

Miguel Soler Gallo

DOI: 10.4312/vh.23.1.247-260

Universidad de Salamanca



## Vencer a Medusa: El modelo de mujer angelical en la primera novela rosa de Carmen de Icaza. Feminidad y tradicionalismo

**Palabras clave:** Carmen de Icaza, feminidad, novela rosa, tradicionalismo, modelos de mujer.

El paso del tiempo permite una relectura de autores postergados a fin de rastrear en sus obras aspectos susceptibles de analizar desde una óptica presente, esto es lo que nos proponemos con en este trabajo, al rescatar del olvido la primera novela rosa de Carmen de Icaza (1899-1979)<sup>1</sup>, *La boda del duque Kurt* (1935), y realizar un estudio sobre el tratamiento que se hace del modelo de mujer tradicional, «mujer angelical», frente a la «mujer monstruo» o prototipo femenino que se alejaba, a la sazón, de unos postulados ideológicos reconocidos y aceptados por la mayoría de la sociedad.

La autora de este trabajo desempeñó un papel trascendental en la sociedad y en la cultura española de posguerra, en cuanto a que instituyó un nuevo modelo de hacer y consumir literatura para las mujeres, la llamada novela rosa<sup>2</sup>,

- 1 Hija del diplomático mexicano Francisco A. de Icaza y de una señora de Granada, Beatriz de León, llegó a dominar cuatro idiomas (español, inglés francés y alemán) y adquirió una amplia cultura gracias a los continuos viajes y estancias que realizó en diferentes países europeos, sobre todo en Berlín en tiempo del Káiser. En su domicilio madrileño fue testigo de excepción de las tertulias que su padre preparaba y en las que participaban escritores como Rubén Darío, Amado Nervo, Ortega y Gasset, o Juan Ramón Jiménez, quien le enseña a leer.
- 2 Aunque el concepto no es inédito de la autora –ya existía el folletín romántico en el siglo XIX–, sí que lo revitalizó en la posguerra española. La rúbrica de novela rosa viene de una cuidada colección literaria, “La Novela Rosa”, fundada por la editorial catalana Juventud que el 1 de enero de 1924 saca a la luz el primer número de una colección que se convertirá en genérico para identificar aquellas producciones narrativas que tuvieran como base un asunto sentimental y que estuvieran elaboradas con un estilo ameno,

hasta el punto de que Carmen Martín Gaité (2009: 85), de las pocas voces autorizadas que reivindicó su estudio, la definiera como portavoz literario de esta corriente estética. Es con la vista puesta en este contexto histórico y cultural como debe aproximarse a sus escritos. Como señaló el escritor José María Alfaro (1979), miembro fundador de Falange Española de las JONS –partido político con el que Icaza sentía afinidad ideológica y se implicó políticamente<sup>3</sup>–, en sus obras retrató con nitidez determinadas zonas de la sociedad por ella vividas y se preocupó por reflejar una moral conservadora propia de la clase social a la que pertenecía, la aristocracia, aunque también plasmó actitudes y comportamientos de la burguesía adinerada de la época. En esta proyección de la sociedad destaca la imagen transmitida de la mujer, como miembro esencial encargado de difundir modelos de conducta y de perpetuar valores tradicionales tanto a sus congéneres como a su descendencia, sobre todo si eran igualmente de sexo femenino.

Si la vinculación de Icaza con la Falange y su posterior incursión en el franquismo pueden ser los motivos de la desconsideración en la que se ha visto envuelta su figura y su obra desde prácticamente el final de la dictadura, también ha contribuido a ello el hecho de haber sido popular por escribir novela rosa. La crítica literaria no ha terminado de tomar en serio este subgénero narrativo, de ahí que, en la actualidad, no sea un tema de interés entre los jóvenes investigadores. Sin embargo, existen perspectivas de estudio muy interesantes de tratar: en primer lugar, el papel que estas obras poseen en los momentos históricos en los que alcanza éxito y cuáles son los motivos para que miles de lectores –en su mayoría mujeres– se vean seducidos y ávidos de consumir el producto, un enfoque que ha sido tenido en cuenta en trabajos como los de Andrés Amorós (1968 y 1974) y José María Díez Borque (1972), dedicados íntegramente a analizar la novela rosa desde esta perspectiva sociológica; en segundo lugar, la correspondencia existente entre la moralidad que difunde las obras y el discurso político dominante del período en el que surgen, analizada, entre otros, en los estudios de Martín Gaité (1987), Francisca López (1995: 31-58) o María del Carmen Alfonso García (2000: 23-39); en tercer

