

“La mejor reina de España”: ¿propaganda o elegía?

Víctor García Ruiz

Universidad de Navarra

vgruiz@unav.es

Resumen: Análisis y contextualización de “La mejor reina de España” (1939), obra dramática escrita por Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco al término de la guerra civil. A pesar de que todas las circunstancias de su escritura apuntan, en principio, hacia la explotación de los mitos nacionalistas de la nueva España, lo más llamativo del texto es la ausencia de triunfalismo, el simbolismo trágico y no heroico que se adscribe a la historia de España. El mecanismo fundamental de esta versión es la identificación de la reina Isabel con la Virgen María como “Mater dolorosa”. “La mejor reina de España” se inscribe dentro del aparato propagandístico de Falange Española; no obstante, asistimos más a las sombras que a las luces del reinado isabelino.
Palabras clave: Luis Rosales. Luis Felipe Vivanco. “La mejor reina de España”. Falange Española. Propaganda

Abstract This paper analyses in context “La mejor reina de España”, a play written by Luis Rosales and Luis Felipe Vivanco right at the end of the Spanish Civil War (1939). Although every circumstance aided and abetted the authors in the exploitation of the Nationalist myths of the New Spain, the play is remarkable for its lack of triumphalism and its tragic, non-heroic symbolism as keys to Spanish history. The main device in the text is the comparison of Queen Isabella to the Virgin Mary as “Mother of Sorrow”. “La mejor reina de España” belongs no doubt to the propaganda apparatus set up by Falange Española; nevertheless it is the gloom that matters in the protrait of Isabella’s kingdom rather than the glow.
Key words Luis Rosales. Luis Felipe Vivanco. “La mejor reina de España”. Falange Española. Propaganda



La mejor reina de España: figuración dramática en un prólogo y tres actos apareció publicada por Ediciones Jerarquía en “mcmxxxix, Año de la Victoria”. Privaba entonces este gusto tipográfico por lo romano que puede verse ampliamente desplegado en los pocos números que la Jefatura Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista de las jons publicó de *Jerarquía* (así, con “v”): *la revista negra de la Falange* mientras tuvo su sede en Pamplona. Luis Rosales

(1910–1992) fue uno de los colaboradores de *Jerarquía*. Él y su amigo Luis Felipe Vivanco (1907–1975), al parecer respondiendo a la llamada de Pilar Primo de Rivera, decidieron escribir en colaboración esta “figuración dramática” sobre la reina Isabel I de Castilla, la reina católica, la mejor reina de España. Muy cumplidamente, decidieron que el impulso inicial constara en la dedicatoria: “A Pilar Primo de Rivera, a quien debemos la creación de esta obra”.

La mejor reina de España arranca desde una “plazuela pintoresca de Segovia” donde un anónimo dominico, en ademán bíblico y tono profético, lanza en solitario sus ayes sobre Castilla: “¡Desolación sobre Castilla! ¡Ruina y desolación sobre las glorias de la Corona de Castilla [...] ¡Ay de ti, Castilla, guardadora del sueño y mal regida! [...] conquistadora de los caminos hacia el mar!” (9). Comparece el pueblo, representado por gentes comunes, y su portavoz, el juglar, que afirman su fidelidad a su rey y su odio al privado. Los elementos fundamentales de la comunidad quedan así presentados con rapidez: Dios, pueblo y rey. “Un pueblo noble y esforzado clama a Dios por su Rey” (11) proclama el dominico.

Lo dominante en este Prólogo es el mesianismo inherente al anacronismo de la profecía retrospectiva y la deliberada voluntad de enlazar lingüísticamente con los textos bíblicos y litúrgicos. El resultado es el paralelismo flagrante entre la expectación del Redentor por parte del afligido pueblo de Israel y la necesidad de un heredero en el desolado trono de Castilla. Como, en realidad, ya había un heredero –el futuro rey Enrique IV (1454–1474, llamado el Impotente– y en vez de un varón, nació una niña, la identificación de lo profano y lo religioso se vierte ahora –y no solo ahora, como veremos– hacia lo mariano: “os damos las gracias más fervientes porque al Rey le ha nacido una hija” (15). Poco antes, el dominico, había hecho un recitado de las ciudades castellanas dignas, como lo fue Belén, del gran acontecimiento: “¿cuál de vosotras producirá el parto de la mujer que ha de darnos a la mujer?” (13)[1]. El escollo de la primogenitura lo resuelve el dominico de esta manera, según la historiografía predominante: “El primogénito del Rey, el Príncipe Don Enrique, el heredero del Trono, vicioso e impotente, sin voluntad y sin hombría, nos hace esperar un reinado peor que el de su padre. Pero esta nueva niña crecerá, mientras tanto, para ser cumplidora de todas las promesas” (15). Instaurada esta clave mesiánica, el prólogo termina con el anuncio que hace, en medio no de campanas terrenas sino de “*trompetas celestes invisibles*”, nada menos que una voz de la altura: “En Madrigal de las Altas Torres ha nacido Isabel la Católica, la mejor Reina de España” (15-16). El anacronismo obvio de que nazca siendo ya “la Católica” –nada chocante a estas alturas– refuerza no solo el designio divino de su nacimiento sino el carácter atemporal, mítico, de la figura de la reina.

El resto de la obra se desarrolla en seis cuadros, distribuidos regularmente de dos en dos a lo largo de tres jornadas y situados en seis distintos espacios, que comprenden desde el castillo de Madrigal en que nace la reina, hasta el de su muerte, el de la Mota.

