



**NOVELA ROSA Y FANTASÍA AMOROSA EN LA ESPAÑA DE LOS
AÑOS CUARENTA: ANÁLISIS DE *LA RIVAL DE JULIETA* DE JOSEFINA DE
LA TORRE**

MIGUEL SOLER GALLO

(miguel.soler@usal.es)

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Recibido: 30/11/15. Aceptado: 18/01/16

1.- Introducción: hacia un nuevo modelo literario femenino para la dictadura

El establecimiento en España del régimen dictatorial del general Franco, tras proclamarse vencedor de la Guerra Civil el 1 de abril de 1939, implicaba una transformación radical de la sociedad y, como parte integrante de ella, de la cultura. En el caso de la literatura se hacía imperativo la creación de un nuevo lenguaje, de una retórica diferente que fuera reflejo del momento político e histórico del país. En los años cuarenta del siglo XX, los primeros de la dictadura, la búsqueda de un molde adecuado para la práctica literaria se hizo especialmente palpable en el caso femenino, no olvidemos que, entonces, a la mujer había que redimirla y limpiarla de los efluvios de las corrientes consideradas extranjerizantes que se habían propagado en la etapa anterior. Las reformas llevadas a cabo por el gobierno republicano en beneficio de la mujer, recogidas en la Constitución de 1931, eran consecuencias directas del influjo de teorías feministas internacionales introducidas en el país y que, a pesar de que no tuvo el mismo impacto que en otros países europeos, como Francia o Inglaterra, y en Norteamérica, había ayudado a originar debates en los que se solicitaba una revisión de



su papel como ciudadana más allá de la maternidad y la domesticidad (aunque es obvio que faltó mucho por hacer, sobre todo a nivel jurídico, por ejemplo, la situación de la mujer casada que solicitaba el divorcio, y otras cuestiones referidas al matrimonio). El proyecto político-ideológico del régimen franquista concebía un retorno a la tradición, es decir reducir a la mujer al ámbito exclusivo de la familia, institución que había quedado mermada por el acceso, aunque de forma tímida, de ella a la universidad y al mercado laboral.

En España, antes de 1936, concretamente hacia junio de 1934, se instituyó una organización dispuesta a marcar los límites en los que la mujer debía moverse en la sociedad, la Sección Femenina, nacida al calor de Falange Española (movimiento político surgido en octubre de 1933), acaudillada por Pilar Primo de Rivera, hermana del líder falangista (Gallego Méndez, 1983; Sánchez López, 1990; Richmond: 2004). Esta organización, desde sus inicios —perduró hasta 1977—, se rodeó de teóricos, pensadores e incluso filósofo, en su mayoría hombres (Rafael Sánchez Mazas, Eugenio d’Ors, el marqués de Lozoya, Alfredo Marquerie, etc.), para que establecieran cuáles debían ser esos parámetros de actuación.

Una vez integrada en el franquismo, las consignas de la Sección Femenina, divulgadas a través de los discursos de la delegada nacional y de los diferentes medios de propaganda, se encaminan a definir el hogar como el templo sagrado de la mujer. La casa se considera la gran hazaña cultural de su sexo, por lo que se rechaza cualquier tipo de trabajo en el exterior y su desarrollo intelectual más allá de los límites concebidos, es decir, se aprueba el hecho de que asista a la universidad, pero con el propósito de obtener los conocimientos necesarios que le ayuden a desempeñar mejor su función como compañera del hombre, para que se pueda dialogar con ella, incluso para que se le pueda consultar cuestiones de cierta envergadura relacionadas con la profesión del marido. Lo que se rechaza es la idea de la mujer intelectual republicana que aspira a trabajar y convertirse en competencia para el hombre. Aunque la mujer se desarrolle intelectualmente, su misión es ocuparse de la casa, por lo que, convertida en “ángel del hogar”, necesita de un tiempo de evasión, de entretenimiento, en el que recrear espacios y situaciones posibles de vivir.

Tras el desastre de la guerra, hay que asentar los cimientos de la nueva realidad política del país y se revitaliza el mito de la fantasía amorosa, el principio de la vida, en nuestra opinión, por cuatro factores: es un tema inocuo que, aparentemente, no va a atentar contra los principios y dogmas del régimen; se trata de una forma de endulzar el ambiente tóxico y gaseoso en que se encontraba el país; resulta ser un vehículo conector de la vida, de la regeneración, dada la alta tasa de mortalidad habida en los años cuarenta, así como la escasez de nacimientos, que se achaca, entre otros motivos, a la falta de hombres periclitados en la contienda; y, además, en el caso femenino, el amor, es decir, enamorarse para contraer matrimonio, es uno de los tres caminos vitales que posee. Los otros dos son: el convento (considerado un matrimonio con Dios) y la soltería, este último mal considerado por la propia mujer y la familia. El soporte idóneo para incrustar este nuevo discurso amoroso no es otro que la denominada novela rosa.

2.- El concepto de “novela rosa”: rasgos típicos.

El concepto “novela rosa” proviene de una cuidada colección literaria, “La Novela Rosa”, que dispuso la editorial catalana Juventud en enero de 1924 y que con el tiempo pasó a convertirse en genérico para identificar las producciones narrativas que tuvieran como base un asunto sentimental y un estilo ameno, sencillo y entretenido. No obstante, es necesario recordar que sus raíces se encuentran en la tradición amorosa de la novela del siglo XVI y XVII, y, fundamentalmente, en el auge del folletín que vive su época gloriosa durante el XIX (Aparici y Gimeno, 1996). En esta colección participaron, entre autores extranjeros, Armando Palacio Valdés, Concha Espina, Gabriel Miró, Augusto Martínez Olmedilla, Concha Linares-Becerra, María Mercedes Ortoll o Carmen de Icaza. Lo que entonces no se sospechaba era que aquella rúbrica iba a ir adquiriendo juicios tan despectivos provocados, entre otras cuestiones, por la escasa calidad de algunas de las obras de una nómina de autores cada vez más extensa, que se incrementaba solo con repetir una fórmula determinada (Sánchez Álvarez-Insúa, 2011: 11-17). Ya en la Guerra Civil y sobre todo durante los años cuarenta-cincuenta, este género narrativo pasó a ser sinónimo de éxito y muchos escritores interesados en obtener beneficios económicos escribieron múltiples novelas ocultas en sobrenombres, con los que se cubrían de una práctica que no les iba a reportar ningún prestigio

literario, como hacían saber distintas opiniones desde la “alta literatura” que incidían en la posibilidad de caer en el desprecio de parte del sector cultural predominante. De ahí que estos autores, que llegaron a obtener una carrera literaria consagrada con el paso del tiempo, renegaran de estas publicaciones iniciales. Sin embargo, también hubo escritores de ambos sexos que se dedicaron por completo al género y amoldaron sus obras a estas particularidades. Pero, ¿cuáles son los rasgos típicos de la novela rosa?

