

Contra el modelo del “ángel del hogar”: Andrea y Lena Rivero, “chicas raras” de la narrativa española de posguerra

Against the “Ángel del hogar” Model: Andrea and Lena Rivero, “chicas raras” in Postwar Spanish Narrative

JOSÉ OLMO-LÓPEZ

Universidad de Jaén

jolmo@ujaen.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4917-2594>

Recibido: 02.02.2025. Aceptado: 14.03.2026.

Cómo citar: Olmo López, José (2026). “Contra el modelo del “ángel del hogar”: Andrea y Lena Rivero, “chicas raras” de la narrativa española de posguerra”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 39: 169-190. DOI: <https://doi.org/10.24197/8x3w0x13>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Este artículo analiza la evolución del arquetipo de la "chica rara" en la narrativa femenina de la posguerra española mediante un estudio comparado de *Nada* (1944), de Carmen Laforet, y *Nosotros, los Rivero* (1953), de Dolores Medio. Tras contextualizar el paradigma de feminidad promovido por el discurso nacionalcatólico y la función normativa de la novela rosa, se examina cómo ambas obras articulan formas de disidencia frente al modelo del "ángel del hogar". El análisis se centra en dos ejes fundamentales: la resignificación del espacio doméstico y la desacralización del primer beso como mito sentimental. A partir de una lectura comparativa, se demuestra que Lena Rivero no reproduce el modelo de Andrea, sino que intensifica su inconformismo desde la infancia, desplazando el arquetipo hacia una resistencia más explícita. El estudio contribuye así a ampliar la consideración crítica de la obra de Dolores Medio en la configuración de las "chicas raras" en las novelas de posguerra.

Palabras clave: “chicas raras”; paradigma de feminidad; narrativa española de posguerra; Carmen Laforet; Dolores Medio.

Abstract: This article examines the evolution of the “chica rara” archetype in postwar Spanish women’s narrative through a comparative study of *Nada* (1944) by Carmen Laforet and *Nosotros, los Rivero* (1953) by Dolores Medio. After contextualizing the model of femininity promoted by

National Catholic discourse and the normative role of romance fiction, it explores how both works articulate dissent against the “angel in the house” paradigm. The analysis focuses on two axes: domestic space and the desacralization of the first kiss as a sentimental myth. Lena Rivero does not reproduce Andrea’s model but intensifies her nonconformism from childhood, displacing the archetype toward more explicit resistance. The study contributes to broadening critical assessment of Dolores Medio’s work in the configuration of “chicas raras” in postwar narrative.

Keywords: “chicas raras”; paradigm of femininity; postwar Spanish narrative; Carmen Laforet; Dolores Medio.

INTRODUCCIÓN

La concesión del primer Premio Nadal (1944) a Carmen Laforet por *Nada* representó un hito en la literatura española de posguerra. La irrupción de una protagonista cuyas inquietudes y comportamientos se situaban en las antípodas del discurso oficial del régimen no solo constituyó una ruptura estética, sino que también actuó como estímulo para toda una generación de escritoras. El éxito de la novela incentivó la participación femenina en certámenes literarios y consolidó un modelo narrativo centrado en jóvenes que compartían con Andrea una mirada crítica hacia las normas socioafectivas de la época.¹

Este fenómeno se inscribe en el contexto ideológico promovido por la Sección Femenina, que articuló un canon de feminidad sustentado en la figura del “ángel del hogar”, cuyos pilares esenciales eran la sumisión, la domesticidad y la subordinación al núcleo familiar. En esta línea, la novela rosa funcionó como vehículo de legitimación de estos presupuestos al fijar expectativas concretas sobre el comportamiento femenino y restringir los márgenes de autonomía juvenil. Analizar este entramado resulta indispensable para calibrar el alcance de la subversión articulada por las autoras que cuestionaron dicho paradigma.

Carmen Martín Gaité (1987a) acuñó la categoría de “chicas raras” para designar a las protagonistas inconformistas que desafiaban esa ortodoxia. El presente artículo examina la progresión de este arquetipo a partir de dos ejes fundamentales: la reconfiguración del ámbito doméstico como un entorno de constricción y la desacralización de los mitos amorosos codificados por la novela rosa, particularmente el primer beso.

La investigación adopta un enfoque comparativo entre *Nada* y *Nosotros, los Rivero* (1953), de Dolores Medio, con el propósito de cubrir

¹ La nómina de escritoras es variada e incluye a célebres autoras y a otras menos conocidas: desde Ana María Matute a Carmen Kurtz o Ana María Moix.

una laguna crítica: la escasa consideración de la obra de Medio en el análisis del arquetipo de la “chica rara”. La confrontación textual permite demostrar que Lena prolonga la estela inaugurada por Andrea e intensifica su carácter rebelde desde la infancia. Mientras Andrea representa una resistencia principalmente introspectiva, Lena exterioriza el conflicto de forma precoz, enfrentándose a la estricta supervisión materna y a la disciplina doméstica con una actitud más explícita.

En consecuencia, se estudia cómo la evolución del arquetipo entre 1944 y 1953 revela un notable desplazamiento: de una subjetividad que problematiza silenciosamente el modelo del “ángel del hogar” a otra que lo confronta de manera más directa y visible. Este tránsito permite concebir la narrativa femenina de posguerra como un laboratorio de reformulación del sujeto femenino, donde el cuestionamiento del espacio doméstico y de los mitos románticos opera como táctica de resistencia simbólica.

1. DE LA SECCIÓN FEMENINA AL “ÁNGEL DEL HOGAR”: EL MODELO DE FEMINIDAD EN LA POSGUERRA ESPAÑOLA

La llegada del franquismo supuso un notable retroceso para la población femenina, ya que se derogó o quedó severamente restringida buena parte de los derechos conseguidos durante la Segunda República: el sufragio femenino aprobado en 1931, así como el matrimonio civil y el divorcio (ambos reglados en 1932) son ejemplos ilustrativos, puesto que procuraban una mayor independencia e igualdad sociojurídica (Moraga, 2008: 229-242; Morcillo, 2015: 67-189). Este proceso redefinió el paradigma de feminidad, imponiendo a las mujeres un modo de vida prescrito por el Estado (Linuesa, 2021: 197).