Desde el punto de vista estructural, parece claro que en esta “figuración dramática” predomina la presentación dinámica de los seis cuadros sobre la peripecia vinculada a la convencional división en actos. El predominio de los cuadros en el relato sugiere que no se aspira a trazar el curso vital completo del personaje, una historia trabada o con peripecia, como si hubiera que instruir a los lectores, sino llamar su atención hacia momentos de una biografía que se supone bien conocida; momentos que se presentan en forma más bien disyecta, sin excesivas conexiones internas, como un retablo pedagógico. Los episodios escogidos por Rosales y Vivanco, como veremos, van creciendo en intensidad hasta alcanzar un clímax con la toma de Granada –que se sugiere sin mostrarse– y experimentan una notable transición en los dos últimos, donde se muestra a la reina Isabel como heroína del dolor, una auténtica *Mater dolorosa*.

El primer cuadro nos sitúa en el castillo de Madrigal de las Altas Torres, “una sala alta, abovedada, con una ventana a Poniente y una puerta al fondo” (19); un soldado de guardia y tres damas completan este espacio que fácilmente podría hacer pensar en un drama histórico tardíamente modernista como los que Eduardo Marquina o José María Pemán seguirían dando a la escena de posguerra. Pronto capta el lector, sin embargo, que el lenguaje es otro: habrá canciones, habrá verso – aunque poco sonoro–, pero como soporte fundamental del diálogo habrá sobre todo prosa, una prosa que quiere ser poética y vagamente medievalizante.

Este cuadro primero tiene como fin la presentación tanto física como histórica de la “Princesa Isabel, de quince años, rubia y altiva” (31), una muchacha de piel blanca y ojos azules, como corresponde a una descendiente de Catalina de Lancaster. Desde el punto de vista histórico, a Isabel se la presenta desde el primer momento aislada en medio de fuertes conflictos: por un lado, su madre, la reina Isabel de Portugal (1428-1496), sufre un nuevo ataque de locura; por otro, la acosa su hermanastro, el rey Enrique IV (reinado 1454-1474). Falta de protección por no haberse concertado todavía una boda para ella, Isabel anda vagando “de Tordesillas a Ávila, de Ávila a Ocaña, de Ocaña a Madrigal [...] de camino en camino, sintiendo solo a su alrededor la nieve, la cellisca y el hostigo del frío” (23). Estamos, pues, en plenos bandos de Castilla, el reino de la desunión y la discordia sucesoria. “¿Dónde estará, Señor, la mano que nos guíe?” pregunta la madre Esperanza. “¿Dónde estará, Señor, la mano que nos guíe?” responde una dama. Esperanza, simbólicamente, sentencia: “¡La mano de la Princesa, os digo, la mano limpia y obradora!” (21-22).

Hasta aquí, la ilustración histórica. La aparición del “joven infanzón” (26) García introduce en este panorama un elemento claramente destinado a la actualización. García es joven; García no se siente vinculado por el juramento de su padre, Alcalde mayor de la villa, y los suyos, un juramento que –afirma García– “no me obliga a mí”. También afirma que “no quiero mi juventud sino para consagrarla a una empresa heroica” (27). La nueva generación no solo no se siente vinculada por la traidora legalidad de la vieja generación sino que se enfrenta a sus mayores por motivos de patriotismo. A García y a sus “jóvenes amigos [...] esta Castilla sin destino nos resulta estrecha” (28). Isabel es joven, García y sus compañeros – aunque pocos en número– “somos valientes y, sobre todo, jóvenes” (29). A la juventud, al patriotismo que no se para en legalismos, a la camaradería, al heroísmo suicida se une el mito de la muerte amiga: “[a la princesa] yo no puedo abandonarla a su suerte como han hecho mis mayores, porque mi sangre se siente hermana de la suya. Además, es joven y hermosa, y será dulce combatir bajo su mirada” (28).

Por si fuera poco con estas alusiones a valores tan propios de los imaginarios fascistas, García invoca el concepto de *destino*, tan caro a la retórica falangista, y la propia reina Isabel lo amplifica poco después:

— Isabel. Desde muy pequeña han venido sosteniendo mis hombros algo que no me da alegría, algo más real, más grave y doloroso que una ciudad vencida, algo que es mío y no me pertenece por completo.

— Reina. ¿Tu destino, Isabel?

— Isabel. Cierto, mi destino, señora. Tendré que hacer humano mi destino real para salvarme. (37-38)

Propiamente no se da una dimensión religiosa en esta concepción del destino, pero no está de más apuntar que el mesianismo del prólogo se derrama por el resto de la

obra. El ardoroso García sentencia: “La Corte de Enrique ha sido ya juzgada y encontrada culpable” (28) como la del rey Baltasar (Daniel, 5, 27). Isabel a su madre la reina le recuerda: “¿No está escrito, señora, que nada puede separar lo que Él unió en la tierra?” (34); y la reina a Isabel le anuncia y recuerda: “Así será todo el futuro luminoso, por el fruto de mis entrañas, que eres tú, Isabel, ungida del Señor” (35) [2].

La llegada del arzobispo Alonso Carrillo pone algo de tensión narrativa y cierra este cuadro con el comienzo de la grandeza de Castilla y de la España moderna: el matrimonio de Isabel con su primo Fernando de Aragón. Los muchos problemas relativos a las bulas papales por la consanguinidad de los contrayentes no forman parte del retablo.