---

sencillo y entretenido. En esta colección participaron, entre algunos autores extranjeros, Palacio Valdés, Concha Espina, Gabriel Miró, Martínez Olmedilla, Concha Linares-Becerra o María Mercedes Ortoll.

- 3 Tras el estallido de la Guerra Civil española, Icaza toma parte del bando sublevado y desde octubre de 1936 se implica en la fundación del Auxilio Social, organización de socorro humanitario constituida durante la contienda en la zona sublevada, en la que ejerció como secretaria nacional durante dieciocho años. Asimismo, estuvo vinculada a la Sección Femenina y tuvo un puesto destacado en el sector de Propaganda.

lugar, como discurso que disiente con el canon oficial narrativo del momento, el cual, para el caso de la segunda mitad del siglo XX, años en los que la novela rosa alcanza uno de sus principales apogeos, ha sido examinado, por ejemplo, por Montejo Gurruchaga (2010: 69-107); y, sobre todo, donde parece que la novela rosa tiene especial relevancia en la actualidad, es en los estudios de género, con teorías que defienden que, dentro de la ideología conservadora que las obras contienen, puede hallarse elementos que transgreden los parámetros ideológicos dominantes, en especial con el papel que la mujer debía desempeñar en la sociedad, como ha constatado Sonia Núñez (2008: 171-207), o como testimonio que constata la realidad en la que vivían las mujeres en la época, si no en la que recrean las obras, sí en la que se publican. No obstante, donde quedaría trabajo por hacer sería en realizar estudios que ayuden a considerar la novela rosa desde el punto de vista literario, prestando atención a las técnicas narrativas, a la configuración de los personajes, y al tratamiento del tiempo y el espacio.

Nuestro trabajo, el primero que se realiza sobre esta obra, se encuentra entre el segundo punto y el último, ya que en *La boda del duque Kurt*, además de existir una relación clara entre la moral que difunde y el discurso dominante de la posguerra, los personajes femeninos están diseñados para servir de ejemplos al público femenino y mostrar cuál es el camino que se ha de seguir y cuál es el camino que conduce a la perdición.

Carmen de Icaza escribió la novela cuando tenía diecisiete años, es decir en 1916, y tardó en hacerlo una semana<sup>4</sup>, aunque decidió esconder el manuscrito dentro de un armario en su habitación por un largo tiempo. Cuando se encontraba trabajando en el periódico madrileño *El Sol* —que impulsó el filósofo José Ortega y Gasset en 1917— en la década de los veinte, escribiendo crónicas sobre diferentes aspectos de la vida social<sup>5</sup>, su director Félix Lorenzo le sugirió la traducción de una novela que tuviera un argumento típico femenino, es

4 En la década de los años cincuenta *La boda del duque Kurt* se reeditó con el título de *Talia* (Madrid, Gráficas Clemares), aunque parece que este fue también su título original. En la introducción que la autora preparó para la reedición ofrece los detalles que rodearon el proceso de gestación de la obra.

5 Además de en *El Sol*, también colaboró en *Ya* y en *Blanco y Negro*, con frecuencia, con el pseudónimo de CIL (las iniciales de su nombre y apellidos). Se especializó en artículos que trataban aspectos relacionados con lo que por aquel entonces comenzaba a entenderse como «de la vida moderna», entre los que se encontraban temas de la mujer y la intelectualidad, su desarrollo profesional y, especialmente, sobre la infancia y la maternidad. Una vez que estalla la Guerra Civil, su firma aparece en otras publicaciones, como *Y*, *Medina*, *Vértice* o *Ventanal*, todas de la Falange.