Sobre la modalidad narrativa existen estudios de obligada consulta (Radway: 1984; López, 1995; Labanji: 2002; Núñez Puente: 2008, entre otros) que ofrecen distintas lecturas sobre la novela rosa, de todas destaca la que incide en su extraordinario valor como documento sociológico. Atendiendo a sus características, un aspecto elemental es la conformación de un esquema fijo y unos tópicos que el lector espera encontrar en su lectura, de modo que se cumple uno de los aspectos más relevantes de la novela popular en general, como es «la acción de manipular a las masas por medio de un patrón» (Díez Borque, 1972: 32). Por su parte, Umberto Eco alude a la eficacia de contar repetidamente el mismo “mito”. El acto de re-contar la misma historia tiene extraordinarias repercusiones en el inconsciente del lector. El público — argumenta Eco— «no pretende que se le cuente nada nuevo, sino la narración de un mito, recorriendo un desarrollo ya conocido» (1968: 261). Se hace imperativa la redundancia frente a la innovación, y aquí reside una diferencia elemental con la novela tradicional, en la cual predomina la diversidad e individualidad. En palabras de Robert Jaus, el “horizonte de expectativas” posee un factor fundamental en la obra como «concretización de lo esperable, dependiendo de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias» (1987: 76). En este caso, y desde el punto de vista de las nuevas directrices del Estado franquista, quiere imponerse un programa didáctico sobre el amor para la mujer como antesala de una vida de reclusión en el hogar. A pesar de la brisa de modernidad que trajo al país el período republicano, en el inconsciente colectivo de la sociedad prevalecían unos modos de comportamientos que se habían respetado y concebidos como genuinos al espíritu castellano. En esta manera de concebir la realidad, la mujer ocupa un lugar de lamentable predominio para el franquismo y la Sección Femenina, en cuanto a que determina el nivel moral y el grado intelectual de un pueblo, modelaba el alma, estimulaba las aspiraciones y alentaba los sentimientos de los hijos, en beneficio siempre de la patria.

La heroína de este tipo de narrativa se presenta huérfana de padre o madre, o de ambos, y envuelta en un halo de misterio. Normalmente rebosa hermosura y candidez, pero también puede aparecer ante los ojos de los lectores con un aspecto físico no muy agraciado que, con el paso de los acontecimientos, se irá enmendando hasta renacer una mujer nueva y atractiva. Ella, que es normalmente más joven que el héroe, es, además, humilde o poseedora de una herencia que, en un principio, desconoce, o puede ser integrante de una familia venida a menos, pero con buen apellido y fama. En las primeras páginas se le presenta en un estado de carencia que rápidamente es suplido con la obtención de alguna ocupación, viaje o traslado reconfortante en donde halla el asidero que su ansiedad necesita. La aparición en escena del héroe, que con asiduidad es mayor en edad y con mayor experiencia, viudo o incluso prometido, desahogado económicamente, surge rodeada de opacidad. Son pocos datos los que ofrece el narrador sobre su pasado y sobre las circunstancias que le han conducido a la situación presente, un tanto abúlica y desalentada. Por lo normal, no existe interés entre ambos personajes, incluso muestran indiferencia, hasta que, paulatinamente, las cualidades de la heroína comienzan a ocasionar inquietud y desvelo en el héroe. Es habitual que no se desarrolle de inmediato la historia de amor por algún obstáculo que se interpone entre ellos, ya sea familiar, ocupacional, o porque el héroe está en relaciones con otra mujer, distinta en actitud y en físico a la heroína, la rival. Para que el acercamiento se produzca debe irrumpir un acontecimiento inesperado, escenificado en forma de inclemencia meteorológica, fuertes lluvias, tormentas, bien un hecho fortuito, un accidente, o bien la revelación de una impactante noticia, que ocasiona la unión entre los protagonistas. Si aún existen reticencias para dar riendas sueltas al amor, debido a que la caballerosidad del héroe impide, por ejemplo, abandonar a la mujer con la que está consagrado, entran a escena los celos, los cuales son normalmente provocados por la heroína junto a un personaje masculino, de similares características a este. Esta situación de celos induce al héroe, tras una repentina transformación física y espiritual de la heroína, a desligarse de cualquier atadura para poder ser feliz (*happy end*) junto a su amada.

Es sabido que estas novelas envuelven sus argumentos en un clima de ensoñación, pero este hecho no impide que se busque una imitación de la realidad por medio de la forma en la que son narradas. Francisca López señala que «la precisión espacio-temporal [...] crea una ilusión de realidad por medio de la cual el mundo

novelístico aparece como una simple extensión del mundo real» (1995: 32). Era tal el juego de ficción y realidad que las fronteras entre uno y otro plano —con referencias concretas a lugares, ciudades, iconos compartidos por la sociedad— quedaban difuminadas en las novelas. Por este motivo, se llegó a no recomendar su consumo a las muchachas entre los 14 y 17 años, ya que la identificación con las heroínas podía ser tan intensa que no dudaban en poner en práctica las peripecias que en la ficción les servían para obtener el amor. Y, asimismo, el modo de actuar de la heroína coincidía con los ideales femeninos propagados por la Sección Femenina de Falange, siendo, por tanto, esta tipología narrativa la que, por su esencia conservadora, mejor se adecuaba a los principios defendidos por la organización falangista. Lo que ayudaba a que los argumentos se vislumbraran como verídicos y factibles de llevar a la vida real.