Durante la posguerra española, la Sección Femenina de la Falange se convirtió en uno de los organismos clave en la formación de las mujeres. A través de su labor de adoctrinamiento, la institución contribuyó a difundir un ideario que vinculaba la identidad femenina con los valores del nacionalcatolicismo, otorgando a la enseñanza un papel clave en la transmisión de este modelo. Rodríguez Martínez (2017: 138) indica que la organización fue una de las máximas responsables de la reeducación social junto a la Iglesia católica, gracias al respaldo del régimen.

Para materializar este propósito, la Sección Femenina desplegó una intensa labor propagandística a través de diversos canales. Barrera (2021: 252-253) matiza que la entidad se valió de libros de texto, radio y publicaciones periódicas como instrumentos de difusión ideológica. Estos

mecanismos de control social propiciaron la normalización de su retórica en la vida cotidiana (Martín Gaité, 1987b: 59-60; Rodríguez Martínez, 2017: 136).

El relato de la organización se basaba en la supuesta diferencia esencial entre hombres y mujeres, la cual establecía una clara separación entre lo público y lo privado: el cuidado del hogar, la dedicación familiar y la atención al marido eran funciones exclusivas de la esposa (Barrera, 2021: 253). Esta visión, presentada como natural, legitimaba la subordinación femenina y su confinamiento doméstico. En consecuencia, apenas quedaba margen para inquietudes intelectuales o proyectos vitales orientados hacia la autonomía personal, ya que se percibían como una amenaza al sistema establecido.

En consonancia con este orden jerarquizado, la Sección Femenina no rechazó de forma explícita la formación de las muchachas, siempre que no se orientara hacia la independencia intelectual ni cuestionara su función primordial en el hogar. Martín Gaité (1987a: 145-146) y Soler Gallo (2014: 90; 2018: 78) subrayan que el discurso oficial la concebía como un medio subordinado a su papel familiar: la mujer debía adquirir los conocimientos suficientes para ejercer con eficacia su labor como madre y para actuar como apoyo moral del marido.

En este sentido, el acceso al saber se legitimaba cuando reforzaba el orden social estipulado, razón por la cual solo se recomendaban carreras y profesiones compatibles con este ideal (enfermera, profesora, etc.). En consecuencia, los estudios superiores se entendían como “un medio y no un fin” destinados a mejorar el desempeño familiar, evitando que el saber científico restara “encanto” a la feminidad o situara a la mujer como una posible “rival” del varón (Soler Gallo, 2018: 83-86).

En esta línea, resulta imprescindible establecer una dicotomía terminológica: mientras que los hombres recibían una “instrucción” encaminada a la participación activa en la vida pública y al aprendizaje de conocimiento útil, la “formación” de las mujeres se limitaba a la enseñanza de principios tradicionales y al fortalecimiento de las capacidades domésticas.²

² Desde la perspectiva de Peters (2004: 38-44), no podría hablarse de una educación en pleno sentido, ya que esta implica la búsqueda de emancipación y el desarrollo de la libertad del sujeto. En el régimen, se producía más bien una transmisión instrumental de conocimientos orientada al “adiestramiento” en determinadas funciones sociales.

La organización también se esforzó en difundir una serie de pautas emocionales destinadas a regular el comportamiento privado, configurando un entramado adoctrinador sobre la afectividad orientado a homogeneizar la identidad femenina y asegurar su adhesión al régimen. De ellas se esperaba una actitud dócil y sacrificada, así como una entrega plena a las funciones de cuidado y cohesión familiar (Barrera, 2021: 256-259).

Este ideario remitía al modelo del “ángel del hogar”, concebido como paradigma de virtud doméstica. Sus raíces se encuentran en la literatura victoriana, con referentes fundamentales como el poema *The Angel in the House* (1854) de Coventry Patmore, que proponía la figura de la esposa sumisa confinada al ámbito privado (Aresti, 2001: 19-21). Este arquetipo, con posterioridad deconstruido y criticado por autoras como Virginia Woolf (1995), fue reformulado en España en la novela homónima de María del Pilar Sinués (1859). En ella se exaltaba el catolicismo tradicional e identificaba a la mujer con la discreción, la subordinación al orden patriarcal y la transmisión de valores morales mediante la educación de las hijas (Romeo Mateo, 2006: 72).

Desde los primeros años de la dictadura, el régimen recuperó este imaginario y lo activó políticamente al convertir el hogar en un deber de alcance patriótico. En este marco, el discurso oficial se conectaba con otros totalitarismos contemporáneos que asociaban la feminidad con la religión, la maternidad y la vida doméstica. El ideal franquista tomó como referente ideológico la triada nazi *Kinder, Küche, Kirche* (“niños, cocina e iglesia”), que fue adaptada como matriz programática para diseñar el nuevo canon de mujer española (Ortiz, 2006: 5). Dicha fórmula no solo sintetizaba la mística de la feminidad, sino que también se erigía como un dispositivo de control que limitaba la independencia femenina.

2. EL PARADIGMA DE MUJER DEFENDIDO EN LA NARRATIVA SENTIMENTAL

La novela rosa se consolidó en la España de posguerra como un género de amplia difusión que coexistió y dialogó con los ideales de feminidad promovidos por la Sección Femenina. Su auge, situado por Soler (2016: 132-133 y 144) en los años inmediatamente posteriores a la contienda bélica hasta la irrupción de la novela social, favoreció la circulación de relatos que reforzaban imaginarios colectivos compatibles con el orden patriarcal y con el modelo de mujer del nacionalcatolicismo. De este modo,

la narrativa sentimental funcionó como una suerte de instrumento de codificación emocional que definía las expectativas en torno al amor, la familia y la esfera doméstica.

Sus protagonistas respondían a arquetipos bien delimitados: jóvenes, a menudo huérfanas o procedentes de familias de renombre venidas a menos, que se distinguían por su belleza, dulzura y abnegación (Soler, 2016: 87). Estas circunstancias reforzaban su posición de vulnerabilidad y contribuían a naturalizar la búsqueda de amparo masculino. Frente a ellas, el héroe encarnaba la autoridad masculina vinculada a la solvencia económica. Con frecuencia, contaba con mayor edad y experiencia: podía ser viudo o estar comprometido con otra mujer. Los primeros encuentros entre ambos se situaban en espacios de sociabilidad propios de ambientes acomodados, como casas privadas o casinos, donde el rito de conquista exigía lucir las mejores galas. La trama solía articularse mediante obstáculos y peripecias destinados a dilatar la unión final. Este esquema afianzó la idea de que el amor debía superar pruebas antes de culminar en el matrimonio, presentado como uno de los principales fines de realización femenina dentro del patrón socioafectivo dominante.