decir, del tipo de las obras de Florencia L. Barclay, de Henri Ardel o de Max du Veuzit, para publicarla como folletín. Icaza recordó su manuscrito y le cedió los primeros capítulos sin hacer constar su nombre. La sorpresa llegó en el instante en el que este le indicó que había reconocido el modo de escribir de los principales autores de novela blanca, como también se conocían las obras de estas autoras extranjeras<sup>6</sup>. Entonces, la autora resolvió el enigma y confesó que la obra en cuestión era suya. Y así, a finales de los años veinte, salió publicada *La boda del duque Kurt* con el pseudónimo de Valeria León (su segundo nombre y apellido), con espléndidas ilustraciones que conferían al producto un mayor atractivo. Dado el gran éxito que obtuvo la novela, en 1935, la editorial catalana Juventud, en su colección «La novela rosa», la editó en formato libro en el número 282, ya con su nombre. Más adelante, en 1942, la editorial Afrodisio Aguado pidió permiso a la autora para publicar de nuevo la novela en su colección Mari-Car –también especializada en publicar los mejores títulos de la novela rosa del momento–. En un principio, la autora se negó, ya que por estos años había adquirido notable éxito y prestigio sobre todo tras la publicación, en 1936, en folletines en *Blanco y Negro* –con múltiples ediciones posteriores–, de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*<sup>7</sup>, y objetó que «se trataba de una obra de adolescencia»<sup>8</sup>. Finalmente, el editor logró persuadirla indicándole que la encontraba idónea y «digna de deleitar al vastísimo sector del su público femenino»<sup>9</sup>. No obstante, Icaza no dejó que su nombre figurase

6 Sin que pueda atribuirse el concepto a ninguna persona concreta, la novela blanca se utiliza a nivel internacional para referirse a un tipo de literatura inocua, que se asienta sobre los límites de la decencia que predominaban, fundamentalmente, en la primera mitad del siglo XX, que evitaba tratar temas obscenos, perniciosos y plasmar malas costumbres, las cuales, en el caso de que aparecieran, siempre eran presentadas como aquello que era perjudicial para el ser humano. Con posterioridad, a la novela blanca se le fue calificando con el color rosa, por estar asociado al amor, tema predilecto de las narraciones, pese a que la novela blanca puede tratar otros muchos temas, como la amistad, la familia, la inocencia de la infancia, etc.

7 Resulta significativo que la novela *Nada* de Carmen Laforet, galardonada con la primera edición del premio Nadal (1944), no pasara de un máximo de 3.000 ejemplares en su primera edición, y, en cambio, *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* alcanzó la astronómica cifra de 250.000 ejemplares desde 1940 hasta 1943. Asimismo, 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).

8 Así aparece en la edición publicada en 1942 por Afrodisio Aguado, que es la que aquí manejamos. Las referencias a la novela serán señaladas directamente en el cuerpo del texto, indicando la/s página/s en la/s que se encuentre/n la información y adaptadas a las normas ortográficas actuales.

9 Ídem.

en la cubierta, apareciendo por consiguiente como una edición propia de la editorial, pese a que el público conocía a la perfección su verdadera autoría<sup>10</sup>.

El tipo de público femenino al que se destina la novela resulta esencial debido a que *La boda del duque Kurt* aprovechaba su aparente argumento inofensivo, casi de cuento de hadas, para transmitir doctrina por medio de los personajes protagonistas, Natalia (Talía), la mujer ángel, y Ruth, la mujer monstruo. La trama de la novela reúne todos los condimentos necesarios de la novela rosa: una joven aristocrática, Natalia, huérfana de padre y económicamente venida a menos, a quien andan buscándole pretendiente que solucione las penurias económicas de la familia. Es rubia, de rostro pálido y de espíritu sacrificado, y está enamorada de un primo suyo, Kurt de Altenburgo, duque de Altenburgo, de rostro varonil, de claros ojos y expresión altanera, pero que, en principio, la familia rechaza. Kurt ha caído en las redes de una aventurera, de una intrigante, Ruth Blumenthal, que no goza del favor de la familia, la cual intenta por todos los medios impedir esa boda. Por eso buscan a la inocente Natalia para que, con su dulzura y bondad, conquiste el corazón de su idolatrado Kurt y sea ella quien se case con él y se produzca el esperado final feliz. Se trata de impedir que el jefe de una casa ducal, portador de un título histórico y riqueza, contraiga matrimonio con una mujer tan desigual, lo que no habría sucedido si esta fuese portadora de un nombre altisonante y una dote respetable<sup>11</sup>.

