) *La Historia, lost in translation? Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca 2017, pp. 2583-2594, p. 2587.

⁴⁷ JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, *Mariano Fortuny: conferencia pronunciada en la Fundación Universitaria Española con motivo del centenario del pintor el día 16 de mayo de 1974*, Fundación Universitaria Española, Madrid 1975, p. 10.

⁴⁸ The Diputación de Barcelona wanted to take part in this explosion of patriotism. In such a way, the politicians decided to send the best painter of the time, to show the acts of the «Voluntarios Catalanes» and the general Prim. So, he became one of the best graphic chroniclers of war along with Pedro Antonio de Alarcón. Ivi, p. 11.

⁴⁹ MARIANO FORTUNY Y MARSAL, *M. Fortuny, 1838-1874: [exposición]*, Fundación Caixa Galicia, La Coruña 1997, p. 34.

⁵⁰ DÍAZ DE VILLEGAS, GARCÍA FIGUERAS, *África en la historia*, cit. pp. 54-55.

implied the discovery of arid beautiful landscapes that had an immense luminosity. Also, a never-ending variety of human types, habits, weapons, etc.⁵¹.

Furthermore, with his stay in Morocco, he produced two types of works which used the same technique, but that showed the Moroccan reality in a different way. On the one hand, the paintings that portrayed the military combats (*La batalla de Tetuán* and *La batalla de Wad-Ras*)⁵² and, on the other hand, the paintings with a costumbrist thematic that wanted to show the daily life. They were painted with techniques that allowed to work fast such as watercolour or with a much smaller format⁵³.

Fortuny returned from Morocco on April 23. He made his first trip to Madrid where Federico de Madrazo introduced him to Francisco Sans y Cabot. Then the General Council of the Diputación de Barcelona commissioned a painting that will represent *La toma de los campamentos de Muley-el-Abbas y Muley-el-Hamed por el ejército español* or *La batalla de Tetuán*⁵⁴.

In 1861 he returned to Rome where he continued with his pictorial work. The following year, the Diputación de Barcelona received the works commissioned for that year and some outlines of the picture of the battle. Thus, he was able to request funds to return to Morocco.

The following year he made his second trip to Morocco to take notes for painting *La batalla de Tetuán*⁵⁵. In 1863 the scholarship in Rome was ratified with the quantity of 8,000 reales for two years to make the big painting of *La batalla de Tetuán*. Then, the Diputación de Barcelona commissioned other five pictures, where the heroic performances of the «Voluntarios Catalanes» in the Spanish-Moroccan War were exalted. In the end, he only did two paintings out of the six. And both are relevant to this research: *La batalla de Tetuán* and *La batalla de Wad-Ras*.

In the first case, *La batalla de Tetuán* (1863-1873) was the picture that more work and headaches caused Fortuny. It is a picture of almost 30 m² (300 x 972 cm) for which he made numerous preliminary outlines. The author was better trained on small formats⁵⁶, because they were easier to sell to an art collector than big paintings. Its making was extremely boring, which meant that it left several areas unfinished⁵⁷. It was recognized as one of his most notable and important works (along with *La Vicaría*). The pictorial execution was perfect, because he drew the troops as a compact mass with brushworks that defined perfect silhouettes and reliable tones⁵⁸.

The picture represented the «Voluntarios Catalanes» directed by Prim (which did not appear very defined) in the center of the composition. The depiction showed the attack on a Moroccan camp, from which some soldiers escaped. Fortuny distributed

⁵¹ DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, *Mariano Fortuny*, cit. p. 10.

⁵² Several drawings were included that served as a study for the realization of these two paintings as *Arena con línea de montaña. Marruecos* (watercolour on paper, 1860).

⁵³ We must highlight: *Odalisca* (oil on cardboard, 1861), *Soldado marroquí* (watercolour, 1860), *Joven judía* (watercolour, 1860) and *Casa en Marruecos* (watercolour, 1862-1865).

⁵⁴ In order to represent the studies that he had done in a big painting he needed to see different painters throughout history who dealt with similar themes, so in June of the same year he was subsidized a trip to Paris where he observed *La toma de Smalah -el-Kadar* painted by Horace Vernet. MARIANO FORTUNY Y MARSAL, *Mariano Fortuny Marsal, Mariano Fortuny Madrazo: grabados y dibujos*, Biblioteca Nacional, Madrid 1994, p. 10.

⁵⁵ He made other costumbrist pictures like *Corrida de la pólvora* (oil on canvas, 1863), and *Herrero marroquí* (oil on canvas, 1863).

⁵⁶ The size of his masterpiece *La Vicaría* was only 60 x 94 cm.

⁵⁷ GAYA NUÑO, *Ars Hispaniae*, cit. p. 344.

⁵⁸ FORTUNY Y MARSAL, *M. Fortuny*, cit. p. 58.

the composition in three horizontal bands: in the first one was the camp; the second was an empty space where we observe the dust raised by the horses (highlighting the earthy colors in the composition); in the last one, the Spaniards appeared attacking the camp. In the vertical arrangement, the forms faded in the lateral zones. In addition, everything flowed towards two very marked vanishing points. This implied that attention was not concentrated at any specific point. All this was represented in a geographical framework of sandy land on the right, covered with a thin vegetation, and on the left, the estuary of Tetouan and the sea⁵⁹.

The representation, in this case, showed the violence and cruelty of the enemy in the heat of the battle. In addition, these works extol the feats of the Spaniards, as the same time as they served to justify the interventions that could happen after this war in North Africa. The partisan tone that is extracted from these works served to legitimize the paternal speech that emerged after the war.

In 1865 Fortuny returned to Morocco for the third time⁶⁰. After this, he returned to Rome where he continued to paint *La batalla de Tetuán*. The work became a nightmare. In 1866 the Diputación de Barcelona insisted on presenting it at the Universal Exhibition in Paris. Fortuny did not send it because he did not finish it. The time passed and in the 1870s the Diputación de Barcelona requested to take back paid the money received for the painting. But with his death in 1875 the Diputación Provincial de Barcelona acquired the work from his family. So, the picture arrived unfinished at the Museum of Modern Art in Barcelona⁶¹.

8. Conclusions

The Spanish colonial interest in Africa appeared when Spain lost the American colonies. A lot of European countries conquered colonies on the continent. Africa appeared as the territory where the Spanish nation should settle next. Thereby, the trade relations and colonial territorial conquests could be established.

The Spanish-Moroccan War is perceived as the moment when Spain recovered the political interest and the intention to influence in the Moroccan interior policy, as other countries did in this country and all around Africa (like the United Kingdom, France or Germany).

The war was very popular because it supposed the union of the Spanish politicians and population against a foreign enemy. It was a moment of the development of national patriotism. The Spanish population thought that the country was again a powerful colonial nation like in the previous centuries.

The Spanish-Moroccan War exposed the Spanish population to the knowledge of Morocco, the territory that would be the object of attention of the new national colonialism. Thus, the most important events of the conflict were portrayed by many painters and were narrated by many reporters and writers. In this way, the population could observe and read how the army fought in Morocco.

⁵⁹ HERRERO GARCÍA, «La publicitación, cit. p. 2589.

⁶⁰ In this trip he painted *El camellero* (watercolour, 1865). He also painted other pictures with Moroccan topic the following years: *Árabes velando el cadáver de un amigo* (engraving, 1866), *Fantasia árabe* (oil on canvas, 1867), *Fumador de opio* (watercolour, 1867), *Calle de Tánger* (watercolour, 1869), *Encantador de serpientes* (oil on canvas, 1869) and *El vendedor de tapices* (watercolour, 1870).

Fortuny went another time to Morocco in 1871 to take more outlines. He painted: *Casas de Tetuán*, (watercolour, 1871), *Postas árabes en Tánger* (watercolour, 1871), *Moro en Tánger* (oil on board, 1871), *Marroquíes* (oil on board, 1872-1874) and *Afilador marroquí* (oil on canvas, 1872).

⁶¹ FORTUNY Y MARSAL, *M. Fortuny*, cit. p. 16.

The Spanish-Moroccan War of 1860 increased the interest of Spanish artists towards Morocco. So then, many artists went to Morocco to observe directly the conflict. Mariano Fortuny and Pedro Antonio de Alarcón were the most important intellectuals that could observe directly the progress of the war. Their works were those which had the best quality of the period and those which marked the Spanish consciousness about the Spanish-Moroccan War.

Fortuny (one of the most relevant painters of the 19th century) was commanded to picture the most significant acts during the war by the Diputación de Barcelona. The results were a lot of paintings where the daily life and the war were depicted. The most important pictures were *La batalla de Tetuán* (which was the masterpiece of Fortuny) and *La batalla de Wad-Ras*. Alarcón (who was one of the most important artists in his field, literature) decided to enlist himself as a volunteer soldier in the army. In such a way, he could observe the war directly. The result was the narration of his own experience in *Diario de un testigo de la guerra de África* (1860), which had a big success.

Consequently, both artists made the works that became the cultural reference on the Spanish-Moroccan War: *Diario de un testigo de la guerra de África* and *La batalla de Tetuán*. Both works tried to remove the negative and superficial image of Morocco. In this manner, these works wanted to expose to the Spanish population the true development of the war and the reality of the Moroccans. So, both artists depicted the Moroccans as a bellicose people who fought against the Spanish troops. However, the authors did not exaggerate the many prejudices that the Spaniards had over the Moors and that other authors showed in their works. As a result, the intention of Pedro Antonio de Alarcón and Mariano Fortuny was to present in a photographic way what happened during the Spanish-Moroccan War.

La metáfora de la «casa Francia» en el discurso del Frente Nacional. Del *On est chez nous* al «no queremos vivir como alquilados»

The metaphor of the «France house» in the discourse of the National Front. From *On est chez nous* to «we do not want to live as rented»

DOI: 10.19248/ammentu.310

Recibido: 31.03.2018

Aceptado: 25.07.2018

Guillermo FERNÁNDEZ VÁZQUEZ

gefernandez@ucm.es

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El etnonacionalismo del Frente Nacional suele adoptar la forma de una proclama, *On est chez nous*, y de una metáfora: «la casa Francia». En este artículo nos preguntamos por el uso de esta metáfora en la campaña presidencial de Marine Le Pen en 2017, y analizamos sus transformaciones. Eso nos permite hacer una pequeña evaluación del concepto de etnonacionalismo aplicado al FN. Para ello nos basamos en un análisis discursivo de las intervenciones de Marine Le Pen en nueve mítines de campaña.

Palabras clave

metáfora, discurso, etnonacionalismo, Marine Le Pen, campaña presidencial 2017

Abstract

National's Front ethnonationalism takes the form of a slogan, *On est chez nous*, and a metaphor: «France's Home». In this article we inquire about the use of this metaphor in Marine Le Pen's 2017 presidential campaign, and we analyze its transformations. This allows us to evaluate the concept of ethnonationalism concept as applied to the National Front. For this purpose, we rely on a discursive analysis of Marine Le Pen's interventions in nine campaign rallies.

Keywords

metaphor, discourse, ethnonationalism, Marine Le Pen, 2017 presidential campaign

1. Introducción

Aunque tradicionalmente se ha tendido a minusvalorar su importancia política, algunos autores¹ han subrayado la importancia de las metáforas a la hora de concebir y aprehender la realidad. Según estos trabajos, vivimos a través de metáforas hasta tal punto que estas están en la base de nuestro modo de pensar el mundo: «nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico»². Desde este enfoque, las metáforas no serían simplemente un recurso retórico (de alta eficacia pedagógica y estilística), sino instrumentos que condicionarían la manera de enfocar y organizar el mundo. Este trabajo se centra en el estudio de la metáfora de la «casa Francia» en el discurso político del Frente Nacional francés con el objetivo de mostrar qué nos dice acerca de su ideología y su estrategia de comunicación política.

Cuando alguien acude como investigador por primera vez a un mítin o reunión pública del Frente Nacional lo primero que llama la atención es la persistencia, energía y regularidad con la que los militantes de ese partido profieren un grito: *On*

¹ George Lakoff, Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid 1986.

² Ivi, p. 39.

*est chez nous*³. También impresiona el carácter dramático que otorgan a esta consigna. Parecen querer decir: «rápido», «urgente», «no podemos perder más tiempo». Estamos en nuestra casa pero *ya por poco tiempo*.

La retórica del Frente Nacional y sus efectos generan un ambiente de *excepcionalidad*; una atmósfera que apela a las grandes hazañas. La épica de un pueblo que teme ser desahuciado. Aquí es donde la metáfora que dibuja a la nación en los términos de una casa adquiere todo su sentido. Las naciones son casas y, por tanto, tienen un propietario legítimo. Alguien que legisla y es soberano dentro de ellas. Sin embargo, según esta retórica, existe una fuerza poderosa que está subvirtiendo el orden natural⁴ de las cosas y priva a los propietarios de la legislación y el disfrute de sus posesiones. Esta fuerza poderosa se llama globalización y tiene como principales agentes destructores la pérdida de soberanía de los Estados y la inmigración masiva. Como en la fábula de *Los tres cerditos*, la casa del *On est chez nous* tiembla ante el soplo enfurecido del viento de ese lobo feroz que es la mundialización económica y de los flujos migratorios.

Este es el relato central que atraviesa la retórica del Frente Nacional a través de sus cuatro décadas de existencia. Su propuesta política se define entonces siempre en términos de defensa, protección, o, si se quiere, *resistencia numantina*, ante una agresión externa que pone en peligro el modo de ser propio de la casa: ese peculiar tejido de costumbres, valores y reglas que crean y en la que viven sus habitantes.

En este trabajo vamos a analizar el uso que el FN hizo de la metáfora de la «casa Francia» durante la campaña electoral para las elecciones presidenciales francesas de 2017. Para ello tomaremos como punto de apoyo los discursos públicos de la candidata Marine Le Pen durante los mítines de Coblenza (20 de enero de 2017), Lyon (4 de febrero de 2017), Rignac (6 de marzo de 2017), Châteauroux (11 de marzo de 2017), Lille (26 de marzo de 2017), Burdeos (2 de abril de 2017), Perpiñán (15 de abril) y París (17 de abril de 2017 y 1 de mayo de 2017); así como las intervenciones de la presidenta del FN en el programa *15 minutos para convencer* de la cadena *France 2* y en los tres debates televisados en los que participó.