No obstante, como matiza Barrera (2021: 252-253), la sentimentalidad exacerbada de ciertos modelos extranjeros (sobre todo de la novela rosa francesa y de los personajes femeninos del cine) entró en conflicto con los “parámetros emocionales” estipulados por la Sección Femenina. Existía el temor de que tanto el exotismo idealizado de la ambientación como su exceso pasional provocaran “descarrilamientos” en las jóvenes, dado que estas obras no reflejaban con fidelidad las virtudes exigidas a la mujer española: templanza, dominio de las pasiones, fe y espíritu de sacrificio (Barrera, 2021: 263-264).

Para armonizar el género con la ortodoxia del régimen, diversas escritoras como Concha Espina, Carmen de Icaza, Concha Linares Becerra y Josefina de la Torre reformularon ciertos códigos narrativos de la novela rosa. Estas autoras desarrollaron las llamadas “novelas rosa de guerra” (González-Allende, 2005: 102) mediante una caracterización de las protagonistas más vinculada al ámbito doméstico, la incorporación de una intención moralizadora explícita y el empleo de escenarios reconocibles para las lectoras. Pese a estas adaptaciones, los pilares del género (la trama sentimental, el matrimonio como principal anhelo y el clásico final feliz) se mantuvieron intactos, pues no contradecían el paradigma de conducta cristiana ni los postulados promovidos por la organización (Soler, 2014: 87).

En contraposición a este canon, surgieron otras voces discordantes que practicaron un modo de vida al margen de sus convenciones y lo extrapolaron a sus obras literarias. Carmen Laforet fue pionera en hacer protagonista de *Nada* al “precedente literario de la «chica rara»” (Martín Gaité, 1987a: 99), un personaje que se desvincula del discurso defendido por la institución falangista y se distancia del estereotipo presente en la novela rosa. Esta línea disruptiva encuentra continuidad en otras novelas de posguerra como *Nosotros, los Rivero* (1953). No obstante, su protagonista, Lena, no se limita a reproducir el esquema de Andrea, sino que reformula su disidencia según su propia experiencia vital y el asfixiante contexto provinciano en el que se inscribe. El análisis conjunto de ambas obras permite arrojar luz sobre la evolución del paradigma femenino y contribuye a suplir el vacío bibliográfico sobre la progresión de las “chicas raras” en la novela de Dolores Medio, cuyos estudios previos son escasos en comparación con la obra de Carmen Laforet.

3. EL CONTRAEJEMPLO DEL MODELO OFICIAL DE MUJER: APROXIMACIÓN A LA “CHICA RARA” EN LA NOVELA DE POSGUERRA

En este contexto cultural y literario, la narrativa de la primera posguerra, y en particular la novela rosa, dialogó con el canon afectivo y con los mitos de la esposa ejemplar promovidos por los aparatos ideológicos del Estado (Althusser, 1974: 20-27). A pesar de la existencia de escritoras que introdujeron modificaciones en el prototipo normativo de feminidad en sus obras, el punto de inflexión en cuanto a este paradigma no se produjo hasta la publicación de *Nada*, novela de Carmen Laforet galardonada con el Premio Nadal en 1944.

El hecho de que el primer galardón recayera en una joven de veintitrés años, cuya novela estaba protagonizada por una muchacha alejada del ideal de virtud doméstica y amorosa, tuvo una relevancia capital en el panorama literario de la época. Si se atiende al listado de autoras finalistas y ganadoras de dicho certamen hasta 1960, se observa un decisivo incremento de la presencia femenina: Elena Quiroga, Dolores Medio, Lluïsa Forrellad o Carmen Martín Gaité. Muchas escribieron obras protagonizadas por jóvenes que remitían, con matices propios, al referente de Andrea. Entre sus rasgos destacan cierta apatía vital, inclinaciones asociadas a lo tradicionalmente masculino, preferencia por los espacios abiertos o una mirada desmitificadora hacia tópicos característicos de la novela sentimental, como el primer beso o los bailes de sociedad.

Sin embargo, no puede hablarse de una reproducción literal de este arquetipo, pues los personajes femeninos de estas narraciones introducen variaciones respecto a dicho paradigma, como advierte Carmen Martín Gaité (1987a: 99). En numerosos casos, presentan una dimensión parcialmente autobiográfica, ya que comparten rasgos con la trayectoria vital de sus autoras: jóvenes de provincias o de origen burgués, con inquietudes intelectuales, que buscan desarrollo personal y nuevas oportunidades vitales en las metrópolis.

Tal es el caso de las escritoras de las obras seleccionadas para este estudio: *Nada*, de Carmen Laforet, y *Nosotros, los Rivero*, de Dolores Medio. El presente análisis examina ambas obras a partir de dos núcleos temáticos fundamentales: la concepción disidente del hogar y la desacralización del amor rosa. Desde una perspectiva comparada, se observa cómo las protagonistas de ambas novelas cuestionan los mandatos de género hegemónicos y articulan, en sus respectivos contextos, configuraciones singulares de la “chica rara”.

3.1. El hogar como opresión frente a los espacios abiertos

Uno de los rasgos que caracterizan a las chicas rebeldes e inconformistas de estas obras de la primera posguerra es su particular relación con los espacios interiores y exteriores. Frente a lo establecido en la narrativa sentimental, las protagonistas de estas producciones literarias no consideran el hogar como un ámbito seguro y propio donde refugiarse, sino más bien como un lugar dominado por el terror, la opresión y el cercenamiento de la voluntad propia.

Carmen Martín Gaité (1987b: 102-103) explica que las estrictas normas domésticas fomentaron en las jóvenes el interés por desarrollar su propia identidad fuera de los muros de la casa. Este entorno hostil para las “chicas raras” tiene dos consecuencias fundamentales: el desapego hacia la familia y un mayor anhelo por evadirse en espacios exteriores. El hogar opera como un ámbito que limita la expresión de una feminidad disidente.