Pese a que también hubo hombres que escribieron novelas rosas y lectores masculinos, vamos a aludir especialmente a la vertiente femenina, que fue más fecunda. En general, las principales representantes del género en esta época tuvieron algún tipo de vinculación política o ideológica con la Sección Femenina, como Carmen de Icaza, Rosa María Aranda, Mercedes Ballesteros, Mercedes Formica, Concha Linares Becerra o Julia Maura. De entre todas, sobresale Icaza, quien realmente tiene el honor de haber instituido la novela rosa en la posguerra y el modelo a seguir para las mujeres con inquietudes artísticas, como señala Carmen Martín Gaité en *El cuarto de atrás*. Su obra más emblemática, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, llegó a vender 250.000 ejemplares desde 1940 hasta 1943. Además, las obras de Icaza fueron traducidas al italiano (Salani, Florencia; Mondadori, Milán); al francés (Le Temps, París); al portugués (Portugalia Editora, Lisboa); al alemán (Aare Verlag, Berna); al holandés (N. V. De Nederlandsche Boekhandel, Amberes; J. H. Gottmer, Haarlem), y al checo (Sfinx, Praga).

La novela rosa tuvo en la época de la posguerra defensores y detractores. Entre las opiniones a favor de la novela rosa se encuentran aquellas que defendían la idoneidad del producto para ser destinado al público femenino porque potenciaba la feminidad, el sentimentalismo, la dulzura, aspectos que se le asociaba tradicionalmente a este sexo. Lejos de las valoraciones que consideraban perjudicial su lectura, Carmen de Icaza abogaba emplear estas narraciones para complementar la educación de las hijas: «[Mi hija] empezará pronto a leerlas. No veo ningún daño en que crea que los

millonarios se casan con su mecanógrafa, cuando está colmada de virtudes» (1944: 7). No obstante, este elenco de autoras rechazaba el color rosa como rasgo identificativo de sus obras, y, en su lugar, preferían el blanco, porque de esta manera se evitaría la visión banal que el concepto estaba adquiriendo y se le podría dar un nuevo significado, el de novela limpia, moral, inocente, pero no por ello vacía de contenido: «La rosa no existe y es inocua», defendía Icaza (1944: 7), o «No existe novela rosa. Yo escribo novelas modernas», argumentaba Concha Linares Becerra» (1944: 7) ¹. Por otra parte, los que arremetieron contra el producto se basaron en la poca profundidad psicológica de los personajes, en que se trataba de creaciones planas y, sobre todo, que «mancillaba el idioma castellano», como indicaba Josefina de la Maza (1945: 13), por el uso de términos ingleses y expresiones francesas que entendían que otorgaban exotismo y elegancia a las narraciones. No resulta difícil imaginar que la novela rosa llegara a desentonar en un panorama literario en el que la otra corriente estética predominante era el tremendismo de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, radicalmente opuesta y asociada a los hombres. Luys Santa Marina en *La Estafeta Literaria* indicó, acertadamente, que «la literatura tremendista es novela rosa al revés, donde los escritores de este género se empeñan en acumular monstruosidades» (1956: 5), frente a la elegancia y finura de la otra, pensada para servir de evasión y, a su vez, ofrecer unos modelos de conducta con un lenguaje sin estridencias.

Y así comenzamos el análisis de la novela *La rival de Julieta* (1940) de Josefina de la Torre (Las Palmas de Gran Canaria, 1907–Madrid, 2002), publicada con el pseudónimo de Laura de Cominges², la cual representa un modelo de la tendencia, al igual que ofrece una muestra de cómo se ficcionalizaba el sentimiento amoroso en aquellos años bajo un diseño que fuera reflejo de la moral tradicional y de los discursos falangistas para la mujer. Hemos escogido, de entre otras, a Josefina de la Torre porque, aunque escribió novela rosa, posee un lugar en la literatura española y su trayectoria es conocida por críticos literarios y por el mundo intelectual en su faceta como poeta, lo cual puede resultar atractivo estudiar una obra trivial de una autora que se encuentra más o menos próxima al canon. Y, además, la fecha de publicación de la novela

¹ Estas opiniones se publicaron en *La Estafeta Literaria* en forma de entrevistas (anónimas) que se agruparon bajo el título «Seis manos sobre la novela rosa», tal y como señalamos en la bibliografía.

² La autora adoptó el apellido de su tío Néstor de la Torre Cominges, barítono de amplia trayectoria en Canarias.

seleccionada marca el inicio de la década en la que más novelas rosas se escribieron y vendieron en España.

3.- *La rival de Julieta*, de Laura de Cominges (Josefina de la Torre): modelo de discurso amoroso de la posguerra.

Josefina de la Torre, pese a que se le conoce esencialmente como poeta (su primer poema lo escribió a los 8 años de edad y estaba dedicado a la muerte de Benito Pérez Galdós), cultivó la narrativa y destacó como cantante lírica y actriz de teatro. En el campo de la literatura el aval de su hermano, Claudio de la Torre, Premio Nacional de Literatura en 1924, muy conocido en los círculos culturales del momento, le ayudó a la hora de encontrar su lugar en las letras españolas. La autora es una de las mujeres (re)conocidas del emblemático grupo poético del 27, y así fue respaldada por Gerardo Diego al incluirla en su antología *Poesía Española* (1934). Mantuvo una especial amistad con compañeras de oficio como Ernestina Champourcin, Concha Méndez, Rosa Chacel y Carmen Conde. Pero Josefina de la Torre tiene otros episodios vitales que merecen la pena señalarse (ante la imposibilidad de dedicarles mayor profundidad por la especificidad de este artículo³), por ejemplo, la entrañable amistad que mantuvo con Federico García Lorca, a quien conoció —como a Rafael Alberti— en el estudio de su primo el pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre en Madrid. Con los poetas y artistas del 27 tuvo oportunidad de relacionarse en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde ella recitaba sus poemas, y en el Café Gijón, lugar mítico de la cultura de preguerra y posguerra, donde intercambiaba sus impresiones sobre la poesía de su tiempo en las famosas tertulias. Contrajo matrimonio con Ramón Corroto, pero antes mantuvo un tórrido romance con Luis Buñuel, que duró poco tiempo, a pesar del amor que se profesaban (llegaron a hablar de matrimonio), debido a que el cineasta se encontraba en relaciones con otra mujer y por la fuerte oposición de su madre (Gibson: 2013, 569-570).