La metodología empleada es el análisis socio-semiótico de los discursos entendido como una práctica de lectura especializada de los textos mediante una «recreación argumentativa y narrativa de los discursos analizados»⁵. Eventualmente apoyaremos nuestra lectura con el análisis cuantitativo de los discursos electorales transcritos.

2. Objetivos y posición enunciativa del FN

El Frente Nacional nace el 27 de octubre de 1972 como una federación de varios grupúsculos de extrema derecha, principalmente la organización juvenil de notable presencia callejera *Ordre Nouveau*⁶. Su nombre ofrece ya las claves de cuál es su aspiración inicial: reunir a todos los patriotas para formar un polo de confrontación contra el orden republicano. El objetivo del FN es restablecer el campo nacional (que

³ En castellano: «Esta es nuestra casa».

⁴ Como veremos a lo largo de este artículo, el naturalismo es un rasgo permanente en la historia del FN que sobresale en sus razonamientos y argumentación. Ver: Cécile Alduy, Stéphane Wahnich. *Marine Le Pen prise aux mots. Décryptage du nouveau discours frontiste*, Éditions Le Seuil, París, 2015; Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Éditions le Seuil, París, 1982; Michel Wievorka, *Le Front National: entre extremism, populisme et démocratie*, Maison des Sciences de l'Homme, París, 2013.

⁵ Gonzalo Abril, *Teoría general de la información*, Cátedra, Madrid, 1997.

⁶ Dominique Albertini, David Doucet, *Histoire du Front National*, Éditions Tallandier, París, 2013.

por entonces se juzga desarbolado) como opuesto al campo republicano⁷. Ambiciosa, en última instancia, consolidar una formación política capaz de autodefinirse como: «nosotros, el movimiento nacional».



Además del componente populista de su discurso⁸, varios autores⁹ han subrayado la dimensión *etnonacionalista* de su propuesta política. El partido de Jean-Marie Le Pen elabora su posición política combinando dos elementos: la defensa de una suerte de proteccionismo identitario¹⁰, con la denuncia de una serie de «verdades incómodas» veladas por el régimen de lo políticamente correcto¹¹. En la intersección entre ambos elementos se encuentra la mayoría de sus eslóganes más exitosos: desde el más básico, «Defender a los franceses es el programa del Frente Nacional»¹², hasta el más conocido, «1 millón de parados son 1 millón de inmigrantes de más. Francia y los franceses primero»¹³; pasando por otros como: «Alto al racismo anti-francés. Súmate al FN»¹⁴ o «Inmigración: ¡abre los ojos! El Frente Nacional para no equivocarse»¹⁵.

Figura 1: Pegatina distribuida por el Frente Nacional de la Juventud en el año 1990¹⁶

3. On est chez nous

«Nosotros, los de entonces, seguimos siendo los mismos»
Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor*

El Frente Nacional presume de ir al fondo de las cosas, de ser una formación radical y de reivindicar la verdadera política. Dentro de estas coordenadas, en un mítin

⁷ Erwan Le Coeur, *Un néo-populisme à la française. Trente ans du Front National*, La Découverte, París, 2003.

⁸ Erwan Le Coeur, *Un néo-populisme à la française. Trente ans du Front National*, La Découverte, París, 2003; Pierre-André Taguieff, *L'illusion populiste. Essai sur les démagogies de l'âge démocratique*, Flammarion, París, 2007; Michel Wievorka, *Le Front National: entre extrémisme, populisme et démocratie*, Maison des Sciences de l'Homme, París, 2013; Cas Mudde (ed), *The Populist Radical Right*, Routledge, Londres, 2016.

⁹ Jens Rydgren, «The Front National: Ethnonationalism and Populism» en: Daniele Albertazzi, Duncan McDonnell (ed) (2008): *Twenty-First Century Populism. The spectre of Western European Democracy*, Editorial Palgrave MacMillan, Nueva York, 2008; Gabriella Lazaris, Giovanna Campani (ed): *Understanding the Populist Shift. Othering in a Europe in crisis*, Editorial Routledge, Londres, 2017.

¹⁰ Valérie Igounet, *Les Français d'abord. Slogans et viralité du discours Front National (1972-2017)*, Editorial Actes Sud, París, 2016.

¹¹ Cécile Alduy, Stéphane Wahnich, *Marine Le Pen prise aux mots. Décryptage du nouveau discours frontiste*, Éditions Le Seuil, París, 2015.

¹² En francés: «Défendre les Français c'est le programme du Front National».

¹³ En francés: «1 million de chômeurs, c'est 1 million d'immigrés de trop. La France et les Français d'abord».

¹⁴ En francés: «Halte au racisme anti-Français. Adhérez au Front National».

¹⁵ En francés: «Immigration... Ouvrez les yeux! Front National pour ne plus se tromper».

¹⁶ Ver: Valérie Igounet, *Les Français d'abord. Slogans et viralité du discours Front National (1972-2017)*, Editorial Actes Sud, París, 2016, p 43.

celebrado en Burdeos durante la campaña presidencial de 2017, Marine Le Pen se planteó los siguientes interrogantes:

«Puesto que aspiro a asumir las funciones de Jefe de Estado, me gustaría hablaros de política, de verdadera política, y responder a las cuestiones que son esenciales: 1) ¿qué justifica que vivamos en una misma casa?, 2) ¿qué rasgos posibilitan que compartamos una misma nación?, 3) ¿qué tiene naturalmente¹⁷ capacidad de tejer lazos entre nosotros? »¹⁸.

La premisa que guía estas preguntas es clara: la nación francesa es nuestra casa. Y, en cuanto propietarios, el deber de todos los franceses es cuidarla y defenderla. Esto es: velar por la salvaguarda de su «patrimonio material e inmaterial»¹⁹. Si la nación puede ser metaforizada en los términos de una casa es en la medida en que es entendida como un patrimonio; es decir, como algo que se posee.

Desde este punto de vista, lo que justifica que «vivamos en una misma casa», «compartamos una misma nación» y «estrechemos naturalmente lazos de unión y pertenencia entre nosotros»²⁰ es el hecho de formar parte de un «pueblo único»²¹. El núcleo del argumentario frontista es claro a este respecto: el propietario legítimo de la casa Francia es el pueblo francés entendido, no como el conjunto de los habitantes del país (ni siquiera como la totalidad de las personas que disponen de la nacionalidad francesa), sino como «un tejido social particular hecho de tradiciones familiares, lengua e historia»²². El dueño de la «casa Francia» es el conjunto de ciudadanos que aceptan, reproducen y viven según ciertos rasgos identitarios que se consideran inalterables y dados de antemano²³. Un pueblo, desde esta perspectiva, no es una suma, sino una esencia; por eso «tiene un cierto espesor que no es comprimible ni intercambiable»²⁴.

El esencialismo identitario del Frente Nacional se manifiesta en un eslogan que ha hecho fortuna dentro del partido y traspasa décadas de propaganda: «la nacionalidad francesa se hereda o se merece» (adviértase la rima en el original en lengua francesa: *la nationalité française s'hérite ou se mérite*). Este eslogan, creado en 1991, expresa una exigencia perenne del partido: la casa-Francia sólo admite como legítimos moradores a quienes han recibido naturalmente (a través del *ius sanguinis*) el derecho a su disfrute o bien a aquellos que han aceptado voluntariamente respetar los códigos, valores y costumbres (el *modus vivendi*) de sus legítimos propietarios; esto es: aquellos que han aceptado la premisa básica de «vivir en Francia como

¹⁷ La pregunta expresa uno de los rasgos más duraderos de la propuesta política del Frente Nacional: el naturalismo. Se trata de un rasgo heredado de la extrema derecha de la primera mitad del siglo XX (Ver Zeev Sternhell, *Ni droite ni gauche. L'idéologie fasciste en Europe*, Editorial Gallimard, París, 2012) que aún es muy presente en la retórica del FN y que le conduce a definir las naciones como «ecosistemas humanos».

¹⁸ Marine Le Pen, Discurso de Burdeos, 2 de abril de 2017. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=F6MCDTOCHZc>

¹⁹ Marine Le Pen, Discurso de Châteauroux, 11 de marzo de 2017. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=KlxefnUaa_Y

²⁰ Marine Le Pen, Discurso de Lyon, 5 de febrero de 2017. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=ICJsWbttjjsl>

²¹ Marine Le Pen, Discurso de Coblenza, 20 de enero de 2017. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=uQ_LZB_sUnQ

²² *Ivi.*

²³ Ver: Cas Mudde (ed), *The Populist Radical Right*, Editorial Routledge, Londres, 2016.

²⁴ Marine Le Pen, Discurso de Coblenza, 20 de enero de 2017. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=uQ_LZB_sUnQ

franceses»²⁵. Esta exigencia se inscribe dentro de la visión de un «nacionalismo cerrado, fundado sobre una visión pesimista de la evolución histórica, sobre el miedo constante a la decadencia y sobre la obsesión de proteger, defender e inmunizar a la identidad colectiva contra todos los agentes de corrupción que la amenazan»²⁶. Y, en cuanto exigencia, pone en cuestión las bases sobre las que se asienta la nacionalidad francesa (el *ius solis*) que, a juicio del FN, «privilegia la residencia por encima de la filiación», lo que resulta «anti-natural» y «materialista»²⁷.

El dilema al que se enfrenta el FN es que, por un lado, se lamenta de no constituir en el presente un pueblo único, y, por otro lado, como partido político aspira a encarnar el interés general. Rechaza a una parte de su pueblo y, al mismo tiempo, quiere hablar «en nombre de él»²⁸. La formación lepenista se lamenta, indigna e incluso enfurece (esto es vivido como una fuente de humillación y como signo de decadencia) porque «una parte de los franceses se niega a ser francesa»²⁹; esto es, rechaza y ofende los símbolos nacionales. Ese fragmento del pueblo francés, según esta explicación, se resiste a la asimilación que, como vimos en el apartado anterior, es la única garantía para «merecer la identidad francesa». De modo que el FN opera una distinción entre el «pueblo legal» y el «pueblo legítimo»³⁰; o sea entre buenos y malos franceses.

Con ello la formación lepenista retoma la matriz discursiva del enemigo interior, elaborada por la extrema derecha francesa de finales del S XIX y primera mitad del S. XX (y cuyo verdadero punto de arranque se produjo por el famoso *Affaire Dreyfus*). La retórica del enemigo interior actualizada señala en primer lugar a los terroristas de nacionalidad francesa que han atentado en suelo francés como primer grupo a castigar y expulsar de la comunidad nacional y, en segundo lugar, a todos aquellos que, según el FN, promueven el «comunitarismo musulmán», pues este atentaría contra el modo de vivir, los valores, las costumbres y la identidad francesa³¹. Por este motivo, el Frente Nacional desea reabrir el debate acerca de las condiciones que tienen que cumplir aquellos que forman parte de la comunidad francesa (la casa Francia), empezando por cuestionar el estatuto de doble nacionalidad. A este respecto, Jean-Marie Le Pen se pronuncia a favor de «impedir la doble nacionalidad» comparándola a la «poligamia»³² y preguntándose si «llegados al punto de un conflicto bélico entre Francia y Argelia, aquellos que tienen doble nacionalidad argelina y francesa lucharían al lado de Francia»³³.

²⁵ Marine Le Pen, Discurso de Lille, 27 de marzo de 2017. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Ffg7--qnEyE>

²⁶ Michel Winock, *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Editorial Seuil, París, 1982, p. 7

²⁷ Cita extraída de la octava proposición del documento *Cincuenta Propositiones* elaborado por Bruno Mégret en 1991. Aparece en: Valérie Igounet, *Les Français d'abord. Slogans et viralité du discours Front National (1972-2017)*, Editorial Actes Sud, París, 2016, p. 71-72.

²⁸ El slogan elegido por la candidata Marine Le Pen para las elecciones presidenciales de 2017 fue precisamente ese: «en el nombre del pueblo» (*au nom du peuple*).

²⁹ Marine Le Pen, Discurso de Châteauroux, 11 de marzo de 2017. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=KlxefnUaa_Y

³⁰ Ver: Jean-Paul Gautier, *Les extrêmes droites en France. De 1945 à nos jours*, Éditions Syllepse, París, 2003

³¹ En el fondo, insiste el argumento frontista, los *comunitaristas* musulmanes desean sustituir la comunidad francesa por una comunidad extranjera.