De acuerdo con el discurso de la Sección Femenina, las mujeres de la familia, pertenecientes a generaciones anteriores, se encargaban de la transmisión de los valores del régimen. También los hombres podían ejercer su autoridad para impedir que las chicas jóvenes adquiriesen fuera de casa modelos de conducta que subvirtieran el orden establecido (Martín Gaité, 1984: 104-105). Se pretendía evitar la asimilación de concepciones vitales alternativas que cuestionaran las leyes domésticas, responsables de

la frustración e incompreensión que experimentaban las muchachas. De este modo, la clausura garantizaba la reproducción del canon femenino oficial.

Nada de Carmen Laforet se erige como el antecedente fundamental para *Nosotros, los Rivero* (1953) de Dolores Medio. Su protagonista, Lena, sigue la estela de Andrea en numerosos aspectos, entre ellos la concepción del hogar como un espacio opresivo donde resulta inviable alcanzar la plenitud personal ni el desarrollo de inquietudes intelectuales.

La representación de la casa en la obra de Laforet resulta de sumo interés, ya que la autora problematiza y desmantela la concepción burguesa del hogar como supuesto refugio de las mujeres, habitual en la novela rosa y en el ideario de la Sección Femenina. El lector percibe desde el principio un ámbito terrorífico y opresivo para la recién llegada, similar a una cárcel emocional. El piso de la calle Aribau aparece marcado por rasgos negativos que, además, son correlato simbólico de la descomposición del ideal de familia: suciedad, mal olor, acumulación abrumadora de muebles y objetos, así como unos familiares que son prácticamente unos desconocidos para Andrea.³

Teruel (2020: 57) señala que estas primeras impresiones anticipan el “ambiente desquiciante” que corroborará Andrea poco tiempo después debido a las diversas peleas e insultos entre los habitantes de la casa. Ya desde el comienzo de la obra, se plantea un hogar sumido en discusiones que se intensifican con el devenir de la novela. Los enfrentamientos más violentos se producen entre los hermanos y entre Juan y Gloria, aunque Angustias también participa en ellos.

Resulta ilustrativo el enfrentamiento entre Juan y Román cuando este humilla a su mujer: “—¿Pegarte? ¡Matarte!... Te debería haber matado hace mucho tiempo...” (Laforet, 2020: 129). Aunque casi todos intervienen en episodios de agresividad, el matrimonio concentra las escenas más brutales. Hay tanta crispación que cualquier asunto puede desencadenar el conflicto: discrepancias económicas, la visita de Gloria a su hermana o el pañuelo que regala Andrea, entre otros.

Salvo el cuarto de Román, el resto de la vivienda está sometida a la autoridad de la tía Angustias. Ella obstaculiza el camino emprendido por Andrea hacia la autonomía, la realización personal y la puesta en práctica

³ Resulta fundamental la lectura de Cerullo (2017: 194-220) para el estudio de la simbología de los objetos y la función estructural del espacio doméstico en *Nada*, particularmente el piso de la calle Aribau, concebido como “sede di rancori, di segreti, di litigi” y configurado como entorno de represión.

de su libertad. De hecho, declara que su misión es “moldear en la obediencia” a su sobrina para convertirla en “una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente” (Laforet, 2020: 125). Pretende someter a su voluntad a Andrea y hacerla un ejemplo del modelo femenino oficial. Sin embargo, la protagonista aparece como contraejemplo del canon nacionalcatólico. En este sentido, Laforet recurre a rasgos de la propia novela sentimental para subvertir sus propios presupuestos literarios.

Asimismo, *Angustias* expresa su autoritarismo cuando le advierte a Andrea que no podrá salir por la ciudad sin su consentimiento: “[...] no te dejaré dar un paso sin mi permiso” (Laforet, 2020: 126). Esta afirmación pone de manifiesto la coacción de libertades a la “chica rara”. La protagonista afirma que ella es capaz de soportar la tristeza, la miseria e incluso la tensión familiar, pero no la anulación de su voluntad: “Era aquello lo que me había ahogado al llegar a Barcelona, lo que me había hecho caer en la abulia, lo que mataba mis iniciativas” (Laforet, 2020: 126).

Como advierte Teruel (2020: 52), la ciudad condal, percibida por *Angustias* como un espacio de perversión moral, se consolida como una vía de escape y refugio frente a la atmósfera asfixiante del piso de la calle Aribau. Esta resignificación espacial se aprecia con nitidez en el episodio de la fiesta de Pons. Tras la experiencia frustrante, Andrea se detiene en un banco de la Gran Vía Diagonal, donde encuentra una forma de liberación y alivio emocional: “Estuve mucho rato llorando [...] en la intimidad que me proporcionaba la indiferencia de la calle, y así me pareció que lentamente mi alma quedaba lavada” (Laforet, 2020: 303). El entramado urbano, alejado del yugo doméstico, adquiere una dimensión casi catártica y se configura como escenario privilegiado de la ensoñación, rasgo que la crítica ha identificado con la idiosincrasia de las “chicas raras” (Zuin, 2019: 44-45).

Conviene señalar que el momento de mayor plenitud vital de Andrea se concentra en la segunda parte de la novela, en paralelo al tránsito de la primavera al verano. Aunque la casa familiar sigue presente en la diégesis, el eje vertebrador de su vida se desplaza de forma gradual hacia el exterior. Las vivencias fuera del hogar operan como contrapeso afectivo y propician nuevas redes de sociabilidad que le proporcionan verdadera felicidad, incluso bajo la persistencia del hambre: “La verdad es que me sentía más

feliz desde que estaba desligada de aquel nudo de las comidas por casa” (Laforet, 2020: 215).

Este periodo coincide con la consolidación de la amistad con Ena, las salidas al campo y a la playa, la efervescencia de la vida universitaria y el contacto con el ambiente bohemio del estudio de Guíxols. Todos estos elementos dibujan un paisaje simbólico de realización personal que contrasta con las restricciones y la tensión constante junto a sus tíos.

La representación del hogar como entorno opresivo de la feminidad no se limita a un motivo aislado de la obra de Laforet, ya que funciona como un hilo conductor que permite rastrear la disidencia femenina en la literatura del siglo XX escrita por mujeres. La dialéctica entre la clausura interior y la libertad anhelada halla su continuidad en novelas como *Nosotros, los Rivero* (1953) de Dolores Medio.