En narrativa escribió novela rosa con relación contractual en la colección “La Novela Ideal”, fundada por Claudio de la Torre en 1938 (tuvo vigencia hasta 1943), que

³ Sobre la vida y obra de la autora puede consultarse el estudio de Blanca Hernández Quintana (2001: 45-56).

acogió también títulos de novela policíaca en una escueta nómina de autores que no sobrepasa el círculo familiar: Sylvia Visconti y Rocq Morris, pseudónimos de Mercedes Ballesteros Gaibrois, esposa de Claudio de la Torre, para la novela rosa y la policíaca, respectivamente, y la propia Laura de Cominges. En la primera entrega, aparecida en septiembre de 1938, se decía en su nota editorial⁴:

Estas novelas se dirigen, sobre todo, a ese extenso mundo de lectores, ávidos de agradable solaz, de amena y fácil lectura, que, en la ajetreada actividad de nuestra vida nacional, no siempre encuentra a mano el libro interesante y económico, de cómodo formato, además, con que entretener el ocio fugaz de cada día.

En concreto entre 1938 y 1943 Josefina de la Torre publicó una decena de títulos. Estas novelas no sobrepasaban las 120 páginas, como era lo lógico para una colección que lo que perseguía era ofrecer un rato de distracción sin que el consumidor dedicara mucho esfuerzo en leer las obras, ya que, también, se pretendía agradar para aficionarlo a la colección y a sus firmas. La relación de estos escritores con la editorial podía llegar a ser estresante si se piensa en la brevedad de tiempo del que disponían para entregar las obras, las cuales tenían una periodicidad establecida que estaba en relación con el orden de publicación de los títulos de los demás adscritos —en ocasiones podía ser quincenal o mensual—. Con todo, la autora que nos ocupa, a pesar de que tuviera que confeccionar los argumentos bajo la presión del tiempo, la destreza que poseía en la escritura, el conocimiento de las características de la modalidad narrativa, y, particularmente en *La rival de Julieta*, el manejo de algunos tópicos de la tradición literaria (un rasgo que la revela como poeta), hace que, aunque sea una novela rosa — con toda la carga negativa que se le ha otorgado a tal denominación— tenga calidad y resulte sugerente su lectura.

La rival de Julieta tuvo una tirada de 6.000 ejemplares y solo conoció esta primera edición. Desde las primeras páginas de la novela la autora presenta los motivos típicos del género, si bien comienza otorgándole el protagonismo al héroe, de nombre Mario Barocchi, que vive en una localidad italiana —en esta ocasión, no se especifica el nombre— junto a su madre, Blanca Cortez, viuda e hija de un afamado diplomático. Mario tiene treinta y un años, es viudo, y vive dedicado a su profesión como arqueólogo. A su cargo tiene dos hijos, Alberto y Myrian (su esposa murió al dar a luz a

⁴ La cita está extraída del manifiesto editorial que aparecía tras la portada del primer número de la colección.

esta hija). En las novelas rosas es más habitual que estas páginas iniciales estén dedicadas a narrar las desventuras e infortunios de la heroína, pero Josefina de la Torre ha preferido darle esta importancia al protagonista masculino, en una especie de ejercicio de subversión del proceder habitual del género. Asimismo, en este caso es el héroe quien parte de un estado de carencia como viudo y al cuidado de dos hijos, lo que le hace tener un estado de ánimo apático. Estos datos los relata un narrador omnisciente —la voz habitual en la novela rosa—, aunque ya decimos que lo natural es hacer lo mismo, pero con la heroína. Por otro lado, Mario se encuentra comprometido con Julieta Saglieri, condesa de Saglieri (título que hereda de su padre), su prima, de veinticinco años. El título de la novela confiere relevancia inicial a Julieta y califica de “rival” a Irene, una forma de hacer resaltar la derrota que sufrirá tras la aparición de esta. En el capítulo segundo es cuando se presenta a Irene Sandoval, de diecisiete años, hija de Joaquín Sandoval (primo de Mario) quien fallece y deja como recomendación que los Barocchi, es decir, Blanca y Mario, se encarguen de cuidar de su hija y de su formación. Hasta aquí el conflicto; en adelante, los acontecimientos sobrevienen con los tópicos rutinarios de este tipo de novelas hasta desembocar en el clásico final feliz, característico también del cine romántico de la época.

Irene, cuyo nombre significa en griego “la que da paz”, se traslada a vivir con la familia Barocchi y de inmediato, ante los ojos de Blanca y Mario, sus cualidades femeninas destacan: «Irene es cariñosa, discreta y alegre. ¡Cómo se ha conquistado a los niños!» (Torre, 1940: 13). Pronto la actitud ante la vida de Irene provoca la confrontación con el personaje de Julieta. Es común que la apariencia externa de la heroína sea inferior que la de la rival. Irene es así definida: «Su voz era dulce y agradable. Vestía zapatos sin tacón y falda a tablas, con las melenas cobrizas sobre los hombros» (1940:10), «Tiene la boca grande [...] Y la nariz» (1940: 16). Entre los hábitos de Irene se encuentra el acudir a misa, en compañía de Blanca, siguiendo la moral religiosa de la época; por otra parte, su candidez y entrega le han hecho jugar un papel fundamental con los hijos de Mario, que ha sabido apreciar Blanca: «Te impones un sacrificio a tus años, que a la larga te resultará pesado, porque las criaturas son muy caprichosas y cada vez te exigirán más». A lo que Irene responde: «Para mí no es un sacrificio, sino una ilusión» (1940: 24). Como podemos apreciar, el modelo de conducta de la heroína es idéntico al que propagaba la Sección Femenina de Falange para las