³² Jean-Marie Le Pen, Declaraciones en el programa LCI de la cadena TF1 el día 8 de febrero de 2016. Enlace:

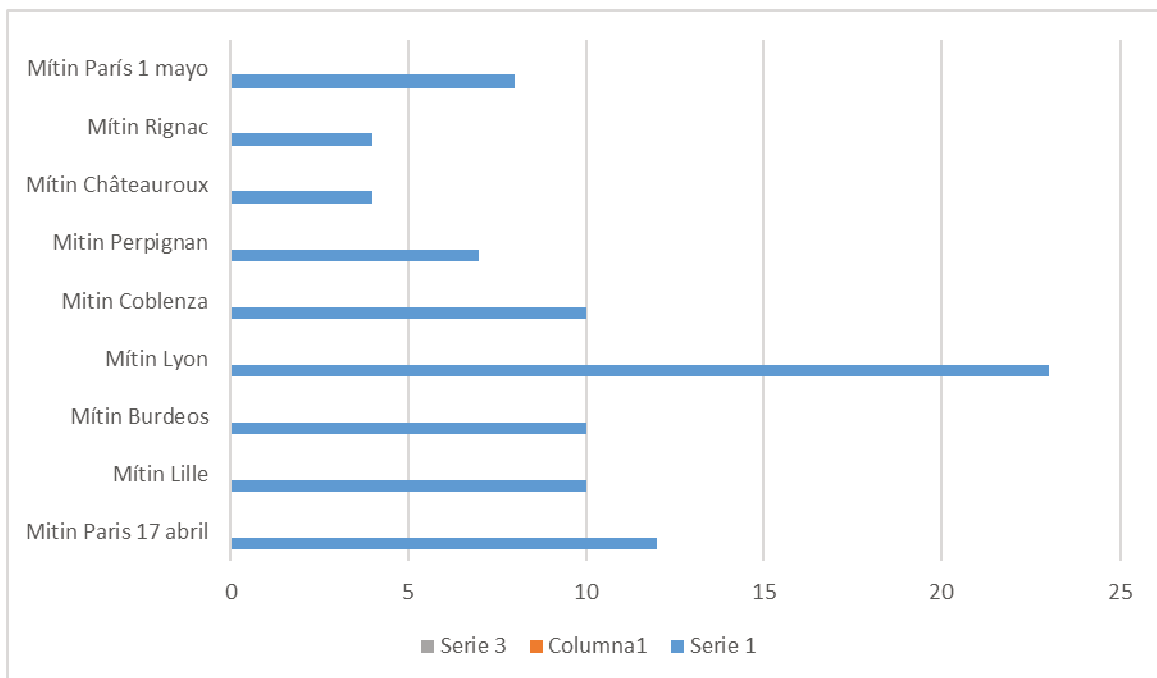
<https://www.youtube.com/watch?v=BPP0D8TY4M0><https://www.youtube.com/watch?v=BPP0D8TY4M0>

³³ Jean-Marie Le Pen, Declaraciones en el programa de radio Bourdin Direct de la cadena RMC, el día 12 de marzo de 2010. Ver enlace en: <https://www.youtube.com/watch?v=wWZbkUk4mSk>

En el fondo, este tipo de posicionamientos traslucen, de un lado, una desconfianza profunda hacia una parte importante de la sociedad francesa, y, de otro lado, una idea de nación excluyente y exclusivista. O, dicho de otro modo: la idea de que el *On est chez nous* sólo admite a aquellos dispuestos a realizar un acto de adhesión hacia una nación definida y pre-configurada de antemano. En definitiva, la propuesta política del FN deja entrever que la casa Francia, al menos en las condiciones actuales, no puede acoger a todos los franceses.

4. La libertad como soberanía de la «casa Francia»

A pesar de la importancia que sigue ocupando la cuestión identitaria en la propuesta ideológica del partido, el análisis de la campaña presidencial de 2017 muestra que el mensaje electoral central fue la recuperación de la libertad. La idea de libertad aparece nombrada en 23 ocasiones en el discurso de Lyon, 10 veces en Burdeos, 10 en Lille, 8 en el mítin de París del 1 de mayo, 10 en Coblenza, 7 en Perpignan, 4 en Châteauroux, 4 en Rignac y 12 en el mítin de París celebrado el 17 de abril de 2017. En todos estos discursos, la palabra libertad es, junto a la palabra Francia, una de las más utilizadas.



A este respecto, resulta interesante analizar el modo como el Frente Nacional aborda la cuestión identitaria dentro de una campaña marcada por el concepto de libertad. En este sentido, lo primero que hay que señalar es que el etnonacionalismo es sustituido por un culturalismo esencialista. Como subrayan Alduy y Wahnich, «la estrategia de Marine Le Pen no es renunciar a la retórica nacionalista de su padre, sino democratizarla con el fin de banalizar los conceptos fundamentales del FN»³⁴. De este modo, la formación lepenista logra desarrollar «una idea de nacionalismo

³⁴ Cécile Alduy, Stéphane Wahnich, *Marine Le Pen prise aux mots. Décryptage du nouveau discours frontiste*, Éditions Le Seuil, París, 2015, p. 86.

global aparentemente inclusivo y abierto a todos»³⁵. Expresión de este esencialismo inclusivo son las declaraciones en las que Marine Le Pen afirmaba que «todos los hijos de Francia tienen como ancestros a los galos, no debido a la genética, sino por amor a la libertad»³⁶. Desde este punto de vista, la «preferencia nacional» puede ser mantenida en los siguientes términos: «pido que las prestaciones familiares sean reservadas a los franceses, sea cual sea su religión o su ausencia de religión, sean cuales sean sus orígenes étnicos o el color de su piel, pero sólo a los franceses, a aquellos que tienen la nacionalidad francesa»³⁷.

La «casa Francia» admite una mayor diversidad entre sus ocupantes, pero no en cuanto al modo de vida. La idiosincrasia de la casa debe ser mantenida, respetada e incluso honrada. El FN de Marine Le Pen quiere huir de las acusaciones de racismo y xenofobia, pero conserva como punto nodal la idea de que la identidad francesa está en peligro y debe ser protegida³⁸. «Nuestro combate», repite la presidenta del partido a lo largo de toda la campaña, «es el de la identidad»³⁹.

Pero, y este es el punto decisivo de la campaña, la identidad sólo se protege accediendo a la independencia nacional; esto es, recuperando la capacidad de tomar las propias decisiones. O, en palabras de Marine Le Pen, «restableciendo el reino de nuestras leyes, la dulzura de nuestra libertad»⁴⁰. La defensa de la identidad pasa entonces por la recuperación de la soberanía. El Frente Nacional presenta las cosas como si el pueblo francés (mestizo, está dispuesto a incluir) hubiera perdido el control sobre su propia casa. Y corriera por tanto el riesgo de que esta última fuera desfigurada, reformada o desnaturalizada.

Lo importante es lo que el objeto «casa» simboliza: una civilización, un modo de vida, una manera de ser y estar en el mundo, de aprehender la realidad, o incluso, llevado a su paroxismo: «una voz extraordinaria y singular que habla a todos los pueblos del universo»⁴¹. Francia se convierte en una idea, o mejor: en un ideal⁴². La ventaja del nacionalismo articulado en términos de un proteccionismo identitario de carácter esencial y culturalista es que permite añadir a la defensa de la civilización francesa todo tipo de elementos de naturaleza contingente e histórica. Es el caso de la laicidad pero también del Estado social. En el mítin celebrado en Lille, y ante un auditorio compuesto mayoritariamente de personas de clase obrera y tradición izquierdista, Marine Le Pen sostuvo que «Francia posee una identidad cultural y civilizatoria, pero también una identidad institucional, una identidad económica y

³⁵ Ivi, p. 88

³⁶ Marine Le Pen, Discurso de Nantes, 25 de marzo de 2012. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=G9gCRYm3rQ8>

³⁷ Ivi.

³⁸ Ver: Michel Eltchaninoff, *Dans la tête de Marine Le Pen*, Editorial Actes, Sud, París, 2017.

³⁹ Marine Le Pen, Discurso de Lille, 26 de marzo de 2017. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Ffg7--qnEyE>

⁴⁰ Ivi.

⁴¹ Marine Le Pen, Discurso de París, 1 de mayo de 2017. Continúa afirmando: “nosotros sabemos que la simple evocación de Francia tiene una resonancia particular para millones de personas en todo el mundo. En todos los continentes: en África, en Asia, en América Latina, en Europa Central, en torno al Mediterráneo la palabra “Francia” no designa solo a un país, es una luz que retiene la atención, es una dirección hacia la que se vuelven las personas sensibles, cultivadas y llenas de libertad”. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=jHlrg4sX0xo>

⁴² “Antaño soldados de dios, hoy soldados de la libertad, Francia será siempre el soldado del ideal, decía Clemenceau. Contrariamente a quienes no creen más en Francia, contrariamente a mi adversario [Emmanuel Macron] que se sitúa en una visión post-nacional, nosotros queremos que Francia continúe hablando al mundo (...) Si miramos a este universo tempestuoso, Francia es la clave para comprender el mundo” (Marine Le Pen, Discurso de París, 1 de mayo de 2017).

una identidad social»⁴³. El modelo social francés es, desde este punto de vista, parte de la identidad del país. Por eso su defensa no se interpreta como un acto de justicia sino de protección identitaria:

«Nuestra identidad social hace de Francia una excepción: con un sistema de solidaridad particular, que es heredero de la doctrina social de la Iglesia y de la historia de nuestro movimiento obrero. En el nombre de supuestas lógicas contables, pero en realidad absolutamente ideológicas, ultraliberales, algunos proponen destruir nuestra identidad a través de la destrucción de nuestro sistema social, privatizando la seguridad social, destruyendo el derecho laboral, suprimiendo el pago de horas extras, alargando indefinidamente la edad de jubilación o reduciendo drásticamente la indemnización por desempleo. Pues bien, yo me niego a esta lógica de destrucción (...) Nuestro sistema social tiene que volver a ser puesto en orden. Y lo haremos. Es el eje social de mi proyecto. Identidad cultural, económica, institucional y social: es todo lo que crea el alma de un pueblo, de nuestro pueblo y de todo el pueblo»⁴⁴

Al sincretismo identitario el Frente Nacional de la campaña de 2017 añade una concepción de las identidades nacionales que las hace pasar como sentimientos naturales, pacíficos e incluso de cierta potencialidad empática: «la identidad se vive primero como un sentimiento que no se dirige contra el otro, sino hacia el otro. Se respeta mejor al otro cuando uno se conoce bien, cuando uno se acepta por sí mismo, cuando se acepta tal y como es»⁴⁵. Desde este enfoque, el nacionalismo no sólo no constituye un peligro para la estabilidad del mundo, sino que supone una garantía de paz y de respeto a las naciones y pueblos del mundo. Recuperando las tesis elaboradas por la *Nueva Derecha* en los años 70 y 80 y por el GRECE⁴⁶, el Frente Nacional hizo un esfuerzo durante la campaña presidencial por movilizar el campo semántico del pluralismo y la diversidad, con objeto de alejar los viejos fantasmas del fascismo y el expansionismo

No obstante, las comparaciones de las que se vale continúan emanando de la metáfora central de la «casa Francia» y de su sesgo unitario. Si es necesario que «las naciones europeas se rebelen y deshagan de la tutela de la UE»⁴⁷, si es preciso que éstas recuperen su libertad, es precisamente para estar en condiciones de imponer en cada una la ley que es propia, la ley de su casa. Y de ese modo respetarse siguiendo el principio de que, en cada casa, manda su propietario.

5. Tres figuras que simbolizan la desposesión de la casa Francia

Lo novedoso de la campaña presidencial de 2017 es que, a la hora de retomar el *topoi* de la «casa Francia», el Frente Nacional se decanta por hacerlo desde un prisma eminentemente económico. Ya no se trata tanto de hablar de «buenos» y «malos» franceses⁴⁸, sino de subrayar la idea de una pérdida y conectarla con un argumento general de declive en el estatus económico. Esta estrategia adopta tres

⁴³ Marine Le Pen, Discurso de Lille, 26 de marzo de 2017. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Ffg7-qnEyE>

⁴⁴ *Ivi.*

⁴⁵ *Ivi.*

⁴⁶ Ver: Diego Luis Sanromán, *La nueva derecha. Cuarenta años de agitación metapolítica*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 2008.

⁴⁷ Marine Le Pen, Discurso de Coblenza, 20 de enero de 2017. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=uQ_lZB_sUnQ

⁴⁸ En la terminología tradicional del FN: «Franceses de origen» (*Français de Souche*) frente «Franceses de papeles» (*Français de papiers*).

figuras diferentes: 1) la figura del alquiler, 2) la figura del desahucio y 3) la figura de las llaves.

Con ello, la línea de campaña continúa la vía retórica iniciada por Marine Le Pen en el año 2011 y que, en palabras de Cécile Alduy y Stéphane Wahnich, consiste en «agregar a la temática identitaria un vocabulario extraído del campo semántico de la economía»⁴⁹. A través de este procedimiento, la formación nacionalista busca desplazar el enfoque hacia la economía y dirigirlo hacia las consecuencias conjuntas de la globalización y la política de austeridad. Con ello pretende activar dos de los *topoi* recurrentes del debate político francés en nuestros días: 1) el proceso de desclasamiento y los afectos generalmente a él asociados, en particular el miedo y la indignación; 2) la fractura entre la «Francia periférica»⁵⁰ y la «Francia central».

La primera figura presenta a los franceses como habiendo sufrido un retroceso económico que les ha llevado de poder comprar a tener que alquilar. Da forma al sentimiento de humillación económica que muchos franceses sienten a consecuencia de la crisis. «Los franceses», afirma Marine Le Pen, «viven como alquilados en su propio país»⁵¹. Su bolsillo se resiente por ello: tienen que pagar más. Viven peor. La figura del alquiler conjuga de este modo la indignación económica con la indignación identitaria: alguien (nunca se dice *quién*) ha privado a los franceses del disfrute de lo que es suyo y ahora les cobra por poder usarlo. Alguien, en consecuencia, está cometiendo una injusticia con ellos. Por eso, continúa el argumento *frontista*, es hora de que los franceses recuperen su dignidad y «puedan vivir en Francia como franceses»; esto es, pudiendo disfrutar de los derechos de propiedad que derivan del *On est chez nous*. No es casual que en el vocabulario actual del FN domine el campo semántico de la humillación con el uso reiterado de verbos como arrodillar, subyugar, desposeer, someter, despreciar, odiar. Con ello adecúa a la forma de la «casa Francia» y a la figura del alquiler un sentimiento genérico de abandono e injusticia.

La segunda figura refuerza la primera dando un paso más hacia adelante: los franceses han sufrido una desposesión⁵². Se les ha desahuciado de lo que es suyo. Esto es, se les está privando incluso del disfrute de su propiedad: «para los franceses nada: ni su casa, ni su patrimonio, ni su salario, ni su jubilación; nada, ni siquiera el poder de decidir»⁵³. La explicación *frontista* del malestar sugiere a los ciudadanos que lo que les causa dolor es que ya no pueden ser jefes ni siquiera en su propia casa. Han sido degradados y despojados de su poder y su soberanía. Es más, no se pretende simplemente sustraerles del disfrute y de la propiedad de un bien⁵⁴, no se

⁴⁹ Cécile Alduy, Stéphane Wahnich, *Marine Le Pen prise aux mots. Décryptage du nouveau discours frontiste*, Éditions Le Seuil, París, p. 107.