El segundo cuadro, dedicado a la boda de Isabel y Fernando –el compromiso matrimonial, más bien, de 1469–, carece de dinamismo y se engolfa en lo lírico, con cierta torpeza teatral. Nos encontramos “en la casa de Don Juan Vivero, en Valladolid” (49). Las partes en verso, que hasta el momento eran escasas, se extienden ahora dentro de un tono que cuando no son de romancero, son de música cortesana (“flores de Aragón,/dando nombre a la ventura/dentro de Castilla son”) o de vago conceptismo y amor cortés. Introducen, no obstante, dos puntos de interés. El primero, importante, el tema de la apertura al mar: “llevando el mar a Castilla/dentro de Castilla son” (61; ver 55). El segundo, más anecdótico, remite al aspecto algo aventurero que revistió el compromiso matrimonial de Isabel y Fernando. Con el pretexto de visitar la tumba de su hermano Alfonso, Isabel había logrado salir de Ocaña, donde estaba confinada, y reunirse en Valladolid con Alfonso, que a su vez había entrado secretamente en Castilla “vestido de vil arriero” (63). Isabel se presenta engalanada, contra su acostumbrada austeridad, y a su vez se engalana también la métrica, que abandona los metros cortos y se remonta a los endecasílabos y las estrofas más solemnes. La solemnidad acoge un nuevo texto vagamente bíblico: “Carrillo. ¿Prevenida/de gracia estáis? Isabel. En el Señor espero” (67). La llegada del “enamorado” Fernando –como se insiste en más de una ocasión: no es un simple arreglo dinástico– da lugar a una escena que quiere ser digna y tierna al mismo tiempo, pero resulta poco eficaz. Fernando, cumplido su pequeño papel, se retira a su segundo lugar en esta obra; desde ahí realizará el protagonismo escénico de Isabel.

El regreso de la prosa en el tercer cuadro (o primer cuadro del segundo acto) anuncia el regreso del dinamismo. Colabora activamente a este efecto la división, que se insinúa, del espacio escénico en dos ámbitos. Aunque el lenguaje de las acotaciones no es propiamente funcional, en este caso, situada la acción en “la puerta de la Catedral de Sevilla” donde esperan a los reyes no solo las autoridades sino los gremios que “hacen calle, con sus alcaldes, veedores y portaestandartes”, y el pueblo, sería posible visualizar una escena con varios espacios: al menos una parte interior –el convento de monjas– y otra exterior: la plaza de la catedral donde tiene lugar el gozo popular por el nacimiento de un heredero que asegura la estabilidad del reino, “el niño/más bello de España!” (92). La catedral sevillana, aún en construcción, funciona como símbolo del “edificio del Reino, [...] la primera y la más hermosa de las catedrales de España” (82). He aquí un buen motivo para que el espléndido templo sevillano se visualice en una hipotética o virtual puesta en escena. El elemento fundamental de este cuadro es la Unidad lograda, tanto en el pueblo como entre los nobles. Los reyes –aunque no aparecen en escena– aglutinan en torno suyo a todos los estamentos sociales: la nobleza, representada en el cortejo de los Reyes; la Iglesia, representada por el alto clero y las monjas; y, en especial, los Gremios y el Pueblo, dispuesto a luchar por Dios y por la patria: “¡Levantemos nuestras voces como espadas brillantes! La voluntad de Dios es que seamos héroes y santos” (82). Toda rencilla, toda discordia pertenece al pasado, ya sea entre menestrales (85-86) o entre nobles una vez que la

reina ha aplicado una política de horca y mano dura. Ahora, comenta el pueblo industrioso, reina la paz, no es tiempo ya de bandos en Castilla. A continuación, ante los grandes nobles, Isabel reitera su consigna de la Unidad lograda con sangre como mujer “guerrera y justiciera” (96): “Antes, érais todos como jauría sin atraillar. ¿Recordáis, Cardenal Mendoza [...] ¿Recordáis, Don Rodrigo [...] Y vos, Marqués de Cádiz, ¿recordáis [...]” (94-95).

Además de la unidad política, este cuadro desarrolla un nuevo aspecto de la identificación de la reina con la Virgen Madre. No solo acabamos de ver cómo presenta a su hijo en el templo, sino que Isabel es consciente de que “mi vocación de Reina es el fervor de más cierto de mi vocación de madre” (93). Se siente más madre, de su hijo y de su pueblo, que reina:

— Fernando. Isabel, este niño, que ha nacido en la hora de nuestra mayor fortuna, presentado en el templo por vos merecerá de un modo especial la complacencia del Altísimo.

— Isabel. ¡Ay, no solo mi hijo, sino la tierra entera de Castilla quisiera levantar al Señor en mis brazos! (96)

El cuadro cuarto actúa como culminación. Nos encontramos en el campamento cristiano frente a Granada en 1491. Una floja escena popular a base de soldados que dialogan sin tensión, tiene como único objeto informarnos de que “van para diez años de guerra, y los moros enteros” (102). Pero con la llegada de la reina todo va a cambiar: reaparece el ardoroso García, ya no tan joven, que “*hablando para su corazón*” según reza la acotación, no solo insiste en las dimensiones de maternidad universal de su idolatrada reina sino que casi añade las de ángel del hogar: “Ella esfuerza los ánimos y visita al herido, da consuelo y consejo, pasa noches enteras bordando con sus manos ropas talares y aderezo de iglesias a tanta villa conquistada. No hay pliegue del corazón adonde no llegue la promesa de sus ojos azules [...] No hay pliegue del corazón donde no te sintamos, Reina Isabel, ungida del Señor” (104). El propio García fue atendido de sus heridas por la Reina en persona (105-106).

El rey Fernando, respondiendo a su puesto claramente subalterno a lo largo de *La mejor reina de España*, reconoce que “nació la guerra de vuestra decisión y vuestra fe, y ha sido llevada a fin gozoso merced a vuestro entusiasmo y valimiento” (111) y que la clave ha sido “encontrar siempre al pueblo afervorado en torno a vos” (110). Monta más Isabel que Fernando, por más que Isabel se esfuerza en manifestar un sometimiento “natural” ante el varón. La escasa acción se dilata con varias escenas de corte popular y en especial con la recitación, por parte de unos cautivos cristianos, del romance tradicional del Rey Moro (“Paseábase el Rey Moro/por la ciudad de Granada,/desde la puerta de Elvira/hasta la de Bibarrambla”), donde no es difícil encontrar una nota de compasión. La inacción termina con un ataque inesperado de los moros y el incendio accidental del campamento, que da pie a la expresión del brío y la fe de la reina: “Juro ante Dios que levantaré mi campamento en piedra dura y acogido al amparo del Altísimo será llamado Santa Fe” (122).