Sin embargo, Lena no es una réplica de Andrea, sino una heredera conceptual de un modelo de conducta que desafía el discurso oficial y lo reconfigura desde su contexto provinciano y sus vivencias personales. A diferencia de la protagonista de *Nada*, quien percibe el hogar como represión durante su etapa universitaria en el piso de sus tíos, Lena enfrenta esta realidad desde la infancia. De este modo, Medio retoma la crítica al canon afectivo y a la novela rosa, cuestionando valores tradicionales del régimen como la abnegación a través de las acciones de su protagonista.

Esta obra, también galardonada con el Premio Nadal (1952), se escribió en un momento de posguerra en que todavía no se había producido el aperturismo de la dictadura y, por lo tanto, el férreo ideario femenino vehiculado por la novela sentimental seguía plenamente vigente. En este contexto, Dolores Medio proyecta en su protagonista numerosos rasgos de las “chicas raras” e introduce matices que subrayan su carácter activo e inconformista.

El comienzo de la novela se sitúa en la primavera de 1950 con el regreso de Lena Rivero a su ciudad natal, Oviedo, ya consagrada como una escritora de prestigio tras varios años de ausencia. Este retorno activa un proceso de reconstrucción retrospectiva durante el trayecto de vuelta al hotel en que se hospeda. En esta línea, la narración se articula a partir de la memoria y de las evocaciones de la joven: se entrelazan experiencias decisivas de su pasado con acontecimientos históricos clave en su formación vital, como la Revolución de Asturias de 1934. Montejo (2000: 213) señala que, en esos recuerdos, Lena aparece retratada desde la niñez

como una “muchacha rara” que se distingue por sus inquietudes y comportamientos alejados de las expectativas de género dominantes.⁴

Si *Angustias* encarna en *Nada* los postulados del nacionalcatolicismo, en *Nosotros, los Rivero* la vigilancia coercitiva recae en la figura materna, que obstaculiza la realización personal de Lena y convierte el hogar en un entorno de sufrimiento. La muerte de su padre se erige en un punto de inflexión fundamental: era él quien la ayudaba a ahuyentar sus “mariposas negras”, esto es, los miedos y pensamientos obsesivos que la asaltaban en momentos de inseguridad (Poelen, 2004: 394). La relación paterno-filial funcionaba como contrapeso al autoritarismo de la madre, por lo que su fallecimiento deja a la protagonista confinada en un ambiente doméstico asfixiante regido por la incomprensión.

El hogar de los Rivero tampoco responde al ideal decimonónico de armonía familiar: lejos de la calma, se impone un clima de conflictividad alimentado por rencillas internas y por los comentarios de los contertulios de “La Uva de Oro”. No obstante, Lena halla un referente de disidencia en su hermana Heidi, una chica rebelde que huye de casa “empujada por las circunstancias, obligada por el ambiente hostil, que empezaba a ahogarla...” (Medio, 2017: 100) tras reiteradas disputas derivadas de su actitud y su trato con los hombres.

Bajo esta dinámica familiar transcurre la vida de la protagonista hasta su partida a Madrid: “[...] la hora de la comida y las veladas de la familia Rivero transcurrían en un clima de discordia. Las discusiones, las protestas, los reproches más o menos velados, las quejas, se sucedían sin interrupción” (Medio, 2017: 96). El supuesto descarrilamiento de su conducta, las contestaciones a familiares, sus huidas a espacios abiertos como las ruinas de la Fortaleza o su mera opinión se interpretan como desafíos a la autoridad y, en consecuencia, dan lugar a medidas disciplinarias: castigos, azotes e insultos. A diferencia de Andrea en *Nada*, la protagonista no es mero testigo de la violencia porque se constituye como sujeto paciente de la misma.

Las características de las “chicas raras” se manifiestan con precocidad en Lena, a los nueve años, cuando su madre le prohíbe salir a la calle por considerarla un entorno moralmente inapropiado para una “señorita”. Fiel al discurso oficial que debe transmitir a su descendencia, la señora Rivero

⁴ Del mismo modo que ocurre en *Nada*, la pequeña Rivero podría tratarse de un trasunto literario de la propia autora porque “el eje fundamental de la narración coincide con su propia experiencia” (Caso, 2017: 9).

contraponen el “vagabundeo” a la quietud de la casa: “No me agrada ver niñas por las calles como ovejas sin pastor. [...] Trae aquí tu almohadilla y ponte a hacer encaje” (Medio, 2017: 51).⁵ En esta lógica del “ángel del hogar”, ya presente en célebres obras como *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, la labor de aguja trasciende su función utilitaria para simbolizar la interiorización del rol doméstico y de la feminidad legítima cimentada en la sumisión.

Sin embargo, Lena entiende esta exigencia como un presidio inaguantable y opta por rebelarse sin temor a la reprimenda: “— He dicho que no quiero hacer encaje. ¡No sé hacerlo! ¡No puedo hacerlo!... No puedo estar quieto tanto tiempo, cuando el cuerpo me pide ir a jugar” (Medio, 2017: 54). La menor de la familia se resiste al inmovilismo que coarta su libertad e intenta defender su voluntad frente a cualquier imposición, lo cual supone una temprana transgresión del paradigma de conducta femenino (Linuesa, 2022: 308).

La frecuencia con la que Lena se fuga del hogar para jugar en la calle y alimentar su imaginación termina por fijar entre los vecinos la imagen de “una niña traviesa y mal educada”, que incluso se ausenta del hogar “descolgándose del canalón” (Medio, 2017: 84-85). Estas escapadas habituales no remiten a una simple inclinación lúdica, sino que delatan una precoz disconformidad con el encierro doméstico impuesto. La niña asume riesgos físicos con tal de escapar, aunque sea de forma momentánea, de un espacio que concibe como opresivo. De este modo, se sitúa en abierta disonancia con las expectativas de género de su tiempo y se distancia del ideal de mujer dócil y temerosa enarbolado por la narrativa sentimental.

