

LUISA FORRELLAD EN EL FUEGO CRUZADO DE LA CRÍTICA DE POSGUERRA

Gemma MARQUEZ
Universitat de Barcelona
ORCID: 0000-0002-6611-1745

Resumen:

La visibilidad que otorgó el Premio Nadal a las escritoras de la posguerra española tuvo una contrapartida: el riesgo de aparecer en el medio literario bajo el auspicio de un galardón cuestionado por ciertos sectores críticos. Un ejemplo claro de ello fue el de Luisa Forrellad, cuyas debilidades de novelista primeriza se magnificaron para poder criticar abiertamente el premio. Estudiar la recepción crítica de la novela que Forrellad presentó al Nadal, *Siempre en capilla*, revela las tensiones del medio en que se publicó la obra y apunta hacia uno de los factores que influyó en el silencio posterior de la autora.

Palabras clave:

Luisa Forrellad. *Siempre en capilla*. Recepción crítica. Escritoras de la posguerra española.

Abstract:

The visibility that the Nadal Prize gave to Spanish post-war writers had a counterpart: the risk of appearing in the literary world under the auspices of an award questioned by certain critical sectors. A clear example of this was that of Luisa Forrellad, whose weaknesses

as a first-time novelist became a pretext to openly criticize the award. Studying the critical reception of the novel that Forrellad presented to Nadal, *Siempre en capilla*, reveals the tensions of the medium in which the work was published and points to one of the factors that influenced the author's subsequent silence.

Key Words

Luisa Forrellad. *Siempre en capilla*. Critical reception. Women writers in postwar Spain.

En marzo de 2006, y tras cincuenta y dos años sin haber vuelto a publicar obra alguna, Luisa Forrellad reaparecía en la escena literaria catalana. Lo hacía con *Foc latent*, una novela de larguísimo aliento y estirpe stendhaliana (Pino, 2018) que editaba la casa Angle. A esta le seguirían otras tres: *Retorn amarg* (2008), *El primer asalt* (2009) y *L'olor del mal* (2010). Con esta cosecha narrativa quedaban desmentidas las conclusiones que se habían asumido sobre la desaparición de la autora. Tras haber ganado el Premio Nadal 1953 por *Siempre en capilla*, Forrellad se había esfumado del sistema cultural de posguerra, frustrando las expectativas de quienes esperaban verla desarrollarse como escritora profesional. Su caso se sumaba al de aquellos galardonados que, en palabras de Antonio Vilanova, habían sido «talentos solitarios y aislados, adscritos a las más diversas escuelas y tendencias, pero sin una filiación ideológica y estética precisa, y que, salvo las inevitables excepciones, no van a continuar la carrera literaria tan brillantemente iniciada» (Vilanova, 1994, 28). Sin embargo, las obras publicadas entre 2006 y 2010 eran fruto de un trabajo en el que Forrellad había perseverado durante su silencio. Aquella intuición narrativa que el jurado del Nadal había premiado en 1953 no había sido un espejismo, como se temía Néstor Luján diez años después: «Nos debimos equivocar» (Del Arco, 1963), le confesaba a Manuel del Arco al intentar explicar la desaparición de la autora. Por el contrario, Luisa Forrellad había pasado todos esos años escribiendo, espoleada precisamente por esas «dotes inventivas» (Del Arco, 1963) que, según Luján, el Nadal había reconocido. En 2006, la autora tenía ocho novelas acabadas en el cajón, y otras quince por terminar. El caso, en suma, era lo

suficientemente llamativo como para que se llegase a hablar del «fenómeno Forrellad» (Ventura, 2006).

Son diversos, aunque todos vinculados entre sí, los factores desde los que podría explicarse ese fenómeno. El de la misoginia con que se recibió la visibilización de las escritoras en la posguerra es, sin duda, uno de los que pesó en el ánimo de Forrellad a la hora de abandonar el espacio público¹. A ello se ha de sumar el funcionamiento del sistema editorial, a cuyo ritmo de publicación no quiso sujetarse la autora, reacia por otra parte a los compromisos sociales y publicitarios requeridos para mantenerse visible en el campo literario². También debe tenerse en cuenta la personalidad hiperexigente y perfeccionista de la escritora, que temió no volver a escribir una obra a la altura de la premiada: Forrellad era consciente de ser ella misma su peor enemiga³. Un estudio exhaustivo de la trayectoria de Forrellad desde cada una de estas perspectivas descubriría en ella un caso ilustrativo del desencaje que suponía ser una escritora pequeñoburguesa en el sistema literario de posguerra.