Los dos últimos cuadros marcan un cambio de rumbo que se me antoja brusco, si lo que pensábamos era encontrarnos con un texto celebrativo de las glorias preimperiales de Isabel y Fernando, porque se centran en los lutos de la corte y las ansiedades de la reina por la continuidad de su obra. Concretamente, el cuadro quinto (primero del tercer acto), situado en el castillo de Valencia de Alcántara, hace coincidir dos acontecimientos: por un lado, la nueva boda de la princesa viuda Isabel con el rey de Portugal. Por otro, la muerte del príncipe Juan, heredero de la corona, que se nos presenta mediante una escena onírica en que la reina Isabel, la

siempre madre, sueña a su hijo, ausente en Salamanca, en forma de pastor que canta amorosas églogas. En realidad, es una visión anticipatoria de esa muerte, la más terrible para las esperanzas del reino. La reina reacciona como una auténtica Virgen Dolorosa, una heroína del dolor y la paciencia, que hace eco al santo Job: “el Señor me lo dio. Él mismo me lo quita. Bendita sea su voluntad, así en la tierra como en el cielo [...] Cúmplase en mí tu voluntad, Dios mío” (142) [3]. La tristeza de esta muerte no se compensa con la alegría de la boda puesto que se sabe que la historia fue cruel: la princesa que ahora se casa con Portugal morirá pronto, al igual que el descendiente, Miguel, frustrando así la deseada unión de los dos reinos. Por otro lado, también se sabe que el esperanzador embarazo de la princesa de Castilla (140) terminará en aborto. No en vano todo este cuadro aciago sucede en otoño (136). La reina remata con un verdadero “plancto” por el príncipe, que la acerca a una Virgen de la Soledad: “¡Juan! Tu nombre es mi mayor dolor de madre... Tu nombre es mi más dolorosa majestad de Reina... Tu nombre es mi más desvalida soledad humana” (146).

El cuadro final es aún más terrible porque presenta la desgracia familiar más conocida, el desafío a su madre por parte de quien finalmente sucedió a Isabel: su hija, la futura reina Juana la Loca, que reinó entre 1504 y 1555, aunque solo nominalmente pues desde 1506 no tuvo poder efectivo y desde 1509 estuvo encerrada, primero por orden de su padre el rey Fernando y después por orden de su hijo el emperador Carlos. El amor patológicamente apasionado de Juana por su marido Felipe el Hermoso, archiduque de Austria, centra este cuadro final de *La mejor reina de España*. Rosales y Vivanco preparan el enfrentamiento entre madre e hija con otra floja escena de soldadesca donde prevalece la bruja Sabel, a quien se acusa de “la dolencia de la Infanta [...] Loca la tienes, y hechizada de amor” (155) y que hace pensar en la Inquisición, otro de los legados del reinado isabelino. El fiel García es el encargado de poner el adecuado marco religioso a la escena que se avecina: “Día tras día, va dándole el Señor nuevos dolores [...] ¡Isabel! De generación en generación se ensalzará tu nombre [...] ninguno [dolor] como este. ¡Mirar su propia carne desbaratada y loca!” (158). En efecto, la Infanta escenifica la “locura de amor” que le atribuyó Tamayo y Baus en su drama de 1855, con un lenguaje decente pero claramente sensual (“¡Quedo muerta en el lecho! [...] he preparado, para verle, mi cabello y mi piel, mi sonreír más obediente, mi caricia más larga. Pienso que cuando lo encuentre, naceré en sus brazos” 159), y con una presencia física que ninguna acotación establece pero que merece estas palabras de la austera reina Isabel: “Aderezada estáis de bien extraño modo. No me vio mi marido, Juana, como os encuentro a vos entre los servidores [...] Ni aun en el lecho debiera veros como os tengo delante [...] Desnuda estáis ante mis ojos de inocencia y de cuerpo” (161-62). El lenguaje de Juana (“Quemada estoy como el viento de agosto. Ni nieve serenada ni lluvia primeriza consuelan el ardor que ha nacido en mi carne” 162) lleva a la madre y reina a imponer su autoridad: “¡Vos no tenéis marido! Le hicisteis vuestro amante. Infanta Juana, retiraos a descansar” (164). A renglón seguido esa autoridad recibe un refuerzo, también lingüístico pero de signo más elevado: “En el nombre de Dios os hablo ahora. ¡Ay de aquel que motivó el escándalo! ¡En verdad, en verdad os digo que mejor le sería atarse al cuello pesada piedra de molino y arrojarse en el mar!” [4]. Por una vez, la acotación acude a intensificar el efecto: “Reina Isabel, transfigurada por la unción del mandato divino” (164). El amor enérgico de la madre devuelve a la hija al buen camino –aunque solo temporalmente, como bien sabe la historia.

La oscuridad de la escena –el día y la hoguera de los soldados se consumen– y el llanto disimulado de la reina ante el fiel García –“¡Lloráis, Alteza? Isabel (*irguiendo la cabeza serenamente majestuosa*). Es el viento, García. (*Mutis lento* [...] *Sobre la muda escena, la soledad de España*)” (166)– ponen una nota de ocaso, más que de promesa, en el final de esta “figuración dramática”. El Castillo

de la Mota, lugar de la muerte y testamento de la Reina Católica, más evoca un sepulcro que el germen de un futuro esplendor.