mujeres, que hacían resaltar para la mujer las cualidades del sacrificio, la abnegación y la alegría, como rasgos inherentes de la feminidad. Del otro lado, Julieta representa lo opuesto, el espejo negativo ante el cual las mujeres de bien han de huir, el maniqueísmo de los personajes es evidente. La propaganda falangista se empeñó en promover el modelo de mujer cristiana y sumisa y confrontarla con «la fémina animosa de *snobismo* que adoraba lo extravagante y se perece por lo extranjero», así lo había expresado, por ejemplo, el escritor y guionista Agustín Ysern (1943: 40). No hay que pasar por alto que Irene es española y Julieta italiana, con lo que la prominencia de la protagonista es mucho mayor, ya que, según la ideología falangista, debe triunfar y prevalecer la mujer de raza española, la responsable de erigir el nuevo Imperio tras la guerra. En el cine de aquellos años también era habitual encontrar esta dualidad femenina. Las actrices interpretaban la “maldad” o la “frivolidad” que desprendían estas mujeres, justificando que lo hacían, en palabras de Carmen Martín Gaité, «en nombre del redoblado brillo de ejemplaridad que adquiría, por contraste, la conducta contraria» (1987: 34). En *La rival de Julieta* se hace imperante la introducción del otro personaje necesario para llevar a cabo el enredo amoroso, Alfredo Morly, «de unos veinte años y era fuerte y alegre. Su pelo castaño y ondulado y sus ojos risueños, le daban un aspecto muy simpático» (Torre, 1940: 26). Este personaje actúa en la novela como enamorado de Irene y, en cierta manera, se opone en actitud vital a Mario, a quien le hará despertar los celos ya que aprecia evidentes signos de enamoramiento de Alfredo hacia Irene.

Ante la turbación que le producen estos acontecimientos, Mario planea una expedición por espacio de dos años que le obligará a permanecer fuera de la ciudad en la que vive, una decisión con la que pretende reconstruir su fuerte personalidad, la cual se ha visto tambaleada por la presencia de Irene y no quiere que así sea, ya que representa la virilidad, por tanto, la madurez y firmeza de carácter que se esperaba del sexo masculino. Así, el sujeto amoroso padece cambios bruscos de conducta y opta por marcar distancia. Para su vuelta, que espera haber superado el devaneo, se producirá su enlace con Julieta de acuerdo a lo previsto. Sin embargo, antes de marcharse, Mario proyecta una excursión para pasar una jornada en el conocido como “vergel encantado”. Este idílico lugar, que simboliza un homenaje a uno de los tópicos más habituales de la literatura occidental, el *locus amoenus*, es un paraje apacible y resplandeciente que

antecede a uno turbulento y lóbrego, pero fundamental para propiciar el acercamiento de los amantes.

A este lugar, Irene acude en el coche de Mario. Y es entonces, cuando en el interior del vehículo, ambos personajes comienzan a experimentar lo que se conoce como la “sintomatología amorosa”, que también posee una extensa tradición en la literatura medieval. Su base es la concepción de amor como desarreglo de los humores, llamado *morbus eros*. El tratado del siglo XII *De Amore*, escrito por Andrés el capellán en el norte de Francia, plantea esta cuestión y desglosa los principales síntomas de este mal, que ataca directamente a la sensatez —a la ansiada *mezura* de los poetas cortesés— y se manifiesta en el comportamiento con una evidente falta de autocontrol ante la presencia de la amada/o. De un lado, Irene «siente unas ganas muy grandes de reír. No sabía por qué, pero un temblor inexplicable comenzó a sacudirla [...] No podía más. Rompió a reír estrepitosamente» (Torre, 1940: 28). De otro, Mario «empezaba a sentirse joven otra vez» (1940: 28). El cambio del estado anímico de los personajes corresponde a la tradición del amor como un dios indeseable que manipula la voluntad y produce gran desconcierto. La risa, que aparece en la protagonista, es el reflejo de una manifestación de falta de control de la conducta racional, más que alegría en sí misma⁵. El lugar al que acuden reúne los requisitos necesarios, según estima la crítica, del *locus amoenus* fijados ya por Teócrito y Virgilio⁶: árbol(es), prado, fuente o arroyo. Además, podían darse otros elementos secundarios como las aves, las flores o la brisa primaveral. En *La rival de Julieta* este hermoso lugar es descrito de la siguiente manera: «Anchos árboles centenarios, el cielo azul, las encendidas amapolas⁷ que sembraban el verde de los prados... Y [Mario] aspiraba la brisa con deleite» (1940: 30). En este caso concreto, el vergel que aparece es el *locus amoenus* renacentista, que comienza con los

⁵ Para el asunto de la enfermedad del amor en la poesía medieval, puede consultarse el trabajo de Inés Creixell Vidal-Quadras (1985: 363–365). Un estudio aplicado en Víñez Sánchez, Antonia. «La sintomatología amorosa del corazón en Jaufré Rudel: la flors d'albepis» (En prensa). Agradezco a la profesora de Filología Románica Antonia Víñez Sánchez, de la Universidad de Cádiz, el conocimiento de estos datos que me ha servido para poner la novela de Josefina de la Torre en relación con la tradición literaria.

⁶ La trayectoria clásica y medieval del tópico del *Locus amoenus* ha sido estudiada por Ernst Robert Curtius (1981). Igualmente, es recomendable el recorrido que realiza sobre el tema María del Carmen Hernández Valcárcel (1984: 321–340).

⁷ Conviene comentar el simbolismo de la amapola tal y como lo alude el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot: «Por su naturaleza (la flor) es símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza». Más adelante añade: «Según su color, modifican en sentido determinado su significación y lo matizan». Para la flor roja, continúa: «el parentesco con la vida animal, la sangre y la pasión en las flores rojas» (1988: 205-206).

*estilnovistas*⁸. La diferencia entre este tópico y el llamado “preludio primaveral” cortés de los siglos XII y XIII es que en el *locus amoenus* la naturaleza participa de los sentimientos del personaje; en cambio, en el preludio no. Es necesario indicar que este homenaje a la tradición literaria que realiza Josefina de la Torre es muestra del manejo poético de la autora, quien, además, utilizó como pseudónimo el de Laura, como tributo a la “Laura” de Petrarca.