⁵⁰ El concepto de Francia periférica conecta la cuestión geográfica con la problemática económica. Para profundizar en qué significa este concepto y cómo está condicionando la agenda pública francesa, ver: Christophe Guilluy, *La France périphérique. Comment on a sacrifié les classes populaires*, Editorial Flammarion, París, 2014.

⁵¹ Marine Le Pen, Discurso de Perpiñán, 15 de abril de 2017. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=IW9GHNuBhNQ>

⁵² Aquí la desposesión no adopta las formas del campo semántico de la inseguridad (asalto, robo, atraco), como ocurría en la retórica de Jean-Marie Le Pen (ver la obra clásica de Nigel Fielding, *The National Front*, Routledge, Londres, 2015, publicada originalmente en el año 1982), sino del campo semántico de la economía (abandono, desahucio, depauperización).

⁵³ Marine Le Pen, Discurso de Burdeos, 2 de abril de 2017. Ver:

⁵⁴ La definición de una nación como un «bien» (como un objeto que se posee y tiene valor) es persistente en el FN y suele argumentarse apoyándose en una cita de Jean-Jaurès (socialista histórico francés fundador del diario *L'Humanité*): «para quien nada tiene, la patria es su único bien».

aspira a «deslocalizar Francia»⁵⁵, sino que incluso se ambiciona la destrucción del propio bien: «no se contentan con desposeernos de la casa Francia, quieren derribarla, destruirla, hacerla desaparecer; quieren, en suma, dejar a los franceses sin nada»⁵⁶. Por este motivo, la libertad como eje de campaña del FN se declina en términos de rebelión frente a una pérdida patrimonial y un riesgo de derrumbe ocasionados por la globalización.

Ante este panorama, señala Marine Le Pen, «es hora de que se le devuelva a los franceses lo que se les debe»⁵⁷; es hora de indemnizarles por la injusticia sufrida; y es hora de convertir a los desahuciados en privilegiados:

«No tengo ninguna reserva en decirlo: es normal que un ciudadano disponga de ventajas de derecho en su propio país. Haré de cada francés un privilegiado, porque ser francés no es sólo un honor, es una suerte: la suerte de pertenecer a una gran nación, una nación solidaria y justa con los suyos. Ser francés es también tener el derecho de vivir como un francés. Nuestros jóvenes deben poder heredar este inmenso patrimonio material e inmaterial construido por sus padres, sus abuelos y sus antepasados al precio de sacrificios a veces inauditos»⁵⁸.

Para simbolizar este acto de desagravio Marine Le Pen utiliza la figura de las llaves. Estas remiten a control, posición de mando, soberanía. Y son aquello que da acceso a algo o permite mantenerlo a salvo. Las llaves protegen y empoderan. Son asimismo un símbolo de libertad: quien tiene las llaves puede entrar y salir cuando quiera y deviene en cierto modo propietario. No es de extrañar, por tanto, que a la hora de elegir un símbolo de su mandato Marine Le Pen optara por unas llaves. Así, en el programa *15 minutos para convencer* celebrado tres días antes de la primera vuelta, a la pregunta «¿qué objeto instalaría usted en el despacho del Eliseo si fuera elegida Presidenta de la República? », Marine Le Pen contestó: unas llaves. Ante la misma cuestión, otros candidatos eligieron un despertador (Jean-Luc Mélenchon)⁵⁹, una tarjeta sanitaria (Benoît Hamon)⁶⁰, el recuerdo inmaterial de su abuela (como Emmanuel Macron)⁶¹, o incluso decidieron no llevar nada argumentando que «no son fetichistas» (François Fillon)⁶². La elección de las llaves, explicó Marine Le Pen, es «altamente simbólica» puesto que, por un lado, «me las ha dado un empresario de Mosela» (región del noreste del país fuertemente golpeada por la crisis y donde el FN propone implementar una política proteccionista de apoyo a la industria local), y, por otro lado, «mi proyecto para todos los franceses es devolverles las llaves de la

⁵⁵ Marine Le Pen, Discurso de Lille, 26 de marzo de 2017. De nuevo el término *deslocalización* remite al vocabulario de la economía y alude a una pérdida que desclasa y hace más pobre.

⁵⁶ Marine Le Pen, Discurso de Perpiñán, 15 de abril de 2017. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=lW9GHNuBhNQ>

⁵⁷ Marine Le Pen, Discurso de Perpiñán, 15 de abril de 2017. En la misma línea, en otro mítin, Marine Le Pen también afirma: «los jóvenes franceses deben volver a tomar posesión de todas sus riquezas» (Marine Le Pen, Discurso de Burdeos, 2 de abril de 2017).

⁵⁸ Marine Le Pen, Discurso de Burdeos, 2 de abril de 2017. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=F6MCDTOCHZc>

⁵⁹ Programa *15 minutos para convencer*, cadena France 2, emitido el día 20 de abril de 2017. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXDCdM6xvKk&list=PL722jA2-XYKulbuOPS0JMxwz11Z8KOLJC>

⁶⁰ Programa *15 minutos para convencer*, cadena France 2, emitido el día 20 de abril de 2017. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ulxtw5qwrRA>

⁶¹ Programa *15 minutos para convencer*, cadena France 2, emitido el día 20 de abril de 2017. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=tG9JaXNilTU>

⁶² Programa *15 minutos para convencer*, cadena France 2, emitido el día 20 de abril de 2017. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=G1twefxuE84>

casa Francia»⁶³. De modo que se trata de recuperar las llaves de la «casa Francia» de las manos de quienes quieren destruirla y «edificar en el solar un bazar postmoderno»⁶⁴. Pero si los franceses quieren recuperar estas llaves, continúa el argumento *frontista*, es porque son mayores de edad:

«¿Estamos los franceses bajo tanta dependencia intelectual que nos haría falta confiar las llaves de nuestra casa, la casa Francia, a autoridades exteriores, a comisarios ilegítimos y desconocidos por todos, a esos oligarcas del orden mundial que nos administran desde sus inmuebles de Bruselas como si fuéramos una colonia? ¡No! Francia es nuestro país, nos corresponde a nosotros decidir nuestras propias leyes, nuestra organización administrativa, el sistema de solidaridad que nosotros queramos establecer entre franceses»⁶⁵.

Por último, de la metáfora de la casa Francia deriva la figura de la «puerta» que el FN utiliza profusamente para hablar de inmigración y contraponerla a la imagen del «muro». Allí donde sus adversarios critican a la formación lepenista por querer «levantar muros», Marine Le Pen se defiende argumentando que sólo quieren poner puertas «para saber quién entra y quién sale», y añade: «como en todas las casas de Francia»⁶⁶. Esta figura permite al FN bandear las acusaciones de «repliegue identitario» (*repli sur soi*) aduciendo que las puertas sirven tanto para entrar como para salir, pero sirven, sobre todo, para controlar (de nuevo, tener el poder, tener la soberanía) el paso y decidir quién es bienvenido y quién no lo es. La puerta no prejuzga quién va a entrar (no impide entrar *a priori*), sino que delega esa decisión en quienes viven dentro. Son ellos los que, en un acto de generosidad, invitan a entrar (en el sobrentendido de que la casa les pertenece a ellos y no al invitado), o, por el contrario, deciden cerrar la puerta. La analogía entre la política migratoria y las reglas de hospitalidad de la casa en la vida cotidiana facilita la recepción del mensaje del FN (¿quién no ha tenido visitas en casa?) y dulcifica la vieja acusación de ser un partido que odia a todo lo de fuera.

6. Conclusión

El análisis de la campaña presidencial de 2017 muestra, en primer lugar, que la metáfora de la «casa Francia» continúa siendo movilizada no sólo por los militantes del partido (y la perenne consigna: *On est chez nous*), sino también en los discursos públicos del partido, particularmente en los de su candidata Marine Le Pen. Esto es: incluso en los discursos más *mainstream* del partido (y por tanto, más controlados y calculados), la metáfora de la casa Francia sigue jugando un papel importante.

En segundo lugar, el estudio de los discursos electorales revela que en una campaña *frontista* marcada por el concepto de libertad, la metáfora de la casa Francia servía fundamentalmente para aludir a la necesidad de recuperar la soberanía del país (convertido entonces en «casa»). En este sentido, las figuras del alquiler, el desahucio y las llaves son altamente significativas. El proyecto de liberación nacional que propuso el FN podía sintetizarse en la frase: «recuperar las llaves de la casa Francia» de manos de sus usurpadores.

Por su parte, el examen de los discursos transcritos muestra que el Frente Nacional ha puesto especial énfasis en la vertiente económica de la metáfora de la «casa

⁶³ Programa *15 minutos para convencer*, cadena France 2, emitido el día 20 de abril de 2017. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vDXCATj74F4>

⁶⁴ Marine Le Pen, Discurso de Châteauroux, 11 de marzo de 2017.

⁶⁵ Marine Le Pen, Discurso de Lille, 26 de marzo de 2017

⁶⁶ Marine Le Pen, Discurso de París, 1 de mayo de 2017.

Francia», siguiendo con ello la estrategia general del partido que en aquel momento apostaba⁶⁷ por tratar la problemática identitaria desde el punto de vista económico. Con ello pretendía lograr un doble objetivo: 1) conectar con la indignación ciudadana a propósito de la crisis, 2) contrarrestar las críticas que califican la propuesta política del FN como «nacionalismo excluyente y xenófobo». Las figuras del alquiler y el desahucio aspiran a conectar con la sensación *desclasamiento* y pérdida de una parte de la sociedad francesa, así como con los sentimientos de indignación y miedo.

En tercer lugar, hemos observado que Marine Le Pen ha «desracializado» su discurso sobre identidad nacional. A través de una apuesta culturalista que mantiene los puntos nodales del esencialismo nacionalista, el discurso del Frente Nacional puede conjugar el mestizaje de razas y orígenes étnicos con la pertenencia a un sustrato cultural único. Ser francés es una cuestión de adhesión, pero en la que en el contrato figuran una multiplicidad de cláusulas identitarias. Todo el mundo puede ser francés a condición de cumplir una serie de requisitos identitarios que vienen marcados de antemano, según el FN. Esta transición desde el etnonacionalismo hasta el culturalismo esencialista permite a la formación lepenista dirigirse a todos los franceses («vengan de donde vengan, tenga la raza, la religión o el color de piel que tengan»⁶⁸) y legitimar la presencia de otros grupos de habitantes en la «casa Francia». La preferencia nacional sigue estando en el corazón de la propuesta del FN, pero lo que se transforma es *quiénes* caben dentro del adjetivo «nacional».

Por último, la casa Francia es mestiza, pero tiene puertas. El Frente Nacional hizo un uso frecuente durante la campaña de la figura de la «puerta» para contraponerla a la figura del «muro» que sus adversarios trataban endosarle por comparación con Donald Trump. En aquellos temas relacionados con el terrorismo o la inmigración, Marine Le Pen usaba la figura de la llave: en el primer caso para indicar seguridad (controlando la entrada de «nuestra» casa se impediría la presencia de terroristas) y en el segundo para indicar medida y control (la entrada de inmigrantes no puede ser masiva, sino regulada y examinada).

En definitiva, el recorrido, uso y derivaciones de la metáfora de la «casa Francia» permite entender varios aspectos de la propuesta política del FN, tanto de su comunicación (énfasis en los aspectos económicos en el debate sobre la identidad nacional), como de su ideología (transición desde el etnonacionalismo hacia el culturalismo esencialista). Resta, no obstante, un estudio más preciso del uso de la metáfora de la «casa Francia» en el vocabulario de Jean-Marie Le Pen y de sus orígenes.

⁶⁷ El principal ideólogo de esta estrategia es Florian Philippot, por entonces vice-presidente del partido, y que en septiembre de 2017 abandonó la formación lepenista para crear su propio partido: *Les Patriotes*

⁶⁸ Marine Le Pen, Discurso de París, 17 de abril de 2017. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=znDey-t3wWU>

Los pabellones de Cristina Iglesias o De un lugar-otro donde ser íntimo The pavilions of Cristina Iglesias or De un lugar-otro where to be intimate

DOI: 10.19248/ammentu.311

Recibido: 31.03.2018

Aceptado: 23.07.2018

Miguel GONZÁLEZ-DIEZ

mikhaez@usal.es

Universidad de Salamanca

Resumen

Se proponen los pabellones ideados por Cristina Iglesias como refugios donde ser íntimo, espacios que permiten experimentar nuevas identidades corporales en la relación afectiva devenida de la obra y del vivenciar el instante con el resto de cuerpos. Umbrales que, al ser atravesados, llevan hacia una realidad-otra que posibilita nuevos modos de establecerse como individuo y como colectividad.

Palabras clave

Pabellón, habitable, refugio, cuerpo, gazebo, arte contemporáneo, virtual, ficción

Abstract

The pavilions devised by Cristina Iglesias are proposed as refuges where being intimate, spaces which allow to experience new bodily identities in the affective relationship of the work and to experience the moment with the rest of the bodies. Thresholds that, when they are crossed, lead to a reality-another that allows new ways of establishing oneself as an individual and as a collectivity.

Keywords

Pavilion, inhabitable, refuge, body, gazebo, contemporary art, virtual, fiction

Decía Barbara Maria Stafford en *Buscando refugio* a propósito de la exposición itinerante *Cristina Iglesias (1997-1998)*, que comenzara en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, que el ser humano posee el instinto de «proteger el cuerpo vulnerable mediante la búsqueda o la construcción de refugios»¹. Una necesidad que le ha llevado históricamente a construir y habitar todo tipo de escondites, guaridas, moradas, cabañas, rincones, refugios..., en definitiva, umbrales que al ser atravesados ofrecen un nuevo lugar donde no ser visto. Cabe preguntarse, tal como ya lo hiciera la propia Stafford, «¿qué clase de miedo o terror hace a la gente esculpir fortalezas junto a las golondrinas en medio de rocas verticales, lisas y resbaladizas?»². Quizás sea la sensación de vulnerabilidad que siente el ser humano ante la inmensidad provocada por la naturaleza salvaje y lo desconocido que necesita ser provisto de un lugar de aislamiento. Ser íntimo ante lo inaprehensible.