Las cualidades que propaga Natalia responden al arquetipo tradicional de mujer elaborado desde el punto de vista masculino, es decir, una especie de representación angelical y de la dulzura que ha tenido representatividad en el arte desde la Beatriz de Dante, la Laura de Garcilaso, la perfecta casada de Fray

10 Es preciso indicar que 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. Así sucedió con *La boda del duque Kurt*, que tuvo fecha de entrada el 6 de agosto de 1942 y resolución favorable para su publicación doce días después, con una tirada de 10.000 ejemplares, según consta en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Madrid, Expediente nº 5-100). En el expediente de entrada figura el nombre de la autora, pero no en el de salida, en el que ya aparece como autor la propia colección de la editorial.

11 En el expediente de censura de la novela, citado en la nota anterior, consta que quien ejerció como censor fue el escritor Leopoldo Panero, miembro de la generación literaria del 36. Él mismo resumía su argumento de la siguiente manera: «Novela rosa en que se describen los amores de un aristócrata alemán prendado de una prima suya. Como la familia del Duque se opone a estas relaciones termina el héroe de la novela por caer en los brazos de una aventurera. Para sacarle de ellos la familia solicita de la menospreciada prima su auxilio para reconquistarlo. Accede ella y todo termina a gusto de todos. Puede autorizarse». En el mismo expediente se indica que el valor literario o artístico de la obra es «Suficiente».

Luis de León, la Margarita y la Makarie de Goethe, el rayo de luna de Bécquer hasta el «ángel del hogar» decimonónico. Por consiguiente, la mujer debía ser inocente, bondadosa, dulce, pasiva y dócil. Pero, tras el ángel se esconde el monstruo, lo opuesto de la idealización masculina de la mujer. La mujer monstruo es aquella que contrapone todas las cualidades y valores anteriormente referidos. Es una mujer que no renuncia a su personalidad, que actúa según sus propios razonamientos, que no escatima en superarse a sí misma y las trabas que le imponen la sociedad; en definitiva, una mujer que rechaza el papel sumiso y subyugado al hombre. En este sentido, Toril Moi (1988) hace recuento de los personajes femeninos históricos y/o legendarios que señalan Gilbert y Gubar para identificar a la mujer monstruo: La colección de diosas brujas terribles como la Esfinge, la Medusa, Circe, Kali, Dalila o Salomé. Para estas autoras, la mujer monstruo «es dual en cuanto a que su conciencia es impermeable al hombre, es aquella mujer que deja que se introduzca en su mente el pensamiento fálico masculino» (Toril Moi, 1988: 69).

De modo que, en la novela, Natalia es el ángel y Ruth el monstruo. En un principio, Natalia es descrita de forma desdeñosa, calificándola de «niña insignificante» (17). Lo primero que hay que transformar en Natalia es potenciar su atractivo físico, el cual se encontraba casi invisible, con el objeto de ser más agradable a la vista de Kurt y lograr seducirlo. Por su parte, la mujer monstruo, Ruth Blumenthal, se presenta bajo la apariencia de una mujer ángel, concordando con lo manifestado por Gilbert y Gubar acerca de la dualidad de la mujer monstruo que podía contener en un mismo cuerpo las dos tipologías. Ni siquiera presenta la apariencia de mujer monstruo, que quedaban definidas desde el punto de vista físico como una «belleza arrogante, cuerpo serpentino y tez morena» (54). Natalia, en un primer momento, duda si prestarse a la estrategia que la familia planea para impedir la boda de Kurt, pero le asalta una duda: «¿Y si esa mujer le ha embaucado, presentándose bajo una falsa apariencia?» (21). Una posibilidad que hace cambiar la actitud de la protagonista y decidirse por «salvar a Kurt» (22). Con todo, la apariencia de Natalia no parece ser útil para llevar a cabo el empeño, por eso deciden transformarla exteriormente, si bien lo que desconocen es que el interior de la joven es lo que finalmente se impondrá. Lo que en realidad plantean es convertir a Natalia en una mujer monstruo, una idea que no traerá buen resultado, puesto que Natalia es una mujer ángel, no posee la dualidad:

Ese rostro de cejas finas y negrísimas, de rojos y frescos labios, de frente blanca y despejada, le era casi desconocido

[...] El mismo asombro le produjo la vista de su escote y de sus hombros, que asomaban blanquísimos entre los plateados encajes del cuerpo, y completamente extraños le parecieron los breves pies calzados de afilados chapines de plata. (30)

Natalia no se encuentra satisfecha ya que ella era consciente de que «Kurt quiso en mí a la muchacha de alma y de cuerpo sencillos y sin artificios» (30). Para paliar su angustia, solicita la opinión de su madre, la cual ofrece en la novela una de las claves de la idea que se tenía de la mujer correspondiente al ideario tradicional:

A los hombres, para divertirse y coquetear, les gusta esa clase de mujeres (la mujer monstruo); pero en cuento se trata de matrimonio, ¡ya es otra cosa! Buscan a una muchacha seria, que sepa ser una buena madre de familia y una ordenada dueña de casa. (32)

Natalia muestra resistencia ante la posibilidad de trocarse en una mujer monstruo, a pesar de las continuas transformaciones físicas de las que estaba siendo objeto. Por más que le adviertan, una y otra vez, que «a los hombres les aburren la melancolía y el sentimentalismo, y, en cambio, se sienten atraídos por las mujeres graciosas y coquetas» (39), Natalia, la mujer ángel, consideraba lo contrario:

El atractivo debe de ser una emanación natural de cualidades que existen: bondad, inteligencia, comprensión... También creo en la seducción de un silencio, de una mirada o de una sonrisa, pero siempre que estos no sean pequeños trucos, sino algo brotado del alma (40).

Por el contrario, Ruth, la mujer monstruo, contiene en su dualidad todas las cualidades necesarias de la mujer ángel: «es honrada, elegante, sencilla, inteligente, culta...» (45), aunque arrastra sobre ella constantes sospechas de lo contrario, al igual que ocurre con su primogénita. El entorno social comenta el misterio que rodea a ambas mujeres, se dice que la madre es viuda y que lleva recorriendo durante cinco años Europa gastando verdaderas fortunas de desconocida procedencia. Además, Ruth también es viuda, ignorándose por completo la causa del fallecimiento de su esposo, solo se dice que no era un hombre honrado y legal.

En la novela se ofrecen continuas referencias a los peligros que entrañan el tipo de mujer que encarna Ruth, que evidentemente tenía como finalidad



advertir al público femenino lector, mostrándole un espejo negativo en el que no debía contemplarse a fin de llevar una vida digna y, sobre todo, decente, como se requería en la época. Uno de los riesgos que las mujeres como Ruth acarrear es que la imagen del marido quede desplazada y completamente ridiculizada ante el éxito entre el público masculino de su mujer. En este sentido, es significativa la siguiente cita que transmite uno de los personajes masculinos de la novela, Felipe Kettel, conde de Kettel, por su crudeza y porque refleja a la perfección uno de los pilares del dominio del hombre frente a la mujer y la autoridad que poseía en la sociedad sobre ella, siguiendo un código fabricado por el sector masculino: «Si es un hombre de verdad, no tiene sino dos caminos que seguir: o pegar un tiro a esa criatura frívola que con su inconsciencia puede atraer la desgracia y hasta el deshonor sobre toda una familia, o alejarse» (90). Kettel rechaza a estas mujeres que actúan como Ruth y, en su lugar, admira y pretende obtener el amor de una mujer ángel como Natalia: «muchacha seria, inteligente, buena, cariñosa, una mujercita de verdad». Es su candidata perfecta, y al tenderle la mano para ofrecerle su amistad, aprecia en su tacto unas sensaciones nuevas: «No era una mano de vitrina, con uñas como espejos y piel cual azucena [...] Era una manecita firme y enérgica: una mano acostumbrada a los trabajos caseros, un poco tostada por el sol». Para el sector masculino representado en la novela, las mujeres como Natalia debían tener una familia, si no repleta de títulos y blasones, sí al menos honorable.