Cuando los personajes llegan al “vergel encantado”, Irene se dispone a dar un paseo con Alfredo Morly por la ladera del río, donde este le confiesa su amor, mientras los observa, a escondidas, Mario. El protagonista, que sufre celos, decide concluir la excursión ante la presencia de nubes borrascosas que se aprecian en el horizonte. Este sentimiento es clave para la reconducción del amor, puesto que, bajo sus síntomas, lo que produce en el protagonista es la disolución del objeto amado y el resurgimiento del amor como puro sentimiento. Lo distingue cuando observa que otro va a impedirle amar, es esto lo que le importa, no poder vivir el sentimiento que le ha despertado Irene. El amor se encuentra en el interior de su persona y promueve sensaciones que determinan su propio estado en el mundo.

La tormenta estalla y, de vuelta en el vehículo, los protagonistas sufren un accidente que desata el pánico de Irene, la cual hace que busque refugio y confortación en los brazos de Mario: «Mario acentuó la presión de su brazo y ella se apretó más contra su pecho» (1940: 39). La inocencia y debilidad de Irene corresponde a las cualidades entendidas en la época como innatas a su sexo, y que tiene su origen en la *imbecilitas sexus* de los romanos. En cambio, Mario debe mostrar seguridad y es la actitud de Irene quien hace potenciar el sentimiento de protección ante un ser indefenso y nervioso⁹. Superado el trance, los amantes continúan separados, pero uno y otro son conscientes de los sentimientos que ya afloran en sus interiores. Aun así, nada ha

⁸ El *locus amoenus* está magistralmente expuesto en las *Églogas* de Garcilaso. Pero quien lo había consolidado era Petrarca en su *Cancionero*.

⁹ Este rasgo se aprecia ya en la misma portada de la novela, en la cual aparece una mujer casi desvanecida y un hombre tras ella que la sostiene en sus brazos, de modo que ella simboliza la debilidad y él la seguridad y la protección. Ni esta portada ni la mayoría de las que se encargaban para ilustrar las novelas rosas se hacían de forma arbitraria, sino que respondían a un plan preconcebido del autor que informaba al ilustrador para que ofreciera en imagen el rasgo más relevante de su obra. En este caso, pese a que la novela se desarrolla en buena parte en el exterior y hay muchas alusiones a la naturaleza, se prefirió colocar un fondo oscuro, que poco concuerda con lo señalado, para destacar las cualidades del hombre y la mujer. La imagen que ofrecemos de la portada de la novela es propiedad particular y pertenece a la colección “La Novela Ideal”, actualmente inexistente.

cambiado. El compromiso de Mario con Julieta sigue su curso, al igual que la marcha de este. Cuando llega el día y se dispone a partir en tren hacia el destino que se ha impuesto, ocasiona nuevamente un cambio brusco en el ánimo de Irene, que cae desmayada. Forma parte de la estrategia amorosa: «Un fuego de volcán le subió desde el pecho a la garganta y, sintiendo que todo giraba a su alrededor, perdió la noción de las cosas» (1940: 54). El sentimiento de la angustia se apodera de ella. El sujeto amoroso siente cómo un elemento externo, el viaje, pone en peligro su amor y se ve asaltada por el miedo. En el transcurso de tiempo en el que el héroe está fuera de su entorno, se ve a sí mismo desdichado, exiliado, ajeno a la realidad en la que vive, desnortado. Por mucho que haya querido cambiar de marco espacial, no ha podido calmar su ánimo. Por su parte, Irene experimenta una curiosa transformación física: «Aquel pelo cobrizo le caía sobre la nuca en anchas ondas, brillante y sedoso. Sus mejillas tenían el color de los melocotones maduros, y sus ojos dorados y picantes brillaban expresivos bajo las largas pestañas» (1940: 63). En el fondo, lo que experimenta la protagonista es una reacción ante la ausencia del objeto amado, su nuevo físico es el resultado de un sentimiento de abandono, como una revancha: «Había crecido un poco, su talle había adquirido esbeltez y toda la línea de su cuerpo guardaba la airosa armonía del deporte y la feminidad» (1940: 69). Deporte y feminidad, dos términos que la Falange había adoptado y la Sección Femenina patrocinaba en sus discursos para inculcar una vida sana, en cuanto a que el ejercicio físico era idóneo para lograr ser una buena madre, que culminara el embarazo y concibiera hijos con buena salud y fuertes necesarios para el futuro¹⁰.

Irene se ha prometido con Alfredo Morly. Un poco más de narración le basta al narrador omnisciente para informar sobre el regreso de Mario, quien nada más llegar se percata del sorprendente cambio físico de Irene. Interiormente, sigue siendo la misma, pero ahora es atractiva también por su físico, según las recomendaciones de entonces. Como muestra, veamos el siguiente consejo que el escritor Rafael Sánchez Mazas da a una mujer que sufre pena de amor en una de las revistas de la Sección Femenina, *Y*, en 1939:

¹⁰ De clara vinculación ideológica con el bando sublevado y con la Sección Femenina de la etapa de la contienda son las novelas publicadas también en “La Novela Ideal” *Idilio bajo el terror* (además de la defensa de los valores del ejército de Franco, trata la mezcla típica de amor y guerra producida en esta época), de 1938, y *María Victoria*, de 1940, en la que relata las virtudes de las mujeres de la Sección Femenina.

Cuando crea [el hombre] que eres mosquita muerta, te pones un poco paloma, y cuando crea que eres paloma, entonces levantas el vuelo y te pones como dice el cantar: «Montesina era la garza/ y de muy alto volar/ nadie la puede alcanzar» [...] Elige un buen peluquero, una buena consejera para vestirme, la amistad con algún hombre inteligente, a poder ser no muy joven y que no sea cursi, para aprender algunas opiniones, y como quien no quiere la cosa, deslumbrarle un poco a ese chico¹¹ (1939: 18).