Precisamente la genealogía de *habitaciones* de texturas vegetales³ pensados por Cristina Iglesias representa esta suerte de interiores, cavernas, laberintos, pasadizos,

¹ BARBARA MARIA STAFFORD, *Buscando refugio*, en *Cristina Iglesias*, Guggenheim Bilbao Museoa, Bilbao, 1998, p. 85.

² *Ivi*, p. 101.

³ En algunos de los primeros trabajos de Iglesias se muestran tapices con imágenes de árboles y bosques que anticipan las *ficciones vegetales* de sus característicos relieves. «El entrelazamiento de ramas y follaje de árboles representados en los tapices [...] constituye una metonimia de su condición textil», prefigurando las tramas vegetales que comenzarían a configurar muchas de sus obras posteriores. Citado

esquinas, pozos... que ansía el ser humano. Unas habitaciones que a través de su epidermis conectan el mundo *real* -o al menos aquel considerado como tal- con *otro*, el devenir del primero por medio de la fantasía proferida por la experiencia artística. El mundo creado por Iglesias es, tal como sugiere Guiliana Bruno, «un lugar de umbrales, suspendido en el límite de lugares imaginarios. [...] Son puertas o, más bien, portales que invitan a atravesar fronteras, incluida la que separa el interior del exterior»⁴. Son estas pieles texturizadas -que simulan ser ramas, hojas, algas...- en verdad finas membranas, velos que sólo aquellos que se aventuran a atravesarlos descubren lo que estos ocultan.

Se trata de espacios *topofilicos* que se comportan, como señala Bruno, al modo de «moradas improvisadas y refugios temporales. Crean estructuras de ocupación mudables e íntimas, con puertas de acceso que alteran las fronteras que separan el interior del exterior». Y es en este sentido epidérmico que Bruno habla de los espacios proyectados por Iglesias como pantallas, *interfaces tangibles*⁵ que conectan dos sistemas independientes, dos mundos autónomos. Al emplear este término se introduce, en cierta medida, un componente de *virtualidad*, que en definitiva es una de las principales agencias que tiene el arte: producir y proyectar realidades alternativas que posibiliten nuevos modos de vincularse entre los seres.

Apunta Lynne Cooke sobre la importancia que para Iglesias tuvo el Pabellón Alemán de Barcelona (1929, posteriormente reconstruido en el mismo emplazamiento en 1986) de Mies van der Rohe, precursor de la variada serie de *Rooms and Mazes*: «La bella estructura ofrece una secuencia de vistas cerradas del espacio, de agua y de luz encuadradas por la naturaleza en su forma más ornamental y sensual»⁶. También lo literario, lo narrativo, juega un papel fundamental a la hora de imaginar y confeccionar algunas de las *habitaciones vegetales* y de las *celosías* que Iglesias ha ido desarrollando a lo largo del tiempo. Textos como *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans⁷ parecen ser el fiel relato de estas estancias *tapizadas* por la naturaleza:

Caminó de aquí para allá, a
lo largo de la habitación, a fin
de dar firmeza a sus piernas
al tiempo que dirigía su vista
hacia el techo, en el que se
destacaban, en relieve, cangrejos
y algas marinas envueltas en
costras de sal, contra un fondo
granulado, tan amarillo como
la arena de la playa. Parecidos
motivos adornaban los zócalos
de las paredes, las cuales a su
vez estaban revestidas de un
crespón japonés, de color verde
acuoso, ligeramente arrugado,
simulando la superficie de un

en JOÃO FERNANDES, *La máquina de enmarañar paisajes*, en *Impresiones. Cristina Iglesias*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2014, p. 7.

⁴ GUILIANA BRUNO, *La densidad de la superficie: proyecciones en un muro-pantalla*, en *Cristina Iglesias. Metonimia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, p. 68.

⁵ *Ivi*, p. 69.

⁶ LYNE COOKE, *A place of reflection*, en *Cristina Iglesias. Lugar de reflexão*, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2013, pp. 15-16.

⁷ Concretamente este extracto conforma el texto empleado por Iglesias en *Celosía À rebours* (1996).

río rizado por el viento, sobre
la que flotaba un pétalo de rosa,
alrededor del cual nadaba una
nube de pececillos apenas
bosquejados por un par de
pinceladas.

Cabría la posibilidad de pensar que estos pabellones empezaran en las Islas Lofoten⁸, en el pequeño pueblo noruego de Moskenes, de poco más de 1.000 habitantes. El programa *Artscape Nordland* (1992-1998) brindó a Iglesias la oportunidad de comenzar a idear una serie de pabellones autónomos, similares a las grutas artificiales decoradas con ornamentación vegetal, conchas, geodas y piedras semipreciosas, típicas de los jardines barrocos europeos del siglo XVII y hasta mediados del siglo XVIII. Recuerdan también a los *gazebos* de los jardines de Sanssouci, en Potsdam, unas construcciones ideadas para protegerse de las inclemencias del tiempo y desde donde poder obtener una vistas «bellas» del entorno.

De este modo aunaba Iglesias los conceptos venidos del ámbito de la escultura y de la arquitectura para proyectar una suerte de espacios construidos de frondosa vegetación que envuelven a quien se adentra en ellos. Laberintos donde perderse -o encontrarse- que terminan por convertirse en refugios exóticos, lugares aislados del mundo⁹. Una suerte de jardín edeniaco que sirve como reducto de la cotidianeidad.

El primer planteamiento de Iglesias para Moskenes consistía en un paseo que conducía hasta el borde del mar. Una vez allí, cuando «la contemplación de éste se fija en la visión, en la retina, se desciende por una pendiente con dos muros a los lados y otro al frente. Los muros tendrán impresiones de alguna planta traída de otro país. Al caminar por la rampa, descendiendo hasta el final, el mar irá desapareciendo pero el sonido seguirá presente. Al cabo de un rato, el agua comenzará a invadir la rampa desde el ángulo inferior, obligándonos a retroceder»¹⁰. Llega entonces el momento de volver la vista atrás y deshacer el camino andado.

Pero aquella primera idea nunca se vio realizada. El proyecto iría mutando y fue con un encargo que Iglesias recibió en 1993 para instalar una obra de manera permanente en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), que le sirvió de preámbulo para la concreción de la obra que se erigiría ese mismo año sobre el fiordo de la costa atlántica: *Sin título (Hojas de laurel)* (1993). La propuesta para este espacio consistían en dos piezas que habían formando parte del Pabellón de España en 45ª edición de La Biennale di Venezia (1993), dirigida por Achille Bonito Oliva. Pero estos dos muros metálicos cobraban ahora un mayor sentido en su nuevo hábitat al crear, tal como relata Simón Marchán Fiz, «una analogía del bosque: el follaje de las hojas de laurel dentro de un bosque: los pilares del recinto»¹¹. El arquitecto del edificio, José Ignacio Linazasoro, había configurado un espacio poblado de gruesas columnas cilíndricas de hormigón con función

⁸ Si bien en obras previas como *Sin título (1988)*, *Sin título (1990)*, *Sin título (1993)* o *Sin título (Venecia I)* (1993), se ve como Iglesias va configurando una especie de espacios cuasiarquitectónicos a modo de esquinas o pantallas.

⁹ LYNNE COOKE, *Dentro y fuera: una identidad estética en formación*, en *Cristina Iglesias. Metonimia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, p. 61.

¹⁰ CRISTINA IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, p. 237.

¹¹ SIMÓN MARCHÁN FIZ, *Intervenciones en la arquitectura*, en *El patrimonio arquitectónico y artístico*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, 2013, p. 95.

estructural que, vistas en alzado, se asemejaban a los troncos de los árboles de un denso bosque.

Sin título (Hojas de laurel) (1993-1994) se ubicó finalmente en *la cueva del diablo o la mantequera*, un rincón natural protegido de los silbidos del viento. Los muros rectangulares de aluminio levantados por Iglesias sirven de embudo en forma de V hacia una grieta natural que recorre la pared rocosa de la que en ocasiones brota el agua. «La extraña luz del norte se reflejaría en el metal creando brillos de plata»¹², invitando al curioso a dirigir en último instante la mirada hacia la profundidad oscura de la sombría *herida*. Un umbral que suscita misterio y que, sin embargo, es inaccesible, al menos, físicamente. Sólo la mirada puede adentrarse en un intento por atravesar la roca y *tocar* el frío mar de Noruega. Se trata, en suma, de un rincón, de un rincón bachelardiano donde uno puede refugiarse al mismo tiempo que contempla desde la *rendija* el mundo exterior.

Estos muros metálicos traen a la memoria, como narra Javier Maderuelo, «los altos setos de los jardines de Schönbrunn o del Generalife, en los que el genio jardinero ha tallado [...] con la tijeras en los setos y los árboles caminos y arcos». Estas paredes de una naturaleza que parece haber sido congelada son en realidad una «vegetación de una naturaleza artificial, como la del jardín, que será capaz de aguantar impasible las inclemencias del tiempo»¹³.

Los relieves trazados con ramas y hojas de laurel en los muros contrastan con el paisaje ártico de Moskenes y desconcierta a quien busca en el entorno natural castigado por el viento algún vestigio de lo representado en las paredes plateadas. La elección no es casual. El laurel, «el olor de las hojas y el que da a los guisos tiene un extraño dulzor como de canela»¹⁴, lo que hacía pensar a Iglesias en la flora de un país lejano al paraje nórdico, como podía ser el suyo propio. Procedente del mediterráneo, este árbol de hoja perenne, siempre verde -y por tanto una apología de la vida-, estaba en la Antigüedad vinculado a Apolo, dios de las artes y la música, quien, maldecido por el joven Eros por burlarse de este, trataba incesantemente de conquistar a la ninfa Dafne, quien lo aborrecía. Al verse un día atrapada por él, invocó a su padre Peneo, un dios-río que la convirtió en un laurel para salvarla. Aún así Apolo le prometió amor eterno y juró que sus ramas coronarían las cabezas de aquellos que en las artes, la música o los juegos triunfaran. También en la Antigua Roma se creía que el laurel servía para desviar la caída de los rayos. Así lo recoge Plinio el Viejo en sus escrituras tomando el testimonio del emperador Tiberio Julio César, quien vestía una corona de laurel en los momentos de tormenta. En suma, el laurel como un elemento protector y purificador, además de aromático, que acompaña a aquel que atreve a adentrarse en la grieta. «Una ficción incrustada en las imponentes rocas que se yerguen majestuosas al lado del mar, en el acantilado»¹⁵, que funciona como una escenificación de un transitar hacia el reino de la imaginación. Un muro-manto de laurel que es en verdad «una atalaya desde donde poder mirar al mar refugiada de los vientos»¹⁶.

Algunas de las grutas propuestas por Iglesias «se disuelven en el entorno circundante, y las superficies reflejadas ofrecen una forma de camuflaje. Frente a estos reflejos evanescentes e inmateriales, la presencia de los ámbitos interiores ficticios se intensifica, y adquieren una naturaleza surreal, maravillosa en su artificialidad

¹² IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 239.

¹³ JAVIER MADERUELO, *Cristina Iglesias. Cinco proyectos*, TF editores, Madrid 1996, pp. 103-4.

¹⁴ IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 239.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

proteica»¹⁷. Sucede así en *Vegetation Room Inhotim* (2010-2012) en Brumadinho, en el estado brasileño de Minas Gerais. La obra se encuentra ubicada en el Centro de Arte Contemporânea Inhotim, una inmensa selva de mata atlántica convertida en jardín botánico por el paisajista Roberto Burle Max en 1984, que la misma Iglesias definió como «un laboratorio de botánica y arte»¹⁸, dos elementos que también terminan por maridarse en sus proyectos.

Decide escoger una zona de matorral entre el jardín y la selva donde construir una habitación de base cuadrada de nueve metros de lado, una especie de habitación-laberinto-vegetal sin techo, abierta al cielo en mitad de la densidad de la selva. Para Iglesias un claro en mitad del bosque es un espacio donde respirar, pero también se trata de un lugar para la espera, de anticipación para lo que está por venir. «The trees that surround us are a dark screen that only lets us see their surface»¹⁹. Precisamente las superficies de sus *Vegetation rooms* poseen una ilusión de profundidad que contribuye a una sensación de estar rodeado. Aún así es una maraña arbórea penetrable y transitable.

Las paredes exteriores revestidas de acero inoxidable pulido reflejan el entorno natural que rodea la construcción hasta el punto de llegar a desaparecer ante la mirada del *excursionista*. Pero en el espejo uno también se descubre así mismo y a los demás, tratando de superar la fría membrana que separa *la realidad* de su reflejo, como ya hiciera la soñadora Alicia en *A través del espejo*. Al no tratarse de espejos perfectos sino de superficies reflectantes imperfectas da como resultado unas imágenes distorsionadas de la realidad. De este modo Iglesias demuestra que «en el reflejo se encuentra una de las primeras evidencias del paisaje»²⁰. Precisamente João Fernandes señala -quien se refiere a este tipo de obra como *maquina de enmarañar paisajes*-, que quizás el joven Narciso no se enamoró de sí mismo en un reflejo como cuenta el mito griego, sino que tal vez se percatara de la pérdida irreversible que existe entre la imagen y el paisaje, algo que, «junto con la relación entre imagen y tiempo y entre imagen y arquitectura, constituyen las dicotomías fundadoras de toda la obra de Iglesias»²¹.