En *Nosotros, los Rivero*, la naturaleza también adquiere un valor simbólico como ámbito de liberación frente al control y la disciplina doméstica. Esta dimensión se manifiesta con nitidez en la primavera de sus doce años, cuando decide ir al campo junto a su amigo Cheni, sin el permiso de su madre, tras haber estado todo el invierno comportándose como una “señorita”: “Lena se sentía tan feliz aquella tarde como un pájaro escapado de la jaula. [...] aquella escapada al campo, a escondidas de la señora Rivero, le resultaba muy atractiva” (Medio, 2017: 130). Las zonas

⁵ Existe un claro paralelismo con la concepción que Angustias proyecta sobre la Barcelona de posguerra. Ambas entienden el entramado urbano como un escenario de perdición moral para las jóvenes decentes. Por ello, prescriben la reclusión en casa como única vía para preservar la virtud y garantizar su formación como esposas y madres.

de costa, el claustro de la Universidad, la plazuela y otros espacios abiertos dejan de funcionar como simples ámbitos de ocio infantil para erigirse como territorios de autonomía donde la niña encuentra la plenitud. Sus preferencias, tales como la lectura, la deambulación por lugares socialmente vetados a las mujeres y su inclinación por “los juegos de los chicos que requerían agilidad y destreza” (Medio, 2017: 158), la singularizan y constituyen una identidad en fricción con la feminidad normativa de su tiempo.

Este comportamiento no normativo intensifica los encontronazos con la señora Rivero, quien “sentía aversión hacia los marimachos [...] y defendía con toda su energía lo que llamaba la delicadeza, la feminidad de la mujer” (Medio, 2017: 186). Su horizonte de expectativas responde al canon decimonónico y a los arquetipos de la novela rosa. Sin embargo, el contraste se vuelve explícito cuando su madre contrapone la conducta de Lena a la de su hermana María, erigida como ejemplo de virtud: “Una muchacha modelo. Jamás sale de casa si no es para ir a la iglesia o a pasear decentemente, como hacen todas las señoritas. Tú siempre por carreteras y pericuetos, como un pilluelo...” (Medio, 2017: 184).

La desigualdad de trato se hace más patente al compararla con su hermano Ger, cuya libertad de movimiento se legitima por su sexo. La protesta de Lena (“¡Yo también quiero ser!”) va más allá de la simple queja, pues se perfila como una reivindicación de igualdad de derechos. De este modo, la protagonista se configura como reverso del ideal nacionalcatólico de feminidad basado en la disciplina y la obediencia (encarnado por su hermana) y anticipa una subjetividad que cuestiona las jerarquías de género vigentes (Linuesa, 2022: 312).

3.2. La desacralización del amor rosa: el primer beso

El régimen franquista transmitió, a través de sus diversos canales de adoctrinamiento, la idea de que uno de los principales objetivos de toda mujer “decente” era alcanzar un amor que culminara en matrimonio con un hombre digno, la formación de una familia y la crianza de los hijos. Por su parte, las novelas rosas desplegaban este imaginario afectivo, presentando un amor perfecto en el que las protagonistas debían reunir determinadas virtudes y superar una serie de pruebas para alcanzar la unión con el hombre deseado. Este género o fórmula literaria contaba con una serie de tópicos, como el baile o fiestas privadas donde se conocen los

futuros enamorados. Sin embargo, un momento de suma relevancia en el proceso amoroso era el primer beso: se concebía como un acto casi sagrado y extático, que propiciaba un mayor acercamiento al héroe y reforzaba la esperanza de futura felicidad en el matrimonio.

En *Nada*, Andrea lo recibe de Gerardo, un personaje sin apenas presencia en la diégesis, a diferencia de los héroes de la ficción sentimental. Tras un largo paseo por el parque de Montjuic, ambos se dirigen al puerto de Miramar. Durante el trayecto, el chico, con la intención de generar una complicidad interesada, le reconoce a la protagonista que es duro vivir en Barcelona a pesar de su riqueza y Andrea se conmueve ante su gesto de solidaridad (Teruel, 2020: 69). De manera impulsiva le tiende la mano, pero Gerardo malinterpreta el gesto y decide besarla sin previo aviso.

En los esquemas tradicionales de la novela rosa, cuando una joven de posición humilde recibía un beso de un muchacho de clase alta, se abría ante ella la posibilidad de convertirse en esposa potencial y acceder a la felicidad plena. Sin embargo, Andrea desmitifica este tópico, ya que no se comporta según el estereotipo. Ella había interiorizado los preceptos de este género literario y esperaba que su primer beso proviniera de alguien elegido por ella misma: “[...] tenía la seguridad de que el primero que lo hiciera sería escogido por mí entre todos” (Laforet, 2020: 233). Aunque la realidad no se corresponde con su idea apriorística, no se siente decepcionada, pues analiza sin sentimentalismo lo sucedido. De hecho, entiende esta experiencia como una etapa más de su proceso de aprendizaje, según indica Martín Gaité (1987b: 97).

Como corresponde a una “chica rara” con voluntad propia, Andrea entiende que no está obligada a tolerar las caricias ni los comportamientos irrespetuosos de Gerardo por el hecho de ser mujer. La “oleada de asco por la saliva y el calor de sus labios gordos” (Laforet, 2020: 234) la impulsa a empujarlo con todas sus fuerzas y huir corriendo. Tras el rechazo, Gerardo la alcanza y mantiene un comportamiento grosero, paternalista y despectivo, en sintonía con los patrones de dominación moral del régimen encarnados en la figura autoritaria de Angustias. Lejos de dramatizar, Andrea relativiza el suceso al instante: “De modo que este hombre estúpido es quien me ha besado por primera vez... Es muy posible que esto tampoco tenga importancia” (Laforet, 2020: 232). De esta forma, la figura del hombre idolatrado en la novela sentimental queda reducida a un sujeto patético.

La desacralización del primer beso se presenta con mayor crudeza en *Nosotros, los Rivero*. El personaje implicado es el capitán Luis Jáuregui, amigo cercano de la familia, visitante asiduo del hogar y una de las pocas personas que no los juzga por la situación de miseria en la que se encontraban después de la muerte de “El Aguilucho”. Este contertulio de “La Uva de Oro” decide encargarse de la instrucción literaria de la chica con la fantasía de pasar más tiempo con ella y “tomar entre sus dedos aquel trozo de arcilla blanca y modelar con él una heroína de Pitigrilli” (Medio, 2017: 202). La metáfora no es baladí: la imagen de la arcilla alude a una materia maleable destinada a ser manipulada, lo que revela una mirada cosificadora sobre la joven. Jáuregui no persigue su formación intelectual, sino pervertir su inocencia a su antojo y someterla a su deseo de dominio.