El destino de los personajes, siempre caprichoso en la novela rosa, hace que Mario vuelva a vivir un episodio de tormenta, pero esta vez no con Irene, sino con Julieta, quien adopta una actitud muy diferente a la mostrada por aquella: «Julieta, indiferente, sacó un cigarrillo y se dispuso a fumar» (Torre, 1940: 80). La autora ha confeccionado dos pasajes paralelos a fin de hacer prevalecer las virtudes de la protagonista, que es quien transmite el modelo de conducta femenina ideal. La tormenta, tanto en esta ocasión como en la anterior, funciona como elemento discordante de la realidad en la que vive el sujeto amoroso, es como si el azar se interpusiera de forma antojadiza, pero ayuda a la historia de amor, en esta segunda tormenta tiene el sentido de aclarar dudas. De esta manera, Mario se convence de sus sentimientos por Irene y esta abandona a Alfredo Morly después de revelarles la verdad de sus sentimientos. La autora le ha otorgado a Irene un papel activo en el duelo amoroso, que, en este aspecto, ante su prueba de valentía y sinceridad, estimula a hacer lo mismo a Mario con Julieta. Sin embargo, pese a que por medio de esta actuación podía invertir de alguna manera la actitud pasiva de la mujer, la cual debía permanecer siempre expectante a la actuación del hombre, es un ejercicio obligado debido a que es Irene quien encarna las formalidades convenidas de la mujer, así como los valores morales propagados por la Sección Femenina. Una vez liberados ambos protagonistas de sus respectivos compromisos, Mario e Irene son libres para iniciar su historia de amor. Al final, Blanca Barocchi les sugiere a los amantes la marcha a otro lugar lejos de las habladurías del entorno: «¡Una boda rápida y lejos de las murmuraciones!» (Torre, 1940: 96). Con la boda a la vista, termina el discurrir amoroso de los protagonistas y del hombre y la mujer en la vida real. Como había expresado la falangista María Pilar

¹¹ Este consejo se encuentra en el ‘Consultorio Sentimental’ que poseía la revista. Estos consultorios ponían a disposición de los lectores, fundamentalmente mujeres, un apartado de correos para que pudieran enviar cartas exponiendo dudas, penas y lamentos derivados del amor para encontrar respuestas y posibles soluciones en consonancia con los límites de la decencia que dictaminaba el régimen franquista y la moral católica. En la mayoría de las ocasiones, las respuestas las ofrecían hombres destacados de la época, como los escritores Camilo José Cela, Álvaro Cunqueiro, Claudio de la Torre, Tomás Borrás, y también escritoras, como Julia Maura, Gloria Fuertes o Mercedes Ballesteros. El conjunto de las opiniones aglutina un auténtico tratado sobre el amor de la época, ideado con vistas a crear el modelo del hombre y la mujer ideal

Morales en su libro *Mujeres*, que llegó a ser un éxito en los años cuarenta y que fue prologado por la propia Pilar Primo de Rivera, el noviazgo era una «situación especial, intermedia y conmovedora, trascendente» (1994: 95). Las palabras del personaje de Blanca Barocchi en la novela denotan el temor existente entonces ante la posibilidad de transmitir una sensación de indecencia frente a la sociedad. El cuarteto amoroso conformado por Irene, Alfredo, Mario y Julieta podía resultar excesivo para la moral católica de aquellos años, aunque la pureza de espíritu de Irene consiga diluir cualquier signo de inmoralidad en su comportamiento. Pero, ante la mínima duda de alguna práctica alejada de las “buenas costumbres”, es el personaje de edad más avanzada en la novela, Blanca Barocchi, símbolo del honor familiar, quien condena con su intervención tales hechos, sugiriéndole a la pareja que se aleje del entorno en el que han vivido hasta el momento para consumir en un escenario nuevo, lejos de calumnias, su historia de amor.

Este tipo de narrativa no escapó de pasar los controles de la censura franquista. En los años cuarenta cualquier tipo de creación literaria debía pasar ineludiblemente por las manos de los censores, según disponía la Orden de 15 de julio de 1939 con la que se erigía una Sección de Censura dependiente de la Jefatura del Servicio Nacional de Propaganda. Sin embargo, estas producciones, consideradas triviales y de asuntos típicamente femeninos, conseguían salir airosas en las resoluciones, a excepción de algunos casos concretos. En el caso de *La rival de Julieta* tuvo el número de expediente S-640¹², con una fecha de entrada del 6 de septiembre de 1940 y de salida el 10 del mismo mes. Es decir, cuatro días bastaron para que el responsable firmase una resolución favorable, cuando había obras que se llevaban mínimo un mes en la revisión. El informe que el censor debía cumplimentar, en estos primeros momentos de la Censura, disponía de una serie de puntos que debían tenerse en cuenta. Según consta en el expediente de *La rival de Julieta*, estos eran: a) Valor artístico o literario; b) Valor documental; c) Matiz político; d) Tachaduras. El censor encargado de la novela de Josefina de la Torre escribió únicamente en el primer punto: «Vulgar». En las observaciones se podía leer: «Novela rosa con todas sus consecuencias. Nada digno de censura», palabras que denotan el desprecio que se le tenía a esta tendencia literaria en

¹² Según consta en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares (Madrid). Expediente: 21-06569-00640.

la que fundamentalmente las mujeres encontraban su reducto de evasión por medio de unos personajes que daban rienda suelta a la fantasía amorosa.