Este mimetismo en el que todo se confunde obliga a uno a buscar con detenimiento las puertas de acceso -una en cada uno de los cuatro lados de la habitación-, dando la sensación de estar adentrándose en otra pequeña selva. «Cada puerta se abre a un lugar con una topografía que construye recovecos que invitan a quedarse y aberturas a algunos de los otros espacios, sin acceso físico pero accesibles con la mirada»²², relata Cristina Iglesias; rincones y grietas en los que poder asomarse para atisbar nuevas perspectivas. Una idea que se relaciona con la experiencia corpórea que se tiene de los *karesansui*²³, los jardines japoneses secos a los que tan sólo puede accederse por medio de la mirada para habitar su pétreo espacio. Jardines de contemplación, inaccesibles al cuerpo -desde un punto de vista carnal-, pero tangibles a través de la fisicidad de la mirada, aprehensibles en un tiempo expandido

¹⁷ COOKE, *Dentro y fuera: una identidad estética en formación*, cit., p. 62.

¹⁸ IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 179.

¹⁹ GLORIA MOURE, *Gloria Moure in conversation with Cristina Iglesias*, en *Cristina Iglesias. Il senso dello spazio*, Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milan, 2009, p. 160.

²⁰ JOÃO FERNANDES, *La máquina de enmarañar paisajes*, en *Impresiones. Cristina Iglesias*, Museo Casa de la Moneda, Madrid, 2014, p. 6.

²¹ *Ibidem*.

²² IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 179.

²³ Se denomina así a los jardines japoneses secos, englobados dentro de la tipología de «jardín plano» (*hiraniwa*), contrapuesta al «jardín de colinas y lagos» (*tsukiyama*).

a través del cual se incorpora al entorno y al espectador como elementos originarios de su creación.

Las paredes interiores del laberinto están revestidas con bajorrelieves vegetales de resina cubiertos con polvo de bronce. Una ficción vegetal que repite un motivo que a su vez va sufriendo sutiles metamorfosis de un espacio a otro casi inapreciables. Al no tener acceso a todos los espacios desde el interior, Iglesias obliga al usuario a volver al exterior selvático, a la vegetación *real*, para así buscar de nuevo otra entrada en el juego de reflejos de las paredes externas. Si bien la experiencia devenida en cada una de las estancias es similar, tiene matices: el sonido del agua está siempre presente durante la «visita», pero es cuando uno entra a través de la puerta más escondida por la maleza que el agua cobra una verdadera presencia en el corazón del laberinto formando un remolino bajo un suelo de rejilla metálica.

La marcada diferencia entre las superficies pulidas y reflectantes del exterior y las paredes texturadas de tacto aterciopelado del interior evidencian precisamente ese cambio en el transitar de un espacio a otro, pero además, tal como dice Bart Cassiman, «reveals to us that the inside only takes on its full and intricate significance in combination with the outside, and viceversa»²⁴. Esta oposición dialéctica del exterior y del interior «invites the viewer to undertake a journey of discovery into a secret, intimate, inner realm of space and hence of being»²⁵.

Así la idea de laberinto se intensifica con ese sentido de pérdida y de desorientación al entrar y salir de cada una de las estancias, del tránsito entre la naturaleza salvaje y en ocasiones devuelta en forma de reflejo por las paredes exteriores y los relieves de bronce que cubren el interior. *Vegetation Room Inhotim* funciona al modo de un jardín cerrado, un paraíso secreto oculto en el interior de un espacio pensado para los encuentros sensoriales en mitad de la selva. Reaparece así la figura de Lionel Wallace y su particular *Edén* oculto tras aquella *puerta en el muro*.

En *Towards the Sound of Wilderness* (2011) en Folkestone en la costa sureste de Reino Unido, Iglesias ofrece a los usuarios una experiencia similar a la de *Vegetation Room Inhotim*. En esta ocasión la construcción viene ya marcada. Se trata de una torre-vigía Martello, una construcción militar del siglo XIX pensada para defenderse de las tropas napoleónicas pero que sin embargo nunca llegaron a emplearse y que con el tiempo quedaron sepultadas por la frondosa vegetación, «inútiles en sus posiciones, mirando al mar»²⁶. Una suerte de miradores improvisados. Concretamente desde este, el elegido por Iglesias para intervenir dentro la segunda Folkestone Triennial: *A Million Miles from Home*, puede verse el litoral francés al otro lado en los días más despejados. *Towards the Sound of Wilderness*, al igual que *Vegetation Room Inhotim*, se articula como una construcción de acero-espejo que termina por reflejar la naturaleza circundante para así desaparecer como estructura. La única entrada que hay, precedida de unos escalones, da paso a un corredor de paredes con motivos vegetales fantásticos, creando la ilusión de estar entrando en un jardín-fantástico, que conduce en última instancia hacia una ventana con vistas al foso de la torre. La escasa anchura del pasillo hace que sólo sea posible el tránsito de una persona, convirtiendo la experiencia de asomarse al *mirador* en un acto introspectivo que bien podría recordar al anacoreta expuesto a la densidad de la bruma y de la bravura del océano, entregado plenamente a la contemplación de lo sublime, en *Monje a la orilla del mar* (1808-1810) de Caspar David Friedrich. Así, dice Iglesias,

²⁴ BART CASSIMAN, *Cristina Iglesias*, De Appel Foundation, Amsterdam, 1990, p. 15.

²⁵ RICHARD A. ETLIN, *Lost in the chaos: on the poetics of becoming*, en *Cristina Iglesias*, Iwona Blazwick (edd.), Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2002, p. 220.

²⁶ IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 185.

«uno se confronta a la visión de este paraíso salvaje, que junto al sonido de los pájaros e insectos que lo habitan, crean una experiencia única. Como de otro mundo»²⁷.

La simbiosis de estos pabellones de Iglesias que producen interiores al modo de escondrijos, y de la idea de interconexión entre dos lugares, uno *real* y otro imaginado, se da en *Puerta-Umbral* (2006-2007), una especie de biombo vegetal fundido en bronce que custodia la entrada de la ampliación del Museo Nacional del Prado llevada a cabo por Rafael Moneo del 2001 al 2007 en torno al claustro de los Jerónimos. Una puerta que hace evidente, dada su grandilocuente presencia -8,40 por 6 metros por plancha que hacen un total de unas 22 toneladas- ante aquel que se dispone a atravesarla, que se adentra en un lugar-otro, dejando atrás los ruidos y los ecos de la ciudad. Algo que recuerda a las *torii*, las puertas que preceden a los templos sintoístas y que delimitan la frontera entre el espacio profano y el espacio sagrado. Pues de igual modo la *Puerta-Umbral* delimita el territorio de la metrópoli madrileña y al mismo tiempo enmarca el acceso al *templo de lo imaginado*²⁸, confiriéndole un carácter ceremonial²⁹.

Las pesadas puertas de bronce se conforman de seis hojas accionadas por medio de un sistema hidráulico controlado electrónicamente que permite su apertura en cinco posiciones distintas que se secuencian a lo largo de la jornada cada dos horas, construyendo con cada movimiento un rincón nuevo que sirve como refugio temporal del mundanal ruido venido de la ciudad: dos están fijas en ambos laterales, las otras cuatro, los portones y el umbral, son móviles. «A las 10 de la mañana se abren y se colocan en una determinada posición formando diferentes espacios con cada uno de los elementos animados por ambos lados. Los paseantes pueden entrar y habitar los lugares que se crean. Cada dos horas, hasta el último movimiento de cierre, las hojas se posicionan de manera distinta, completando la secuencia de apertura y cierre»³⁰. Así Iglesias consigue ofrecer un paisaje vivo.

Las texturas vegetales de las puertas, inspiradas en el cercano Real Jardín Botánico de Madrid, como ya ocurriera en sus anteriores pabellones, pasillos y habitaciones, proponen una amalgama de plantas reales que, sin embargo, su combinación nunca sería posible dado las necesidades tan diversas de cada una de las plantas. «None of the motifs I use actually exists that way in nature. They are pure fiction»³¹, se refiere la propia Iglesias en relación a los juegos que crea con la repetición de un mismo motivo vegetal. *Lo natural* como algo ficcionado es un *continuu* en sus diferentes propuestas. A propósito de ello Guy Tosatto dice, en *Chambres d'intranquillité*, que a pesar de que la vegetación de los relieves de Iglesias es reconocible, «it appears nonetheless unreal, hybrid, disturbing, like a phantasmic visión, as in a dream»³². Las paredes de los distintos pabellones de Iglesias terminan por confeccionar frondosos tapices que acariciados por la acción de la luz exaltan los motivos botánicos. Evocan a los diseños Arts & Crafts que William Morris (1834-1896) plasmaba sobre los papeles pintados donde se repetían diferentes composiciones florales y que tanta influencia

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, p. 201.

²⁹ Además estas puertas no son de acceso habitual, sino que sólo son usadas en ocasiones especiales, aunque si se pone en funcionamiento todos los días el mecanismo que las acciona.

³⁰ IGLESIAS, *Cristina Iglesias. Metonimia*, cit., p. 201.

³¹ MOURE, *Gloria Moure in conversation with Cristina Iglesias*, cit., p. 160.

³² GUY TOSATTO, *Chambres d'intranquillité*, en *Cristina Iglesias*, Fage éditions, Grenoble, 2016, p. 16.

tuvieron en la decoración de las casas inglesas³³. Pero también estos bosques surgidos inesperadamente rememoran, dice Estrella de Diego, al *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero publicado en 1957, y posteriormente reeditado bajo el título *El libro de los seres imaginarios*³⁴. Se trata de una recopilación de «seres extraños» provenientes de la imaginación humana, criaturas ficticias que parecen transitar los espacios proyectados por Iglesias. Son en modo alguno sus piezas tratados botánicos donde confecciona vegetaciones imposibles -dado las necesidades geográficas de los diferentes tipos de plantas que introduce juntas-, extrañamente ordenadas para producir finalmente la sensación de un fino velo que parece poder ser atravesado. Una finísima epidermis que lejos de ser frontera, conecta un mundo, *el real*, con otro, aquel devenido del primero por medio de la fantasía. Insiste Iglesias, dice Cooke, «en lo inesperado, indeterminado y lo fantástico»³⁵, pues para ella la impronta que tiene la imaginación sobre la naturaleza es enorme.

El modo en que los lugares creados por Iglesias evidencian la vulnerabilidad del ser humano, la necesidad y el deseo de confeccionar a cada instante un refugio, recuerdan, como señalara Stafford, a las formas arcaicas y a los mitos de estructuras protectoras como «la cueva hindú, el túmulo irlandés, el dolmen británico, los contrafuertes góticos franceses y las cornisas del Nuevo Mundo»³⁶. La sensación de protección que todos ellos ofrecen -al igual que sucedía con los *gazebos*-, no es tanto por las construcciones en si mismas que en ocasiones advierten formas abiertas que conectan con el exterior y a través de las cuales dicha protección podría desvanecerse, sino que tiene que ver más bien con ese sentido *infantil* devenido del poder la imaginación de los niños para construir verdaderas guaridas con el simple trazo de una línea hecha con tiza sobre el suelo, advirtiendo de un modo tan sencillo un límite simbólico, una barrera disuasoria de aquellos peligros que asaltan constantemente al ser humano. Se tratan todos ellos de espacios ficcionados, plagados de connotaciones a ese mundo *real* que uno deja atrás al atravesar el umbral. Lugares de inmersión en donde, en definitiva, lo que se ofrece es una puerta que lleva a la fantasía, al relato, al enigma. Se trata de una incesante propuesta la de Iglesias por crear selvas-bosques-jardines en los que poder adentrarse y encontrar un refugio silencioso donde ser íntimo.

³³ A pesar de que Morris defendía que cualquier persona debía tener acceso al arte, paradójicamente sólo las familias más acaudalas podían permitirse costear sus diseños y las calidades de los papeles.

³⁴ ESTRELLA DE DIEGO, *La coleccionista de historias*, en *Cristina Iglesias. Metonimia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, p. 33.

³⁵ COOKE, *Dentro y fuera: una identidad estética en formación*, cit., p. 63.

³⁶ STAFFORD, *Buscando refugio*, cit., p. 108.

Contra las imágenes, arte para perder el tiempo

Against the images, art to waste time

DOI: 10.19248/ammentu.312

Recibido: 01.04.2018

Aceptado: 23.07.2018

Cayetano LIMORTE MENCHÓN

cayetanolimorte@gmail.com

Universidad Complutense de Madrid

Resumen

El presente texto aborda, desde la práctica artística contemporánea, diversos modos de hacer frente, tanto desde la visibilización como desde la puesta en acción, a la actual situación de producción y consumo imparable que afecta no solo a todos los objetos y actividades del ámbito cotidiano sino también al arte. Las obras que en este texto se recogen tienen vocación de ser una tentativa a replantearnos los mecanismos de alienación tecno-virtuales desde la experiencia directa y atenta de la obra de arte para tal vez, si aún es posible, abrir los párpados y desentumecer la mirada.

Palabras clave

Arte, consumo, velocidad, tiempo, mirada

Abstract

This text deals, from the current artistic practice, with different ways to face, from the exposure to the action, the present situation of unstoppable production and consumption that affects not only all the daily objects and activities but also the art. The works included in this text are called to be a reconsideration attempt about the tecno-virtual distortion mechanisms from the direct and attentive experience of the artwork in order to open our eyes and loosen up our look, if that is already possible.

Keywords

Art, pictures, consumption, time, experience

El hombre es un ser pensante, pero sus grandes obras las realiza cuando no calcula ni piensa. Debemos reconquistar el “candor infantil” a través de largos años de ejercitación en el arte de olvidarnos de nosotros mismos. Logrando esto, el hombre piensa sin pensar. Piensa como la lluvia que cae del cielo; piensa como las olas que se desplazan en el mar; piensa como las estrellas que iluminan el cielo nocturno, como la verde fronda que brota bajo el tibio viento primaveral. De hecho, él mismo es la lluvia, el mar, las estrellas, la fronda.