Un aspecto importante en la formación de la mujer angelical es la figura de la madre, quien debe formarla siguiendo unas directrices inculcadas desde la infancia. La madre de Natalia ha creado a una mujer a su imagen y semejanza; lo mismo que la madre de Ruth, pero con diferente perspectiva. Una vez que las hijas ya han sido educadas de una u otra manera, estas deben perpetuar, a su vez, la misma educación a sus descendientes o demás personas a su cargo. Por este motivo, Natalia cuida de su hermana Luly, ocho años menor que ella: «Físicamente es mucho mejor; tiene unos ojos grises que no le caben en la cara, y una mata de rizos negro imposibles de disciplinar. Moralmente... ¡claro que se parece, puesto que yo la he formado!» (98). Tras oír la descripción que Natalia realiza de su hermana Luly, Felipe Kettel, exclama: «¡Debe ser un ángel del cielo!» (98). Mientras que el hombre puede enfrentarse a la madre, la mujer casi nunca lo hace y siempre está próxima a ella como fuente de experiencia vital. En el caso que tratamos en la novela, la hija debe seguir los consejos y el camino trazado para ella por su madre, que es el único sendero verdadero, ya sea para bien o para mal. Por eso la madre de Natalia explica con orgullo: «A



mi hija Natalia la he educado de tal modo que puede ir sola por la vida...». Y Felipe Kettel, afirma airado sobre el otro modelo femenino:

Vosotras, pobres mariposillas, atraídas por la llama del éxito y la diversión, no sois en realidad las verdaderas culpables. Vuestras madres son las responsables de todo. Ellas, que conociendo por experiencia el mundo y la vida, no os educan debidamente. No os dotan de cualidades y virtudes sólidas que os permitan ser mujeres como Dios manda. (91)

La mujer angelical debe además poseer buena fama, concepto muy arraigado en el medievo y que está muy vinculado al honor. Su nombre no puede ser objeto de murmuraciones ni mucho menos calumniado, de ahí la angustia de Natalia, mejor dicho de su conciencia:

¿Y si tu nombre suena envuelto en un escándalo? ¿Y si perjudicas con ellos a tus hermanos, a esa hermanita Luly? [...] Piensa que eres mujer, que eres una muchacha... Y que la buena fama es una azucena que una vez marchita no vuelve a florecer... (104).

Tras un sinfín de peripecias típicas del folletín, ambas mujeres, el ángel y el monstruo, se encuentran cara a cara, y da comienzo la pugna entre ellas por el corazón de Kurt. Cuando el duque presenta a Ruth a su prima Natalia, «Ruth tendió a Natalia su mano diáfana, y una sonrisa angelical entreabrió sus labios» (67). En el libro de Toril Moi *Teoría literaria feminista* (1988) se recoge lo que Gilbert y Gubar piensan de la estrategia literaria de las mujeres escritoras, como podría ser en este trabajo Carmen de Icaza, la cual consiste en asaltar y revisar, destruir y reconstruir las imágenes de la mujer que han sido heredadas de la literatura masculina, especialmente las polaridades paradigmáticas del ángel y el monstruo. En opinión de las autoras, la mujer monstruo es, por lo general, el doble de la autora, en cierto sentido, una imagen de su ansiedad y su rabia (Toril Moi, 1988: 88). Y puede ser la explicación del porqué la mayoría de obras escrita por mujeres incluyen a la figura de la mujer monstruo, por ejemplo, en el extenso corpus de novela rosa de la posguerra española. La mujer escritora necesitaría de esta mujer para afrontar su sentimiento de fragmentación propio y único de las mujeres, pues viven siendo objeto de continuo control entre lo que son y lo que deben ser de cara a la sociedad. De hecho los personajes masculinos que actúan en las novelas oscilan de la mujer monstruo a la mujer ángel continuamente y nada se dice de