Esta actitud depredadora se manifiesta desde el inicio de manera explícita. Durante la lectura de los poemas de la joven, el capitán los manosea “con la sensualidad con que estrujaría, para sacarles zumo, algunos frutos maduros” (Medio, 2017: 202), comparación que trae al plano textual una imaginería plástica del contacto corporal. A ello se suman comportamientos irrespetuosos durante el proceso de enseñanza que también anticipan la ausencia de cualquier idealización sentimental: pasa el brazo sobre los hombros de la muchacha, bromea sobre cortejarla cuando están a solas y le repite que la quiere mucho. Sin embargo, Lena no percibe la malicia de estas actitudes hasta que se produce el episodio violento en la catedral de Oviedo. La cita allí a solas con el pretexto de mostrarle un álbum con fotografías de esculturas del Museo de Nápoles, alegando que nadie más en su familia poseía el intelecto ni la sensibilidad artística que la distinguían.

Cuando se encuentra en el crucero de la catedral, Jáuregui aparece de repente, estrecha con fuerza las manos de Lena y la conduce a la fuerza al claustro del templo bajo el pretexto de que existe entre ambos una “afinidad especial”. Ante esta declaración, la joven reacciona con la evasión típica de la “chica rara”: decide restar importancia a sus palabras y se refugia en la ensoñación, quedándose extasiada ante la belleza y el misticismo del templo. Sin embargo, el capitán interrumpe esa contemplación estética e impone su presencia física: la abraza por la espalda y hace fuerza con los brazos para ceñir su cuerpo al de ella. Tras despertar de su abstracción, Lena le suplica que se separe ante la posibilidad de que cualquier feligrés pudiera verlos, pero Jáuregui hace caso omiso a sus ruegos y evidencia la violenta anulación de la voluntad de la chica.

La protagonista queda asqueada ante la insinuación sexual. El capitán le recrimina su rechazo porque algún día será esposa, pero ella afirma con rotundidad que concibe su vida fuera del matrimonio: “¡No me casaré nunca! ¡No quiero casarme!” (Medio, 2017: 208). Lena representa la disidencia con respecto al modelo de mujer tradicional cuya vida orbita en torno a la maternidad y la familia, una postura que el acosador se niega a tolerar. Ante la negativa, decide forzarla para impedir su defensa propia. Se describe una agresión donde el fuerte olor del hombre marea a la joven y la hebilla del cinturón provoca un fuerte dolor en el costado. Esta intimidación física culmina con el beso no deseado: “Y antes de que la muchacha pudiese impedirlo, aplastó sus gruesos labios sobre la boca de ella” (Medio, 2017: 208). Se trata de un forzamiento cruel donde no hay ápice de sublimación.

Las variaciones entre la desmitificación del primer beso en ambas obras son notables. Mientras que Andrea lo analiza “fríamente y sin asomo de decepción” (Teruel, 2020: 235), Lena Rivero rompe a llorar aterrorizada. Había idealizado a Jáuregui como una especie de referente paternal, lo que hace que el asalto sea incomprensible y devastador. Tal es la conmoción, que la protagonista llega a replantearse por un tiempo si la visión pesimista y conservadora de su madre acerca de la función de la mujer era, trágicamente, la única posibilidad alcanzable.

CONCLUSIONES

La construcción del paradigma femenino en la primera posguerra española estuvo profundamente ligada a los dispositivos ideológicos del franquismo y, en especial, a la acción pedagógica y doctrinal de la Sección Femenina. Esta institución consolidó el modelo del “ángel del hogar” como ideal normativo de domesticidad, obediencia y entrega familiar. Asimismo, el régimen articuló un programa moral que utilizó la novela rosa para legitimar y difundir sus valores. Dicho imaginario promovía el matrimonio, la fe católica, la sumisión y la dedicación al hogar como pilares de la realización femenina, lo que evidenciaba la estrecha intersección entre control social, construcción afectiva y normatividad ideológica.

El análisis comparado de *Nada*, de Carmen Laforet, y *Nosotros, los Rivero*, de Dolores Medio, permite identificar una postura de disidencia que cuestiona los fundamentos del modelo femenino hegemónico. Ambas protagonistas, representantes de la “chica rara”, evidencian una evolución

del arquetipo. Andrea encarna una resistencia introspectiva, sustentada en el distanciamiento, la observación crítica y la búsqueda de espacios exteriores como alternativa simbólica al encierro doméstico. Lena Rivero, en cambio, proyecta su rupturismo hacia un plano más explícito: el conflicto trasciende la interioridad y se concreta en experiencias de vigilancia y castigo físico desde la niñez. A pesar de sus similitudes, la comparación revela dos modalidades de resistencia frente al discurso dominante: una de carácter reflexivo y otra más directa, expresada a través de las declaraciones y de los actos de rebeldía de la muchacha.

Esta transformación se articula mediante la reconfiguración de espacios y motivos fundamentales de la novela sentimental. El hogar deja de funcionar como núcleo protector para revelarse como un ámbito de coerción; mientras que el primer beso, despojado de su dimensión sacralizada, se convierte en un gesto de imposición masculina. Al mismo tiempo, el cuerpo femenino aparece como escenario de tensión entre el mandato de abnegación y la irrupción de una subjetividad crítica.

Estas novelas cuestionan los códigos del nacionalcatolicismo y desmantelan los mecanismos narrativos que los sostenían. En este sentido, la literatura se configura como un ámbito de resistencia simbólica frente a los discursos normativos de la feminidad. En consecuencia, estos hallazgos confirman que la figura de la “chica rara” opera como contrapunto del modelo del “ángel del hogar” promovido por el discurso franquista y la narrativa sentimental, desplazando el ideal de domesticidad hacia una subjetividad femenina autónoma y crítica.