Daisetz T. Suzuki¹

«Todo nace con la marca de la muerte»² era, hace diez años, el diagnóstico que Zygmunt Bauman hacía de nuestra época en su famosa conferencia titulada *Arte*

¹ DAISETZ T. SUZUKI, en EUGEN HERRIGEL, *Zen en el arte del tiro con arco*, Gaia Ediciones, Madrid 2012, p. 14.

líquido. «La distancia, el lapso de tiempo entre lo nuevo y lo desechado, entre la creación y el vertedero ha quedado drásticamente reducido»³. Todo sucede a tal velocidad que antes de llegar a ser producido ya puede considerarse extinto. Todo incluso, o incluso más, las imágenes. Basta con pararse un momento a pensar, si es que todavía somos capaces de desacelerar nuestro ritmo, en la cantidad de fotografías que con un simple gesto del dedo índice sobre nuestras pantallas enviamos a cada momento al cementerio. Tantas como las que Erik Kessels recoge en su instalación de 2011 *Photography in Abundance*; exactamente la cantidad de imágenes subidas a Flickr durante un período de 24 horas: cerca de un millón y medio de fotografías. Imágenes que se amontonan en la red, pero también en nuestras calles, donde los carteles publicitarios son una especie de epidermis urbana en constante transformación. Este fenómeno, quizá el menor de los ejemplos en lo que a impacto medioambiental se refiere, y que tanto llamó la atención de Jacques Villeglé⁴, es una muestra de esta era devastadora que algunos autores han sugerido bautizarla con el nombre de «Antropoceno». Denominación propia de una época en la que «la humanidad se ha convertido en una fuerza geológica que rivaliza en potencia con las fuerzas naturales, con un poder de devastación que equivale o supera al de los terremotos, los volcanes o la tectónica de placas»⁵, como Graciela Speranza ha descrito en su último libro titulado *Cronografías, arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Consecuencia directa de nuestras sociedades turbocapitalistas, para las que ser más rápidos es ser más productivos y consumir ya no significa acumular sino seguir consumiendo. El arte, en cambio, señalaba Bauman refiriéndose al pasado, «por ser refractario al consumo, supo preservar su vínculo con lo perpetuo»⁶. En cambio hoy, como todo en nuestra época, el arte también ha pasado a formar parte de esa cadena infinita de consumo y deseo insaciable.

Así lo recoge Antonio Pérez Río en su particular guía del Louvre, en la que ha sustituido las imágenes de las obras del museo por fotografías que revelan el deseo de un gran número de visitantes por llevarse consigo, sin necesidad de perder tiempo en contemplarlas, todas las obras maestras posibles del segundo museo más grande del mundo. La experiencia del visitante le sirve al autor para pensar en la mutación de una nueva especie humana surgida a partir de la incorporación de mecanismos cibernéticos que modifican su percepción del mundo. Así el usuario, o el ciborg como lo denomina Pérez Río, se desplaza por el museo «como por un gran supermercado y utiliza la cámara como una bolsa de la compra donde guarda, compulsivamente, todo lo que encuentra en su camino, como si su crédito fuera ilimitado»⁷. El ciborg no se rinde, puede con todo, incluso con *Las bodas de Caná* del Veronés, una obra de siete metros de ancho por diez metros de largo. Pintura monumental de la que Paul Cézanne, según cuenta su amigo Joachim Gasquet en su visita al Louvre, exclamó frente a ella, extasiado, que «para amar un cuadro primero hay que haberlo bebido a largos tragos, perder conciencia, descender con el pintor a las raíces más sombrías,

² ZYGMUNT BAUMAN, *Arte, ¿líquido?*, Sequitur, Madrid 2015, p. 45.

³ Ivi, p. 43.

⁴ Artista que Zygmunt Bauman toma como caso de estudio en su conferencia, el cual desde los años sesenta ha dedicado gran parte de su vida a desgarrar fragmentos de estas imágenes en las calles de París provocando, en sus propias palabras, «que los antagonistas se enfrenten en un combate singular» por la supervivencia. Cfr. Jacques Villeglé, *Del collage al décollage*, Ivi p. 100.

⁵ GRACIELA SPERANZA, *Cronografías, Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Anagrama, Barcelona 2017, p. 10.

⁶ BAUMAN, *¿Arte líquido?*, cit., p. 20.

⁷ ANTONIO PÉREZ RÍO, *Arte para ciborgs, 2014-2016*, <http://www.antonioperezrio.es/blog/es/obras/arte-para-ciborgs-2016/>, (10/08/2017).

enmarañadas, de las cosas, volver a subir con los colores, abrirse a la luz con ellos, saber ver, sentir...»⁸. Sin embargo, el «Homo photographicus»⁹, como lo denomina Joan Fontcuberta, apodado como «Homo pantalicus»¹⁰ por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, parece no estar muy dispuesto a perder tiempo en tales cosas como ver o sentir. De hecho, y a propósito del Museo del Louvre, una encuesta de 2010 revelaba que «el visitante medio pasa entre 15 y 40 segundos mirando *El rapto de las sabinas* de David, según consulte o no la etiqueta [y] entre 5 y 9 segundos *La gran odalisca* de Ingres»¹¹. Por otro lado, las políticas didácticas, pero también comerciales, de los mismos museos o salas de exposiciones han contribuido, proporcionando una audioguía al visitante, a ayudarlo a ahorrar tiempo, hasta tal punto que, en muchos casos, lo único que detiene la atención del usuario frente a una obra es el número que junto a ésta le indica la marcación que ha de teclear en el aparato para escuchar su descripción mientras camina hacia la siguiente. Y así es como finalmente «los cuadros y las catedrales se consumen en cierto modo como en un *fast-food*, según la lógica del zapeo acelerado», puesto que «el visitante de museos no busca una experiencia estética “pura”, sino por encima de todos los estímulos renovados, las emociones instantáneas que crean un tiempo recreativo»¹².

En 1928, Paul Valéry escribe: «Como el agua, como el gas, como la corriente eléctrica que llegan de lejos a nuestros hogares para satisfacer nuestras necesidades casi sin esfuerzo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas, que nacerán y se desvanecerán al menor gesto»¹³. Con un solo gesto, un clic, somos capaces de convertir en imagen algo tan imposible y admirable como el Sol. Como lo expone Penélope Umbrico en su instalación de 2006 *Suns from Flickr*, recogida por Joan Fontcuberta en su artículo *Por un manifiesto postfotográfico*¹⁴. Una obra que, si bien muestra el absurdo de fotografiar el Sol, fuente primordial de luz, y por tanto de todas las imágenes, revela el deseo de seguir produciendo imágenes hasta el punto de fotografiarse delante de las fotografías del mismísimo Sol, que en su web muestra la artista. La contemplación, está claro, ha pasado a la historia, como esas obras de arte que nadie mira y que todo el mundo fotografía, o como esos acontecimientos que nos brinda la naturaleza y que o bien por su cotidianidad o por su singularidad, resultan más atractivos de ser fotografiados que de ser vividos. Parece que nuestro destino, como señala Luciano Concheiro, es «ser sujetos sin memoria»¹⁵, a pesar incluso de la fotografía. ¿Pues quién vuelve a las imágenes despojadas de experiencia que ha producido? ¿Quién dedica tiempo a contemplar las fotografías de algo que teniéndolo ante sus ojos no ha visto? John Fowles, novelista y botánico aficionado, describía en su ensayo *El árbol* este mismo fenómeno tras haber encontrado en Francia, después de muchos años de búsqueda, un ejemplar de la orquídea soldado:

Caí de rodillas ante ella (...) la medí, la fotografié y calculé mi posición en el mapa para futuras referencias. Estaba muy emocionado, feliz. Uno siempre recuerda sus “primeras

⁸ JOACHIM GASQUET, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Gadir, Madrid 2009, p. 206.

⁹ JOAN FONTCUBERTA, *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2016, p. 31.

¹⁰ GILLES LIPOVETSKY / JEAN SERROY, *La cultura-mundo, Respuesta a una sociedad desorientada*, Anagrama, Barcelona 2010, p. 83.

¹¹ Ivi, p. 119.

¹² *Ibidem*.

¹³ PAUL VALÉRY, en FONTCUBERTA, *La furia*, cit., pp. 40-41.

¹⁴ JOAN FONTCUBERTA, *ivi.*, p. 42.

¹⁵ LUCIANO CONCHEIRO, *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*, Anagrama, Barcelona 2016, p. 57.

veces” con las especies más raras. Sin embargo, cinco minutos después de que mi mujer lograra arrancarme de allí (...), experimenté una sensación extraña. Me di cuenta de que en realidad no había visto las tres plantas en la pequeña colonia que habíamos encontrado. Daba igual que me hubiera dedicado a identificarlas, a medirlas y a fotografiarlas; lo que hice fue trasladar aquella experiencia a una especie de pasado en el presente¹⁶.

Por ello ante el interés creciente por la copia más que por el original, y la renuncia a la experiencia para ganar tiempo, en muchas ocasiones incluso con el afán de atesorar conocimiento, Javier Garcerá propone con su pintura todo lo contrario, es decir, «instalarnos en la entrega y esperar, esperar pacientemente, sin expectativas, gastando tiempo, perdiendo tiempo. Pues la obra de arte es una morada temporal que acoge en su seno el misterio, el enigma»¹⁷, ese fantasma del que hablaba María Zambrano que «logra asomarse un instante a la superficie antes de que se lo trague la corriente»¹⁸. Para fundirnos con la mirada en la imagen, y volvernos en el mirar, como decía Cézanne, pintura.

Maurice Merleau-Ponty, en *El ojo y el espíritu*, ensayo en el que el nombre del pintor francés aparece una y otra vez, afirma que “basta con que yo vea una cosa para que sepa unirme a ella y alcanzarla, aunque no sepa cómo se hace esto en la máquina nerviosa”. Desde el punto de vista fenomenológico esta cuestión puede resultar algo obvia, pero si atendemos al arraigo dualista propio de la cultura occidental, esto es, la diferenciación entre sujeto y objeto, y a la voluntad de ver hoy, la cual parece estar entumecida, la cosa se complica. David Loy sostiene que

nuestra experiencia habitual de la acción es dualista -en el sentido de que tenemos la sensación de un “yo” que ejecuta la acción- porque la realizamos para alcanzar un determinado objetivo. (...) Así, al igual que, en el caso de la percepción, el pensamiento se superpone al percepto, en este caso, la intención mental se “solapa” a la acción y genera la ilusión de un agente separado. No obstante, sin tal superposición del pensamiento no sería posible experimentar diferencia alguna entre el agente y el acto, o entre la mente y el cuerpo¹⁹.

Dicha superposición del pensamiento a la acción, de forma inconsciente y casi como un acto reflejo, quizás el mayor acto reflejo de Occidente, es la que además provoca una distorsión en la percepción y nos aleja de nuestra experiencia inmediata de la realidad. Por ello se lamentaba John Fowles de no haber experimentado la belleza de las flores, a pesar de haberlas analizado minuciosamente, y concluía su relato diciendo que «no es el poco saber lo que genera necesariamente la ignorancia: saber demasiado, o querer saber demasiado, puede producir el mismo resultado»²⁰. ¿Cómo volverse entonces, retomando la idea de Cézanne, pintura? ¿Cómo fundirnos con el objeto de contemplación y romper con esa dualidad que nos aleja y separa? ¿Qué nos queda si además de distanciarnos del objeto introducimos entre éste y nosotros un elemento mediador, tal como un dispositivo fotográfico, con el fin de retener esa experiencia sensible que no hemos llegado a experimentar? Loy propone mirar a Oriente para tratar de buscar respuestas, ya que a diferencia de nuestra tradición filosófica, a excepción de algunos pensadores entre los que cabe destacar a Plotino,

¹⁶ JOHN FOWLES, *El árbol*, Impedimenta, Madrid 2017, p. 58.

¹⁷ JAVIER GARCERÁ, *Si el ojo nunca duerme*, <http://www.javiergarcera.com/SI-EL-OJO-NUNCA-DUERME-2011-2012>, (10/06/2017).

¹⁸ MARÍA ZAMBRANO, *Algunos lugares de la pintura*, Eutelequia, Madrid 2012, p. 44.

¹⁹ DAVID LOY, *No-dualidad*, Kairós, Barcelona 2010, pp. 23-24.

²⁰ FOWLES, *El árbol*, cit., p. 58.

Spinoza, Nietzsche o Heidegger, es la existencia de una forma no-dual de experimentar el mundo la que se desprende de gran parte de sus sistemas filosóficos, fundamentalmente de los más influyentes: el taoísmo, el vedanta y el budismo. Sistemas para los que «la acción no-dual es espontánea (porque está despojada de toda intención objetivadora), sin esfuerzo (porque no tiene que ver con un ‘yo’ cosificado que deba esforzarse en alcanzar nada) y ‘vacía’ (en el sentido de que uno se halla tan plenamente inmerso en la acción que no existe la mayor conciencia dualista de la acción)»²¹. Sistemas mucho más familiarizados y próximos a aquello con lo que en el siglo III concluía Plotino en sus *Enéadas* y que aplicado a la experiencia del arte nos lleva al punto más urgente y necesario de esta problemática, la de concebir al espectador como un uno con lo contemplado:

Al verse uno así mismo en el momento mismo de la visión, se verá a sí mismo -o, mejor dicho, se encontrará consigo mismo y se sentirá a sí mismo- tal como decíamos. Pero bien puede ser que ni siquiera habría que decir “verá” y ‘objeto visto’ si es que hay que hablar de lo visto y del vidente como dos cosas y no ¡audacia es decirlo! de ambos como de una sola cosa²².