Portada de *La rival de Julieta* (1940). “La Novela Ideal”

Mediante el análisis de *La rival de Julieta* pretendemos abogar por una revisión de la novela rosa como documento sociológico. Como ha expresado Juan Ignacio Ferreras, la obra literaria posee una fecha de nacimiento concreta, un desarrollo y una muerte, entendiendo la “muerte de la novela” con el fin de su tiempo, quedando transformada como documento histórico (1988: 30). En el caso de la novela rosa, en primer lugar, su nacimiento estaría marcado por el final de la Guerra Civil, cuando la sociedad sufrió una de sus mayores transformaciones a todos los niveles y la literatura sirvió para adoctrinar y enaltecer unos determinados valores; en segundo lugar, tuvo un desarrollo que se prolongó en el tiempo hasta, aproximadamente, mediados de los cincuenta (con una interesante evolución interna y un período de mayor vigencia de 1940 a 1945), y, por último, un final coincidiendo con la irrupción en el panorama narrativo español de la novela social de los cincuenta y con la aparición de una nueva generación de escritores, “los niños de la guerra”. Precisamente una de las integrantes

de esta nueva generación literaria que surge en los cincuenta es la única que ha mostrado cierto interés y preocupación por analizar las implicaciones sociales de este tipo de narraciones. Se trata de Carmen Martín Gaité, la cual ha dejado ver la influencia que estas novelas causaron en la juventud femenina española en varias de sus obras, sobre todo en su novela *El cuarto de atrás* y en el ensayo *Usos amorosos de la posguerra española*, en el que describe la realidad amorosa de la época y la vincula con los argumentos de las novelas rosas, indicando la necesidad de un estudio riguroso, desde el punto de vista sociológico, que concluya qué tanto había de la realidad en estas narraciones. En nuestra opinión, además, sería adecuado examinar cuánto de originalidad había en ellas, es decir, si únicamente se aprovechaba la estructura de la novela rosa, el marco, para verter doctrina política, con independencia de la moralidad conservadora que ya tuviera el género de forma inherente. La idea está en el hecho de que algunas autoras, dejamos a los escritores a un lado (aunque también se les podría aplicar), que tuvieron vinculación directa o indirecta con la organización falangista femenina pudieron utilizar el discurso amoroso como espejo del discurso político. De ser así, estas novelas, en la época, supondrían una novedad para el consumidor del producto, el cual ya estaría imbuido en la retórica alienadora falangista, más aún en tiempos tan cercanos al fin de la contienda, por lo que servirían para entretener adocrinando, una forma original de propaganda relacionada con los movimientos totalitarios, que veían en la cultura popular un recurso idóneo de llegar a las masas. En *La rival de Julieta*, si bien posee más de la moralidad propia de la novela rosa que de contenido político, sí tiene referencias a la realidad, signos, como los que se han señalado, que debieron ser rápidamente identificados y conectados con las consignas políticas del momento, más saliendo en una colección brotada durante la Guerra Civil, y, por tanto, contribuidora de la cultura que se puso en marcha en las zonas nacionales de cara al ya erigido Estado franquista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGA (Archivo General de la Administración) (194): *La rival de Julieta* (Expediente nº 21-06569-00640), Alcalá de Henares, Madrid, Ministerio de Cultura.

ANÓNIMO (1944): «Seis manos sobre la novela rosa», *La Estafeta Literaria*, 1, 5 de marzo.

ANÓNIMO (1956): «Luys Santa Marina enfoca el panorama literario», *La Estafeta Literaria*, 64, 6 de octubre.

APARICI, Pilar y GIMENO, Isabel, eds. (1996): *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín*, Barcelona, Anthropos.

GIBSON, Ian (2013): *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal. 1900-1938*, Madrid, Aguilar.

CIRLOT, Juan Eduardo (1988⁷): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.

CREIXELL VIDAL-QUADRAS, Inés (1985): *Andreas capellanus. De Amore*, Barcelona, El festín de Esopo.

CURTIUS, Ernst Robert (1981): *Literatura Europea y Edad Media latina*, México, Fondo de Cultura Económica.

DÍEZ BORQUE, José María (1972): *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Madrid, Al-Borak.

ECO, Umberto (1968): *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.

GALLEGO MÉNDEZ, María Teresa (1983): *Mujer, falange y franquismo*, Madrid, Taurus.

HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca (2001): «Josefina de la Torre Miralles, una escritora Vanguardista», en *El Guiniguada*, n. 10, pp. 45-56.

HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen (1984): «El locus amoenus en la edad media española», en *Simposio Virgiliano: conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 321-340.

IGNACIO FERRERAS, Juan (1988): *Fundamentos de sociología de la literatura*, Barcelona, Círculo de Lectores.

JAUSS, Hans Robert (1987): «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en Juan Antonio Mayoral (ed.), *La estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, pp. 59-85.

LABANJI, Jo (2002): «Resemanticizing feminine surrender: cross-gender identifications in the writing of Spanish female Fascist activists», en Ofelia Ferran y Kathleen M. Glenn (eds.), *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)*, Nueva York, Routledge, pp. 75-95.

LÓPEZ, Francisca (1995): *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos.

MARTÍN GAITE, Carmen (1987⁶): *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama.

MARTÍN GAITE, Carmen (2009): *El cuarto de atrás*, Madrid, Siruela.

MAZA, Josefina de la (1945): «Otra vez la novela rosa», *La Estafeta Literaria*, 36, 15 de noviembre.

MORALES, María Pilar (1944): *Mujeres (Orientación femenina)*, Madrid, Editora Nacional.

NÚÑEZ PUENTE, Sonia (2008): *Reescribir la Femenidad: La mujer y el discurso cultural en la España Contemporánea*, Madrid, Pliegos.

RADWAY, Janice (1984): *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

RICHMOND, Kathleen (2004): *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de La Falange*, Madrid, Alianza.

SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA, Alberto (2011): «Prólogo», en Antonio González Lejárraga, *La novela rosa*. Madrid, CSIC, pp. 11-17.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario (1990): *Mujer española, una sombra de destino universal: Trayectoria histórica de la Sección Femenina de Falange*, Murcia, Universidad de Murcia.

SÁNCHEZ MAZAS, Rafael (1939): «Consultorio sentimental», *Y. Revista para la mujer*, 21 de octubre.

TORRE, Josefina de la (pseud. Laura de Cominges) (1940): *La rival de Julieta*. La Novela Ideal, 15.

VÍÑEZ SÁNCHEZ, Antonia (en prensa): «La sintomatología amorosa del corazón en Jaufre Rudel: la flors d'albepis».

VV.AA. (1944): «Seis manos sobre la novela rosa», *La Estafeta Literaria*, 1, 5 de marzo.

YSERN, Agustín (1943): «Lo extranjero en España y lo español en el extranjero», *Y. Revista para la mujer*, 68, pp. 40-41.