Para el lector actual quizá lo más llamativo de la versión de Rosales y Vivanco sea la ausencia de triunfalismo y mitomanía, el simbolismo trágico y no heroico que se adscribe a la historia de España. Asistimos más bien a las sombras que a las luces del reinado isabelino. Subrayo como fundamentales dos aspectos en esta *figuración* sobre la reina: el empleo de lenguaje bíblico-mesiánico y la identificación de Isabel con la Mater Dolorosa [5]. Aunque el primero podría conducir hacia la exaltación divinizante, lo cierto es que, en aleación con el segundo, funciona como preparación –también profética–, como camino hacia la figura doliente de la Virgen-Isabel. Pero las madres engendran; por tanto, es inevitable pensar en un tercer elemento que remate en trinidad: España. En una interpretación preliminar, se podría entender, sin más, que la verdadera España engendrada y nacida con el dolor de Isabel a comienzos del siglo xvi, lo acababa de ser una vez más con la victoria militar de 1939.

Pero miremos algunos textos que quizá ayuden a incardinar mejor el sentido de la obra y la intención de sus autores. En primer lugar, el ensayo de Luis Rosales “La figuración y la voluntad de morir en la poesía española”, publicado en mayo de 1936 en la mejor sección, la de *Ensayo*, de la católica revista de afirmación y negación, *Cruz y raya*. Fue en el penúltimo número publicado. El ensayo consiste en una personal teoría sobre las funciones del lenguaje poético partiendo de los autores barrocos y de la dicotomía entre conceptismo y culteranismo. Lo interesante a nuestros efectos es el intento de Rosales de definir el concepto de *figuración* ya que podríamos esperar algo de luz en la interpretación de *La mejor reina de España*, subtitulada precisamente “figuración dramática”. “La figuración estética de la realidad”, dice Rosales, es una “deformación estilizada de las cosas reales”; cuando “solamente nos interesa en la naturaleza alguno de sus aspectos [...] al sustantivarlo surge la figuración, es decir, la construcción intelectual de la voluntad que da forma y figura a las cosas” (95; ver también 75-76, 80-81, 90-92, 93 y 97) [6]. *Figuración* equivale básicamente, pues, a estilización; en este caso, a *selección* evocadora de ciertos episodios de la vida de Isabel I.

No fue la única colaboración de Rosales en *Cruz y raya*. Tiene otro ensayo sobre *La Andalucía del llanto: al margen del “Romancero gitano”* (n.º 14 (may. 1936): 37-70) y una reseña de *La voz a ti debida* de Pedro Salinas (n.º 11 (feb. 1934): 118-27). Vivanco publicó dos reseñas en *Cruz y raya*, una de *Residencia en la tierra* de Neruda (n.º 8 (nov. 1933): 149-58), uno de los poetas más admirados por su amigo Rosales, y otra de *La voz a ti debida* (11 (feb. 1934): 129-34) [7]. Llama más la atención que Rosales y Vivanco publicaran una traducción en verso de las églogas i-iv de Virgilio (*Cruz y raya* 37 (abr. 1936): 73-100); ¿algo que ver con la visión profética y pastoril de Isabel en el primer cuadro del tercer acto (132-35)? Y en *Cruz y raya* se publicó el primer libro poético de Rosales, *Abril* (1935).

Vivanco y Rosales se encontraron en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, cuyo flamante edificio en la Ciudad Universitaria se inauguró el 15 de enero de 1933. Rosales venía de Granada. Vivanco había terminado los estudios de Arquitectura, trabajaba con su tío arquitecto Rafael Bergamín y probablemente fue quien abrió a Rosales la puerta de su otro tío, José Bergamín, el director de *Cruz y raya*. En calidad de “supervisor arquitecto” o estudiante de arquitectura, Vivanco colaboró con el grupo teatral itinerante La Barraca, según Luis Sáenz de la Calzada (58), montando escenarios e instalaciones, más bien que como actor. La Barraca dependía de la UFEH (Unión Federal de Estudiantes Hispanos), órgano federal, presidido por Arturo Sáenz de la Calzada, que agrupaba las distintas FUEs (Federación Universitaria Española; o, según otras fuentes, Federación

Universitaria Escolar). Sáenz (255) afirma que "como es natural, para formar parte del elenco de La Barraca había que pertenecer a la FUE", sindicato universitario de signo republicano.

En cualquier caso, independientemente del rigor con que se aplicara esa exigencia –o se entendiera el concepto de “elenco”– la adscripción republicana de Vivanco parece fuera de duda. Aunque con menos afiliados, existían otras agrupaciones estudiantiles de otro signo, como la Asociación de Estudiantes Tradicionalistas, el falangista Sindicato Español Universitario y la Federación de Estudiantes Católicos, que inevitablemente marcaban a unos y otros en campos diferentes. También parece fuera de duda su gran amistad con Rosales en los años 34 a 36; “siempre andaban juntos, por lo que les decían Rosanco y Vivales” (Sáenz 58).

La extracción de Rosales era más conservadora y de burguesía algo inferior: familia católica muy numerosa de Granada que vivía de un comercio de pasamanería en el Arco de la Cuchara. La amistad nacida entre poemas continuó y les llevó –ignoro por qué vericuetos exactamente– a colaborar en las revistas falangistas *Jerarquía* y, sobre todo, *Escorial*. Juntos en el amor por la poesía clásica española compilaron, entre 1940 y 1943, dos gruesos volúmenes de *Poesía heroica del Imperio* que publicó la Editora Nacional, que aún mantenía el rubro de “Ediciones Jerarquía” y las virguerías tipográficas: números romanos, grabados, páginas en recuadro.