ellos, solo se señala la dicha que obtienen cuando las cualidades angelicales de la mujer que encarna la auténtica feminidad lo redimen, y entonces comienza una vida de dicha y paz. De ahí que ambos personajes, el ángel y el monstruo, escenifiquen imágenes opuestas propias de una u otra mujer: confinamiento y escape, interior y exterior, recatamiento y soltura, reflexión e improvisación, salud y enfermedad, fragmentación y totalidad. En cambio, a pesar de que las autoras puedan verse reflejadas en la mujer monstruo, la moralidad de la época impedía su total triunfo, y es por eso por lo que en las novelas rosas acaban en rotundo fracaso, resultando victoriosa la mujer ángel, la que simboliza el modelo de conducta femenina que la sociedad exigía para la mujer. En *La boda del duque Kurt*, la dulzura y la candidez de Natalia irá desenmascarando lentamente a Ruth ante los ojos de todos, también de los lectores: «Natalia se dio cuenta de que la niña rubia (Ruth) sabía mirar con antipatía» (151). Ruth, que conoce la buena fama que ostenta Natalia, finge tener interés en su amistad, de modo que insiste en que honre con su presencia la casa donde habitan ella y su madre. Natalia acepta y de inmediato empieza a circular toda clase de bulos sobre su hasta entonces impoluta persona. Cierta día, estando en una fiesta organizada por Ruth y su madre, Natalia es asaltada por uno de los invitados encaprichado por sus encantos angelicales, confundido quizás y convencido de que se trataba de una joven frívola más que iba por la fiesta coqueteando con unos y con otros, al estilo de la mujer monstruo. Para acabar con todas las habladurías que su círculo social no cesa de extender a su alrededor, Natalia se compromete con Felipe de Kettel. Y Ruth consigue, al fin, el deseado favor de la familia de Kurt y su aprobación para el futuro enlace. Es entonces cuando la máscara de Ruth empieza a desvanecerse:

En lugar de seguir en su papel de muchachita inexperta, de novia tímida, Ruth quiso, al contrario, presentarse ante sus nuevas amistades como una mujer de mundo [...]. Bailó tango [...] Contó cuentos [...] Se escotó. (171)

Este cambio no pasa desapercibido para Natalia, que pensaba al observarla:

Se ríe demasiado. Baila demasiado. De la noche a la mañana ha cambiado radicalmente. Parece otra mujer. Y sus ojos a veces me sorprenden. Tienen una rara expresión de *pánico*, de *audacia*, de *locura*... (171).

A Kurt tampoco le ha pasado desapercibido la transformación de Ruth, a su alrededor se desatan comentarios de todo tipo: «los hombres más serios y

puritanos (refiriéndose a Kurt) eran los que con mayor facilidad caían en las redes de una loca (172)». La novela va llegando su término, pero antes irrumpe en escena un enigmático personaje llamado Giovanni, aunque su nombre verdadero era Ángel —nombre simbólico—. Se trataba en realidad del marido de Ruth, a quien su madre le había hecho creer que había muerto. Al reconocer Ruth a su marido, que trabajaba con nueva identidad bajo las órdenes de un noble, lo empujó por un acantilado y murió. El espíritu maligno se apodera de ella dejando de ser la mujer bella y delicada que hasta el momento había aparentado: «¡Qué fea está hoy Ruth!» (193), exclamaban varios de sus conocidos cuando la veían. Pensó que nadie había sido testigo de tal horripilante escena, pero una anciana mendiga que habitaba en las inmediaciones del acantilado vio el asesinato y no dudó en denunciar los hechos ante Kurt. Una vez desenmascarada, la mujer monstruo cae abatida ante los presentes y es cuando Natalia, la mujer ángel, quiere aproximarse a ella, pero Kurt le impide el más mínimo roce con Ruth, pues teme que sea corrompida. La novela finaliza con el triunfo de Natalia que se enlaza con Kurt, y Felipe Kettel con Luly, la hermana angelical de Natalia.