Para sintetizar las diferencias y similitudes en la manera en que ambas protagonistas enfrentan la idealización de la novela rosa de posguerra y los códigos normativos oficiales, se presenta la siguiente tabla comparativa:

Tabla 1.
Similitudes y diferencias entre ambas “chicas raras”

Dimensión del análisis	Andrea (<i>Nada</i> , 1944)	Lena (<i>Nosotros, los Rivero</i> , 1953)
Periodo vital	Primera juventud y etapa universitaria	Niñez y adolescencia
Naturaleza de la subversión	Introspectiva y reflexiva: cuestionamiento de las normas opresivas de la	Combativa: verbalización del conflicto y desobediencia activa

	tía Angustias mediante la observación crítica.	frente a la autoridad materna.
Relación con el espacio doméstico	Distanciamiento: el piso de la calle Aribau como entorno hostil y asfixiante; evasión hacia la zona universitaria y hacia los espacios exteriores junto a Ena o los chicos del estudio de Guíxols.	Confrontación y fuga: hogar marcado por la vigilancia restrictiva de la señora Rivero y por los castigos; huida a escenarios abiertos de la ciudad o el campo junto a Cheni.
Mito romántico (el primer beso)	Desmitificación y rechazo sin dramatismo.	Experiencia traumática y violenta: agresión, asco e inmediata reacción.
Evolución del arquetipo	Fase germinal: problematización del “ángel del hogar”.	Fase de radicalización: mayor disidencia y ruptura explícita del ideal femenino doméstico.

Fuente: elaboración propia

La lectura conjunta de las dos obras permite profundizar en la figura de la “chica rara”, tradicionalmente asociada a la producción literaria de Laforet. Este análisis demuestra que el arquetipo se alza como un modelo dinámico, cuya reelaboración en la narrativa de Dolores Medio, hasta ahora poco atendida en la bibliografía académica bajo este prisma, potencia su capacidad de subversión.

Así, el estudio enriquece el panorama sobre la narrativa femenina de posguerra y otorga a *Nosotros, los Rivero*, un papel relevante en la evolución de la subjetividad disidente durante el siglo XX. Estos personajes inconformistas se establecen, por tanto, como una herramienta clave para explorar las confluencias entre textos, género y contexto sociohistórico. Este enfoque permite, en última instancia, trasladar el examen hacia otras autoras de posguerra, como Susana March o Ana María Moix, con el fin de rastrear la vigencia de dichas identidades rebeldes en la literatura y los procesos de transformación cultural posteriores.

FINANCIACIÓN

Esta investigación no recibió ninguna financiación externa.

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis (1974). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Barrera, Begoña (2021). “Estilos emocionales y censuras culturales. La Sección Femenina en la posguerra”. *Ayer*, CXXIV, 4, pp. 251-276. DOI: <https://doi.org/10.55509/ayer/124-2021-10>
- Cerullo, Luca (2017). “Il sistema degli oggetti in *Nada*, di Carmen Laforet”. En María Burguillos Cepel (ed.). *Escritoras, silencios y contracanon*. Sevilla, Benilde, pp. 194-220.
- Caso, Ángeles (2017). “Introducción” a Dolores Medio, *Nosotros, los Rivero*. ed. Ángeles Caso. Oviedo: Libros de la Letra Azul, pp. 5-15.
- González-Allende, Iker (2005). “La novela rosa de ambientación vasca e ideología franquista durante la Guerra Civil española”. *Revista internacional de los estudios vascos*, 50 (1), pp. 79-103. Disponible en: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1078&context=modlangspanish>
- Laforet, Carmen (2020). *Nada*, ed. José Teruel. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Linuesa Torrijos, Estefanía (2021). “Ana María Matute. Censura y autocensura: la (no) recuperación de su producción literaria”. *Diablotexto Digital*, 10, pp. 193-213. DOI: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.10.21544>
- Linuesa Torrijos, Estefanía (2022). “Mujeres subversivas en la literatura de Dolores Medio: Lena Rivero, una ‘chica rara’”. *Revista*

Internacional de Culturas y Literaturas, 25, pp. 298–316. DOI: <https://doi.org/10.12795/RICL2022.i25.19>

Martín Gaité, Carmen (1987a). *Desde mi ventana*. Madrid: Espasa Calpe.

Martín Gaité, Carmen (1987b). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Medio, Dolores (2017). *Nosotros, los Rivero*, ed. Ángeles Caso. Oviedo: Libros de la Letra Azul.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2000). “Dolores Medio en la novela española del medio siglo: El discurso de su narrativa social”. *Epos: Revista de filología*, 16, pp. 211-225. Disponible en: <https://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/view/10148/9687>

Moraga García, María de los Ángeles (2008). “Notas sobre la situación jurídica de la mujer en el Franquismo”. *Feminismo/s*, 12, pp. 229-252. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2008.12.09>

Morcillo Gómez, Aurora (2015). *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Ortiz Heras, Manuel (2006). “Mujer y dictadura franquista”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 28, pp. 1-26. Disponible en: <https://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/ortizheras.pdf>

Poelen, Anne Marie (2004). “Dolores Medio ahuyenta las mariposas negras”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 10, pp. 393-402. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Lectora/article/view/205502>

Peters, R. S. (2004). *Filosofía de la educación*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Rodríguez Martínez, Desirée (2017). “La Sección Femenina de Falange como guía adoctrinadora de la mujer durante el Franquismo”.

Asparkia: investigació feminista, 30, pp. 133-147. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/355530>

Sinués, María del Pilar (1859). *El ángel del hogar*. Madrid: Artes Gráficas Municipales.

Soler Gallo, Miguel (2014). “El Bien y el Mal: Modelos de conducta femeninos en la novela rosa de los 40”. En Bárbara Greco y Laura Pache Carballo (coords.). *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 83-93.

Soler Gallo, Miguel (2016). “Novela rosa y fantasía amorosa en la España de los años cuarenta: análisis de *La rival de Julieta* de Josefina de la Torre”. *Cuadernos de Aleph*, 8, pp. 128-148. Disponible en: <https://www.asociacionaleph.com/images/CuadernosDeAleph/2016/08.pdf>

Soler Gallo, Miguel (2018). “Sé mujer antes que estudiante: el ideal de mujer universitaria de la Sección Femenina durante el primer lustro del franquismo”. En Yolanda Romano Martín, Sara Velázquez García y Mattia Bianchi (coords.). *La mujer en la historia de la universidad: retos, compromiso y logros*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 75-87.

Teruel, José (2020). “Introducción” a Carmen Laforet, *Nada*. ed. José Teruel. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 9-84.

Woolf, Virginia (1995). *Killing the angel in the house: seven essays*. Londres: Penguin Books.

Zuin, Margherita (2019). *La chica rara. Escritoras de posguerra se miran al espejo* (tesis doctoral). Venecia: Università Ca’Focari Venezia. Disponible en: <https://unitesi.unive.it/handle/20.500.14247/1634>