Propongo como significativo para la hermenéutica de *La mejor reina de España* un segundo texto: el “Manifiesto editorial” con que se abrió *Escorial: revista de cultura y letras*, el órgano creado por la Falange para alta cultura y la intelectualidad; es decir, por Dionisio Ridruejo, secundado por Pedro Laín Entralgo en la subdirección. Luis Rosales fue el Secretario de Redacción entre 1941 y 1950 y, al parecer (Morente 276), el verdadero director desde 1942 [8]. El Manifiesto parte de la necesidad de asegurar la Unidad (“rehacer la comunidad española”, 8) en la recién nacida Revolución Española; para ello “convocamos aquí, bajo la norma segura y generosa de la nueva generación, a todos los valores españoles que no hayan dimitido por entero de tal condición, hayan servido en este o en el otro grupo –no decimos, claro está, hayan servido o no de auxiliares del crimen– y tengan este u otro residuo de intención” (9) [9]. A pesar de su tono terminante, se impone esa impresión de vaguedad retórica tan propia del falangismo literario, que gusta de los guiones y de retorcer un tanto el castellano. A la hora de reedificar esa Unidad, en plena exégesis del Escorial como edificio –edificio “escudriñante” (11), por cierto–, el énfasis en el pasado es mínimo: importa mucho más José Antonio que Felipe II. Al referirse a la propaganda el Manifiesto afirma: “esta –Escorial– no es una revista de propaganda, sino honrada y sinceramente una revista profesional de cultura y letras” Y poco después: “En cierta manera –en cambio– sí es esta una revista de propaganda. Podríamos decir en la alta manera, ya que no hay propaganda mejor que la de las obras” (9-10). Se diría que el Manifiesto, que me parece en conjunto más fascista que tradicionalista, conserva algo de ese espíritu anterior, de afirmación y negación, que fue la divisa de *Cruz y raya*.

El tercer texto que me gustaría invocar, por contraste, son las palabras de Francisco Franco en el “Discurso pronunciado con motivo de la entrega a la Sección Femenina del Castillo de la Mota” el 29 de mayo de 1942. Al contrario que el Manifiesto, el tono general es más tradicionalista que fascista, más político, más concreto, menos vago: también insiste en la unidad y en la juventud, pero cobra mayor espacio el paralelismo con el pasado. “¿Creéis vosotros que aquellos beneméritos españoles, que aquella gran Reina –“la primera de las mujeres españolas” la ha llamado poco más arriba– no pasaron por las mismas vicisitudes que nosotros pasamos?” (212); y “estos siglos de grandeza [...] época fundacional, la de la Reina Católica, que crea una política revolucionaria, una política totalitaria

y racista al final [...] una doctrina y un ideario que se caen ya de viejos” (213). Se fustiga a continuación la “vieja política liberal” con sus grupos en lucha porque “no le importaba a nadie el ideal, sino el interés bastardo” (215). El tono castrense carece aquí de vaguedades al dirigirse a las “Juventudes femeninas” que se van a formar en este Castillo de la Mota reedificado: “quiero que vosotras, que vais a llegar a los hogares campesinos, que vais a predicar en los barrios de las ciudades a las futuras camaradas, podáis decirles estas dos palabras en que se encierra nuestro programa social [...]: ama a tu prójimo como a ti mismo” (215). Una nueva evocación del pasado nos lleva hasta el Cid, santa Teresa y, cómo no, “la más grande de las Reinas” cuyo testamento se recuerda cumplidamente: amor a los pueblos de América, integridad del territorio patrio y espacio vital para nuestra España (216).

El contraste de este “Discurso” de Franco con el tono doliente y agónico de *La mejor reina de España* se acentúa si consideramos un cuarto texto: “La voz de los muertos”, el poema fúnebre a los muertos y a la tierra de España que Luis Rosales publicó en *Jerarquía*, inmediatamente precedido por una *Oda a la guerra* de Dionisio Ridruejo. El tono y el metro de Rosales me parecen muy del Neruda de *Residencia en la tierra* (Madrid, 1935); telúricos, esenciales, torrenciales, elevados:

Es la voz de los muertos por la unidad del hombre,
Tierra firme y promesa donde descansa España [...]
Todo está desolado como un lecho vacío [...]
Cuanto tuvo sonrisa pertenece a la muerte [...]
Y tú ¿qué harás ahora? Tú la España de siempre, [...]
La España de ceniza, de espacio y de misterio
Que nos brinda la sed y nos muestra el camino. [...]
¡La carne de tus muertos no conoce su tumba! [...]
Y tú ¿qué harás ahora cuando los muertos vuelven? [...]
Vendrán todos los muertos al corazón del hombre, [...]
Cansados de su cuerpo vendrán, y con la sangre
Quieta, y enamorada y en soledad precisa.
Y así en la tierra dura que el trigo amarillece
Vuestro silencio ha sido la primera Verdad.
¡Silencio enajenado que la muerte hermosea!
¡Silencio que ha de ser tierra para el arado! [...]
¡Tierra entera de sangre que es la voz de tus muertos [...]
¡Tierra para morir, deshabitada y loca
Por cumplir con su hermosura,
Oh España, Madre España! [10]

odo lleva a pensar que se trata de una elegía dedicada a los muertos de la Cruzada por “la España de siempre”. Claramente lo sugieren la revista en que apareció, el público que iba a leer el poema, el momento de su redacción y hasta la vecina *Oda* de Ridruejo, cósmica también pero combativa, anclada en lo real, con muertes concretas inferidas por hombres y fusiles, con menciones al rencor antirreligioso. Ridruejo oponía a todo ello “la juventud erguida [que] vigilaba” y “una Patria de flor y brisa nueva”. Es verdad, no obstante, que “La voz de los muertos” es ambigua y admite sin violencia una lectura “comprensiva” donde quepan todos los muertos de la gran tragedia civil española, sin distinción de bando.