Es palpable que lo que Carmen de Icaza plasmó en su relato de infancia, *La boda del duque Kurt*, estaba influido directamente por el entorno social y por las enseñanzas que, por ser mujer, había recibido de acuerdo a una educación conservadora. Pese a que la novela la escribiera la autora a los diecisiete años, no cabe duda que sufrió correcciones para pulir el estilo y adaptarla mejor a la moral de la época. El modelo de mujer angelical representaba el concepto de feminidad tradicional, motivo por el cual la novela fue reeditada durante la posguerra española y leída con gran interés, debido a que reflejaba a la perfección las directrices que difundía para las jóvenes españolas la Sección Femenina, organismo de la primitiva Falange integrado en el franquismo y encargado de la educación y la formación de la mujer.

## Bibliografía

- Alfaro, J. M<sup>a</sup> (1979): «Las novelas de Carmen de Icaza». *ABC*, 1 de abril de 1979, 41.
- Alfonso García, M<sup>a</sup> del C. (2000): «Sobre la novela rosa y condición femenina en la España de posguerra». En: VV. AA: *Homenaje a José María Martínez Cachero*, t. II. Oviedo: Universidad de Oviedo, 23-39.
- Amorós, A. (1968): *Sociología de la novela rosa*. Madrid: Taurus.

- Amorós, A. (1974): *Subliteraturas*. Barcelona: Ariel.
- Díez Borque, J. M<sup>a</sup> (1972): *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*. Madrid: Al-Borak.
- Icaza, C. de (1942): *La boda del duque Kurt*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Icaza, C. de (1950): *Talia*. Madrid: Gráficas Clemares.
- López, F. (1975): *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Pliegos, 30-58.
- Martín Gaité, C. (1987): *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (2009): *El cuarto de atrás*. Madrid: Siruela.
- Moi, T. (1988): *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Montejo Gurruchaga, L. (2010): *Discurso de autora. Género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 69-107.
- Núñez Puente, S. (2008): *Reescribir la Femeidad: La mujer y el discurso cultural en la España Contemporánea*. Madrid: Pliegos, 171-207.

Miguel Soler Gallo

*University of Salamanca*

## **Beat Medusa: The model angelic woman in the first romance novel of Carmen de Icaza. Femininity and traditionalism**

**Keywords:** Carmen de Icaza, femininity, romance novel, traditionalism, female models.

This paper presents an analysis of the traditional ideal of women in the first romance novel of Carmen de Icaza, a preeminent author in postwar Spanish literature. In the novel, two female models, an angel, representing the protagonist and the idea of traditional femininity, and the monster, who plays the antagonist and reflects the diametrically opposing view of morality to that imposed by the patriarchal society. In this novel Icaza spreads her conservative ideology to the female readers, mostly consumers of this kind of literature in the period after the Spanish Civil War, and emphasizes the values that should prevail in society.

Miguel Soler Gallo

*Univerza v Salamanci*

## **Premagati Meduzo: lik angelske ženske v prvem ljubezenskem romanu Carmen de Icaza. Ženskost in tradicionalizem**

**Ključne besede:** Carmen de Icaza, ženskost, ljubezenski roman, tradicionalizem, ženski liki

Ta prispevek razčlenjuje ideal tradicionalne ženske v prvem ljubezenskem romanu Carmen de Icaza, ene najpomembnejših avtoric španske povojne književnosti. Roman sooča dva ženska lika: žensko kot angel, ki ga predstavlja protagonistka in je odsev tradicionalne predstave ženskosti, ter žensko kot pošast, ki jo pooseblja antagonistka in ki odseva nasprotni pol, daleč od morale, kakršno vsiljuje patriarhalna družba. V obravnavanem ljubezenskem romanu pisateljica Icaza svoje konservativne nazore razširi med žensko bralstvo, ki je bilo večinski odjemalec tovrstne književnosti po španski državljanski vojni, pa tudi pozneje, ter tako ženske poduči o vrednotah, ki bi morale prevladati v družbi.