Por ello las obras de Javier Garcerá, cuyos procesos creativos están estrechamente ligados con la práctica de la meditación zen, son una tentativa a la contemplación desprejuiciada y serena, puesto que escapan, por su naturaleza técnica y material, a la reproducción fotográfica en su totalidad, apelando a una mirada mucho más consciente y despierta. Sus aparentes monocromos rojos van descubriendo, dependiendo de la distancia y posición de donde se los mire, un paisaje vegetal vivo, cambiante, imposible de asir y poseer. Son en este caso las obras las que, según el propio artista, «imponen al sujeto la imposibilidad de sentirse dueño de la imagen que la obra origina. Una incapacidad que, inevitablemente, nos sitúa enfrentándonos a una pérdida continua, una pérdida en la que el que ve no puede más que aceptarse en una entrega que se desvanece y nace en cada instante»²³. Lo que a Garcerá le interesa es «crear espacios donde reconocerse desde la pérdida, generar lugares de alta densidad desorientadora, construir imágenes inabordables para abrir un mundo, para mantenerse en el ritmo abierto de lo existente»²⁴. Como el ritmo de ramas que con el punzón va abriendo minuciosamente entre las tramas de la tela, vaciándose de sí mismo en su hacer ceremonioso, dejando constancia de su ritmo interior en la pieza, ampliando la visión, volviendo táctil la mirada. Mirada háptica como la que Anish Kapoor ha tratado de propiciar desde sus primeros trabajos, en los que el elemento más constitutivo de la pintura, el pigmento, se vuelve escultura, conformando paisajes transitables que reclaman la atención de todo nuestro cuerpo. El color rojo, dice Kapoor,

tiene una negrura muy poderosa. Este color manifiesto, este color abierto y visualmente llamativo, se asocia con un mundo interior oscuro. La oscuridad es algo que todos conocemos; es la condición de las cosas cuando las luces se apagan, pero en cierto modo también es una visión interna de nosotros mismos²⁵.

²¹ LOY, *No-dualidad*, cit., p. 24.

²² PLOTINO, *Enéadas*, VI, 10-9.

²³ JAVIER GARCERÁ, *Que no me cabe en la cabeza* (cat. exp.), Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia 2016, p. 90.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ ANISH KAPOOR, *Anish Kapoor in conversation with Nicholas Baume*, <http://anishkapoor.com/772/in-conversation-with-nicholas-baume>, (15/07/2017). Traducción del autor.

El antropólogo David Le Breton, sostiene que el paisaje está en el hombre antes de que el hombre esté en él, y es a través de la mirada como éste cobra sentido. Anish Kapoor propone un acercamiento a sus obras desde la visión, ya que la vista, como apunta Breton, «significa poner a prueba lo real a través de un prisma social y cultural, un sistema de representación que lleva la marca de la historia personal de un individuo en el interior de una trama social y cultural»²⁶, pero por ello a la vista, el sentido más alienante de todos, debe siempre acompañarle el tacto, el cual «organiza la relación con el mundo (...) como un filtro al mismo tiempo psíquico y somático»²⁷, e incluso, el olfato. No en vano advertía Diderot que «es preciso que el ojo aprenda a ver, como la lengua a hablar; y no sería sorprendente que la ayuda de un sentido fuera necesaria a otro»²⁸. Con esto, en 2009, Kapoor impregnaba con su monumental instalación *Svayambh* el interior de la Royal Academy of Arts de Londres con un colosal bloque conformado de vaselina, cera y pigmento rojo que iba recorriendo el edificio, sensibilizando el espacio, sumando a la vista el tacto y el olfato. Quizás sea el momento, en esta época de anestesia visual y atrofia de la mirada, de prestar atención a otros sentidos poco explorados que nos reconecten, de forma más directa, con nosotros mismos.

Byung-Chul Han, en su libro *El aroma del tiempo*, sostiene que el olfato entreteje y condensa los acontecimientos temporales en una imagen. El aroma, devuelve la estabilidad a un yo amenazado por la disociación. La extensión temporal, propia de la olfacción permite que el sujeto vuelva a sí mismo, y ese regreso a sí es siempre una experiencia feliz. El aroma, dice,

es lento. Por eso no se adecúa, ni desde una perspectiva medial, a la época de las prisas. Los aromas no se pueden suceder a la misma velocidad que las imágenes ópticas. (...) La época de las prisas es un tiempo de visión “cinematográfica”. Acelera el mundo convirtiéndolo en un ‘desfile cinematográfico de las cosas’. El tiempo se desintegra en una mera sucesión de presentes. La época de las prisas no tiene aroma. El aroma del tiempo es una manifestación de la duración²⁹.

Cuenta el artista Ernesto Neto que un día, paseando con una amiga, fue atraído por los colores y aromas de un pequeño negocio árabe ante el que no pudo resistirse a comprar algunas especias y probar a introducirlas en las medias de nailon con las que llevaba trabajando hacía algún tiempo, quedándose atónito al ver como el polvo se filtraba de dentro hacia afuera como en una especie de permeabilidad epidérmica³⁰, propia de los cuerpos vivos. Cuerpos que emanan sustancias que, en la mayoría de los casos, a diferencia de otras especies, no quieren reconocer que huelen, ya que simbólicamente el olor recuerda al cuerpo, el cual no sólo se recubre con ropas ante la vista sino que además se perfuma con cosméticos para disimular eso que somos, y que parece que todavía hoy nos negamos a asumir. En la jerarquía de los sentidos, en Occidente, el olfato no tiene ningún peso, como señala David Le Breton³¹; Aristóteles

²⁶ DAVID LE BRETON, *El sabor del mundo, una antropología de los sentidos*, Nueva Visión, Buenos Aires 2009, p.69.

²⁷ Ivi p. 146.

²⁸ DENIS DIDEROT, *Carta sobre los ciegos seguido de carta sobre los sordomudos*, Pre-textos, Valencia 2002, p. 54.

²⁹ BYUNG-CHUL HAN, *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Herder, Barcelona 2015, p. 72.

³⁰ ERNESTO NETO, en DOBRILA DENEGRI, *MACRO/HALL Ernesto Neto*, Electa, Milán 2009, p. 21. Traducción del autor.

³¹ LE BRETON, *El sabor del mundo*, cit., 2009, pp. 199-200.

o Kant, por ejemplo, lo consideran el sentido “animal” por excelencia y por consiguiente sin valor alguno. Sin embargo, Nietzsche, sostiene que la nariz, «de la que ningún filósofo ha hablado aún con veneración y agradecimiento, es incluso por el momento el instrumento más sensible del que disponemos»³². Puesto que el olor «es un pensamiento inmediato del mundo»³³. El gran generador de atmósferas afectivas, cuyo poder de evocación es capaz de reavivar multitud de sensaciones y emociones que conserva como una huella invisible a través del tiempo y que en muchas ocasiones escapa al lenguaje, que no es capaz de describir a menos que recurra a una imagen, es decir, a la ayuda de otro sentido. Para Neto el olfato «es la manera de salir de una representación intelectual»³⁴, y de ahí que si este sentido tiene poco peso en nuestra cultura él le otorgue todo el peso del mundo. Creando instalaciones que son bosques de columnas de especias para que el espectador pueda ver las obras empleando su nariz. Obras en las que en la mayoría de los casos el tacto es el gran aliado del olfato, pues no debemos olvidar que olfato y tacto son además los dos sentidos más inclusivos y más comunes a todos los seres humanos. Instalaciones inmersivas en las que Neto pone en relación la delicadeza de sus costuras realizadas a mano, con los rotundos volúmenes que cuelgan suspendidos en el aire cargados de aromas naturales. La vista, el tacto, el olfato hacen de este espacio habitable un lugar extraordinario, estético-sensorial como apunta Neto, para la experimentación sensitiva: «Mi idea es crear un sentido de (...) atemporalidad, una burbuja para la gente: quiero que se pierdan dentro de este laberinto transparente de tiempo generando nuevas oportunidades y preguntas»³⁵. Una morada temporal que es posible que sirva para hacernos pensar acerca de nuestros comportamientos fuera de ella, una experiencia artística que trasciende la obra de arte y nos estimula ya no sólo a tomar conciencia del funcionamiento y articulación de nuestro cuerpo, sino a tomar conciencia del mundo en el que vivimos, ese del que «no se puede escapar, pero sí asumir que otra relación es posible»³⁶. Un lugar, dice Ernesto Neto, «donde sea posible respirar»³⁷. Respirar, quizás en eso esté la clave. Respirar tomándose el tiempo para hacerlo.

La respiración parece haber sido también lo que Bill Viola reivindicaba en 1975 con su obra *The vapor*, que recientemente pudo experimentarse en la exposición titulada *Electronic Renaissance*³⁸ en el Palazzo Strozzi de Florencia. En ella, lo primero que llamaba la atención de esta obra, era el aroma a eucalipto que podía percibirse desde la sala contigua, una especie de sendero olfativo que conducía instintivamente al espectador a un lugar húmedo y diáfano en el que estaba instalada al fondo, sin otras obras alrededor para mantener la atención, una tarima de madera cubierta con un tatami, propio de las casas tradicionales japonesas, en cuyo centro un hornillo de

³² FRIEDRICH NIETZSCHE, *El crepúsculo de los ídolos*, Edaf, Madrid 2002, p. 59.

³³ LE BRETON, *El sabor del mundo*, cit., 2009, p. 229.

³⁴ ERNESTO NETO, en mariano mayer, *Ernesto Neto*, en «NEO2», nº 57, Marzo de 2008.

³⁵ ERNESTO NETO, en fabio falzone, *Take your tim: interview with Ernesto Neto*, en «Lancia Trendvisions», 2013, <http://trendvisions.lancia.it/en/article/take-your-time-interview-with-ernesto-neto>, (19/06/2016). Traducción del autor.

³⁶ ERNESTO NETO, en JAVIER DÍAZ GUARDIOLA, *Me gusta la potencia de lo delicado*, en «ABC Cultural», 15/02/2014, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2014/02/15/022.html>, (14/03/2016).

³⁷ ERNESTO NETO, en *La lengua de Ernesto*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México 2012, p. 40.

³⁸ *Bill Viola. Electronic Renaissance*, exposición comisariada por Arturo Galansino y Kira Perov, del 10 de marzo al 23 de Julio de 2017 en el Palazzo Strozzi de Florencia.

piedra calentaba un caldero con agua y hojas de eucalipto que levemente iba desprendiendo el aromático vapor. En el fondo de ese espacio un monitor mostraba al artista sentado, en *postura del loto* o *padmasana*, al otro extremo de la pantalla. Sobre ésta una cámara de video apuntando al extremo vacío del tatami grababa en directo al espectador atrevido que, al sentarse, aparecía en la pantalla superpuesto, frente a frente, junto al artista. De este modo Bill Viola, desde el pasado, invitaba al espectador, tras recorrer la larga exposición, a descansar y tomarse un respiro en ese preciso instante. Una obra que literalmente pone en práctica aquello que Henri Matisse reclamaba al arte: la capacidad de servir como lenitivo, como calmante cerebral después de una jornada de fatigas físicas³⁹. En el libro sexto del maestro Zhuang Zi puede leerse que «la respiración del hombre verdadero llega hasta los talones»⁴⁰, mientras que el hombre común lo hace por la garganta. Apunta François Jullien a propósito de esta enseñanza taoísta:

Por su renovación continua, la respiración se pliega cada vez sobre la *actualidad* del momento; es toda ella momento, no hay un antes y un después, no guarda reliquias. (...) Es ella la que comunica más originariamente, en relación con nuestro ser constitutivo, el “afuera” y el “adentro”. (...) El ser disponible respirando por todo el cuerpo es el ser relajado, no crispado⁴¹.

Un ser abierto, expuesto, afincado en el instante, desprendido, como escribe Kafka en sus cuadernos, de sus zapatos, de su ropa viaje y equipaje, de su desnudez incluso⁴². Zapatos, a los que Javier Garcerá hacía mención en una serie de pinturas realizadas entre 2008-2010 titulada *Take off your shoes*, que no son otra cosa que el ego, lo que nos separa de lo que pisamos, esto es, del objeto de contemplación en el caso del arte y de la vida misma en nuestro hacer cotidiano. El ego no deja hueco para que lo de fuera penetre en nosotros y se instale en nuestro interior, el experimentador, escribe Fung Yu-lan en su edición al Zhuang Zi, «no puede ser consciente de él porque no sabe que hay cosas, y menos aún diferencia entre ellas, como tampoco las hay entre sujeto y objeto»⁴³. El ego es el enemigo del goce y del instante. El instante, sin embargo, nos arroja fuera del transcurrir del tiempo, en él no tienen cabida las horas ni las fechas. En el instante se da todo desde la nada, desde la entrega, desde la pérdida y el desposeerse. La experiencia del instante escribe Concheiro,

obliga a un olvido de sí. Rompemos con nuestro pasado y nuestro futuro. El yo se disuelve y nos volvemos todos los hombres. (...) En el instante los contrarios y dualidades se disipan. (...) La distinción entre los individuos desaparece, así como la barrera entre el sujeto y los objetos. El instante (...) nos empuja a palpar al unísono con el cosmos, a incorporarnos a su ritmo⁴⁴.

³⁹ «Sueño con un arte equilibrado, puro, apacible, cuyo tema no sea inquietante ni turbador, que llegue a todo trabajador intelectual, tanto al hombre de negocios como al artista, que sirva como lenitivo, como calmante cerebral, algo semejante a un buen sillón que le descansa de sus fatigas físicas». HENRI MATISSE, *Escritos y opiniones sobre el arte*, Debate, Barcelona 1993, p. 48.

⁴⁰ CHUANG TSÉ, *Zhuang Zi*, Kairós, Barcelona 2015, p. 84.

⁴¹ FRANÇOIS JULLIEN, *Del “tiempo”*. *Elementos de una filosofía del vivir*, Arena, Madrid 2005, pp. 153-154.

⁴² FRANZ KAFKA, *Cuadernos en octavo*, Alianza, Madrid 2011, p. 67.

⁴³ FUNG YU-LAN, en LOY, *No-dualidad*, cit., p. 50.

⁴⁴ CONCEIRO, *Contra el tiempo*, cit., pp. 116-117.

Y es precisamente en el instante, en esa apertura del cuerpo y del tiempo, que se da el goce. Y gozar, como ha dicho Jean-Luc Nancy, «no se deja fácilmente ni pensar, ni decir, ni siquiera experimentar: gozar es algo inestimable, es una manera de sentir la propia vida»⁴⁵. Respiremos entonces, gozosamente y ahora, para reconquistar el tiempo, pues solo a través del tiempo podemos reconquistar la vida.

⁴⁵ JEAN-LUC NANCY / ADÈLE VAN REETH, *El goce*, Pasos Perdidos, Madrid 2015, pp. 118-119.