Por el motivo que fuera, tanto Rosales como Vivanco participaron en la *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera* (Barcelona: Jerarquía, 1939). El de Rosales, rigurosamente contemporáneo de *La mejor reina de España*, dice así:

soneto a José Antonio, que descubrió, expresó y defendió la verdad de España. murió por ella

Tú amaste el ser de España misionera frente al peligro y por la luz unida, el ser de la evidencia enaltecida del mar latino en la ribera entera; tú la verdad de la España duradera *de la esperanza y del dolor nacida*, verdad de salvación al tiempo asida, verdad que hace el destino verdadera; tú la unidad que salva del pecado, la unidad que nos logra y nos descubre en los ojos de Dios como alabanza; ¡ya no tienes la vida que has salvado!, *la tierra te defiende y no te cubre* como el vivir defiende la esperanza. (Rosales 1996c, 731)

He subrayado elementos del soneto que me parecen comunes, el primero con *La mejor reina de España* –la madre que engendra–, y el segundo con “La voz de los muertos”, de los que José Antonio sería el más ilustre. Al margen de su circunstancia, en el soneto reaparece esa ambivalencia de Rosales que comulga con el ideario falangista y “la verdad de la España duradera”, pero sin atarse a él y descubriendo dolor por todas partes.

Rosales declaró en 1977 que el asesinato de Federico García Lorca en 1936, cuando él era un falangista de 26 años que peleaba en el frente de Granada, oscureció para siempre su visión de la vida: “Yo he renunciado desde entonces a muchas cosas. No he creído, ni volveré a creer, en la política; no he creído, ni volveré a creer, en la sociedad; solo en las amistades que quedan” (Televisión Española, capítulo 22). En uno de los fragmentos más intensos de *La casa encendida* (1949) Rosales regresa al dolor, un dolor aceptado y salvador:

quiero decir algo, quiero decir algo:
El dolor es un largo viaje,
es un largo viaje que nos acerca siempre,
que nos conduce hacia el país donde todos los hombres son
iguales [...]
yo quiero decir que el dolor es un don
porque nadie regresa del dolor y permanece siendo el mismo
hombre [...]
no hay alegría, por importante que nos parezca,
que no termine convirtiéndose en ceniza o en llaga,
pero el dolor es como un don, (329)

Como un último eco de aquella encrucijada en la vida de Rosales, citaré su discurso en la recepción del Premio Cervantes de 1982, en que se consideraba miembro de “una generación en que los muertos pesan más que los vivos” [11] –en especial, *el muerto*: Federico.

Me parece que este grupo de textos autorizan una interpretación de *La mejor reina de España* que rebasa por todos lados las exigencias de la propaganda grosera, masiva y efectista de los valores nacionalistas de Falange. En otro lugar (García Ruiz 205-58) he trazado un panorama de las dificultades que se dieron tanto en España como en otros estados fascistas para la creación y consolidación de teatros auténticamente fascistas. A mi juicio, entre nosotros, todo quedó reducido a la puesta en escena en 1940 de la fiesta nacionalista *España Una, Grande y Libre* de Felipe Lluch. *La mejor reina de España* ha sido puesta al mismo nivel que la *Santa Isabel de España* de Mariano Tomás (estr. 24 sept. 1934), como forjadora de un referente del pensamiento reaccionario español (Martín Estudillo). Desde la lejanía cabe entenderlo así. Pero la aproximación al texto de *La mejor reina* y a su circunstancia reduce muy sustancialmente ese paralelismo, no solo en la intención

de fondo sino también en sus aspectos formales. No puede decirse que la *figuración dramática* de Rosales y Vivanco alcance cotas de excelencia teatral y, desde luego, su presentación sobre un escenario de 1940 hubiera producido más desconcierto que adhesión en el público. Su rentabilidad propagandística hubiera nula [12].

En suma: me parece indudable que *La mejor reina de España* se integra plenamente en la órbita del falangismo cultural pero ni su tono es triunfante, ni su objetivo son las masas ni pretende suscitar una irracional adhesión. Si es propaganda, habrá que aclarar que lo es “a la alta manera”, “la de las obras”: propaganda ineficaz, tanto en lo político como en lo religioso. Es, más bien, —creo— el ambiguo resultado de un poeta desengañado de la vida y de cualquier misión, que entona una elegía por la patria y por sus muertos, quizá no *todos* sus muertos, pero en cualquier caso con el ánimo lejos de cualquier proyecto colectivo. La visión sombría y angustiada de *La mejor reina de España*, centrada en la muerte y el dolor, dejó a Rosales y Vivanco sin oídos para el “paso alegre de la paz”.

Obras citadas

Anónimo. “Manifiesto editorial”. *Escorial* 1 (nov. 1940): 7-12.

Franco, Francisco. “Discurso pronunciado con motivo de la entrega a la Sección Femenina del Castillo de la Mota”. *Palabras del Caudillo*. Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular. 211-16.

García Ruiz, Víctor (2010). *Teatro y fascismo en España: el itinerario de Felipe Lluch*. Madrid: Iberoamericana.

Grande, Guadalupe. “Bibliografía de Luis Rosales”. *Obras completas, vi: la mirada creadora. Pintura, música y otros temas*. Madrid: Trotta, 1998. 291-305.

Martín Estudillo, Luis. “La génesis de un símbolo: Isabel la Católica en el teatro reaccionario español de la década de lo 1930”. *Spagna contemporanea* 26 (2004): 43-56.

Morente, Francisco (2006). *Dionisio Ridruejo: del fascismo al antifranquismo*. Madrid: Síntesis.

Ridruejo, Dionisio. “Oda a la guerra”. *Jerarquía* 2 (oct. 1937): s.p.

Rosales, Luis, y Luis Felipe Vivanco (1939). *La mejor reina de España: figuración dramática en un prólogo y tres actos*. Madrid: Ediciones Jerarquía.

Rosales, Luis, y Luis Felipe Vivanco, eds. (1940, 1943). *Poesía heroica del Imperio: antología*. 2 vols. Madrid: Jerarquía.

Rosales, Luis. “La figuración y la voluntad de morir en la poesía española”. *Cruz y raya* 38 (may. 1936): 67-101.

Rosales, Luis. “La voz de los muertos”. *Jerarquía* 2 (oct. 1937): s.p.

Rosales, Luis (1996a). *La casa encendida. Obras completas, i: poesía*. Madrid: Trotta. 299-332.

Rosales, Luis. “La voz de los muertos”. 1936. *Obras completas, i: poesía*. Madrid: Trotta, 1996b. 208-10.

Rosales, Luis (1996c). *Obras completas, i: poesía*. Madrid: Trotta.

Rosales, Luis. “Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono”. *Obras completas, vi: la mirada creadora. Pintura, música y otros temas*. Madrid: Trotta, 1998.

Sáenz de la Calzada, Luis (1998). *La Barraca, teatro universitario*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/Fundación Sierra-Pambley.

Televisión Española. *Rafael Martínez Nadal. Luis Rosales*. Barcelona: Editrama/Madrid: Gran Vía Musical de Ediciones-Impulso Records, d.l., 2005 [vídeo].

Notas

- [1] “Puer natus est nobis, filius datus est nobis” (Is 9, 5), según el texto de la *Vulgata*. “En Belén de Judá –le dijeron–, pues así está escrito por medio del Profeta: “Y tú, Belén, tierra de Judá, ciertamente no eres la menor entre las principales ciudades de Judá; pues de ti saldrá un jefe que apacentará a mi pueblo, Israel” (Mt 2, 5-6).
- [2] Las citas bíblicas correspondientes son: "la interpretación de las palabras es ésta: Mené: Dios ha contado los días de tu reinado y les ha señalado el final; Tequel: *has sido pesado en la balanza, y se te encuentra falta de peso*; Perés: tu reino ha sido dividido, y entregado a medos y persas" (Daniel 5, 26-28). "De modo que ya no son dos, sino una sola carne. Por tanto, lo que Dios ha unido, que no lo separe el hombre" (Mateo 19, 6). Creo que la última cita recrea vagamente el diálogo entre la Virgen y su prima Isabel en la Visitación (Lucas 1, 42-55)
- [3] “Desnudo salí del vientre de mi madre y desnudo volveré. El Señor me lo dio, el Señor me lo quitó. Bendito sea el Nombre del Señor” (Job 1, 21); “Dijo entonces María: ‘He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra’. Y el ángel se retiró de su presencia” (Lc 1, 38).
- [4] “Es imposible que no vengan los escándalos; pero, ¡ay de aquel por quien vienen! Más le valdría que le ajustaran al cuello una piedra de molino y que le arrojaran al mar, que escandalizar a uno de esos pequeños” (Lc 17, 1-2).
- [5] Es una identificación señalada ya por algunos cronistas contemporáneos, pero valdría la pena indagar su formulación concreta y la vía de acceso a esa tradición por parte de Rosales y Vivanco.
- [6] Una sección de su *Andalucía del llanto* se titula “El tiempo de la figuración”. Por cierto, en el volumen 3 de las *Obras completas* de Rosales se lee sistemáticamente “fascinación” en lugar de “figuración”.
- [7] Ambas reseñas de *La voz a ti debida* salieron una a continuación de la otra, en el mismo número. Según Rosales, *Abril* “se parece algo, aunque es un libro de menos valor y de tono distinto, a un libro absolutamente inolvidable para mí: *La voz a ti debida*” (Rosales 1998, 278).
- [8] Después Rosales se mantuvo muy vinculado a empresas culturales dentro del mundo oficial del franquismo; principalmente, al Instituto de Cultura Hispánica y las

revistas *Cuadernos Hispanoamericanos* (1953-1965) y *Nueva Estafeta* (1978-1983), en ambas como director.

- [9] Estas palabras, no siempre citadas de forma íntegra, han dado lugar, como es sabido, a páginas polémicas sobre la existencia, ya en germen desde 1940, de una Falange liberal.
- [10] Existe otra versión, fechada en 1936 (Rosales 1996b), con notables diferencias respecto al texto de *Jerarquía*, que no me paro a examinar con detalle. Aquella versión termina así: “Oh trágico destino de España, Madre España!” (210). La poesía épica en *Jerarquía* se completó con el “Poema de la Bestia y el Ángel” de José María Pemán (n.º 3 (1938): s.p.). Vivanco, por su parte, solo contribuyó con cinco odas que agrupó como “Lira serena” (*Jerarquía* 3 (1938): s.p.).
- [11] El discurso no se recoge en las *Obras completas*. La cita procede de Televisión Española. *Fragmentos de “Luis Rosales. En su Casa encendida” de la serie “Semblanzas” (tve 1991)*, cap. 1.
- [12] No me consta que fuera estrenada. Según Grande (293), en 1943 hubo una reedición, por Ediciones de Cultura Hispánica, que no he podido localizar. El texto de *La mejor reina de España* no se incluye en las *Obras completas*. “No hemos incluido en la edición de *Obras completas* aquellos textos que Luis Rosales escribió en colaboración con otros escritores” (Grande 293).