Por lo pronto, aquí se ceñirá el análisis a uno de los aspectos que precisamente debieron de contribuir a la presión que Luisa Forrellad se infligió a sí misma: la recepción crítica de *Siempre en*

¹ Sin duda el Nadal contribuyó a la participación de las escritoras en el espacio literario (Cabello García, 2011), pero no es menos cierto que la entrada en ese espacio suponía para una mujer poner el pie en un campo de minas. Todas las entrevistas que se le hicieron a Luisa Forrellad tras su reaparición abordan esta cuestión en algún momento. A diferencia de lo que sucedía con los escritores, las escritoras quedaban automáticamente encasilladas en la categoría de *señoritas*, lo que propiciaba que los periodistas se detuviesen en su aspecto y les preguntasen por cuestiones personales (García Soler, 2009, 22'10"). El caso de Forrellad fue paradigmático en este sentido, pues al no tener ninguna otra novela de la que hablar, los entrevistadores pasaban inmediatamente a interesarse por su vida privada (García, 2006, 1'50").

² Sobre la incomodidad que a Forrellad le supuso la sociabilidad literaria de posguerra, la escritora sentenciaba en 2006: «A mí me interesaba la literatura, no la alfombra roja» (Amela, 2006).

³ Forrellad ha reconocido que, en buena parte, su reticencia a publicar se debió a que competía con ella misma (Amela, 2006). Francesc Ventura, uno de los amigos de su círculo, ha explicado este bloqueo psicológico muy gráficamente. Estando en casa de la autora, y al preguntarle por su resistencia a publicar, Forrellad señaló una fotografía donde aparecía ella misma en la veintena y afirmó: «La culpa és d'aquesta, que cada dia em mira com si em digués: "No faràs mai cap novel·la que superi la primera que vas fer"» (Ventura, 2006, 140).

capilla, una novela al margen del canon de la época (Tosolini, 2021) que llegó a convertirse en pretexto para atacar al Nadal en su décima edición, cuando el galardón ya se había convertido en un referente ineludible del sistema literario español (Ripoll Sintes, 2016). La conveniencia de abordar este estudio parece clara si se tienen en cuenta las reflexiones que Dolores Medio publicaba en 1966 sobre el papel que la crítica literaria había tenido en la conformación de lo que ya se llamaba *laforetismo* y *forrelladismo*, términos con los que se aludía a los escritores con escasa o una sola obra. La autora de *Nosotros los Rivero*, galardonada precisamente con el Nadal un año antes que Luisa Forrellad, se mostraba diáfana a propósito del efecto incapacitante que la crítica literaria podía llegar a producir en un escritor que se estrenaba con un premio sonado:

Lo cierto es que la crítica suele crear en los autores dos complejos cuando aquéllos se destacan estrepitosamente con una obra, como ocurre en el caso de los premios de alguna categoría. Ambos complejos: el de superioridad, si la crítica pondera la novela con entusiasmo, y el de inferioridad, cuando la ataca con dureza, invalidan al autor durante cierto tiempo para hacer una labor efectiva. Y, a veces, algo más que invalidarle para un trabajo discreto y continuado, le destruyen (Medio, 1966).

Estaba claro para Dolores Medio que Carmen Laforet y Luisa Forrellad eran ejemplos prototípicos de esa influencia nociva que la crítica podía tener en el escritor. También señalaba la novelista asturiana el contexto en el que ambas autoras habían salido a la luz: si bien existían casos de *laforetismo* y *forrelladismo* tanto fuera como dentro del Nadal, Medio constataba que la distinción de Destino ponía a los escritores en una situación muy propicia al ensañamiento crítico, ya que era «seguramente el Premio discutido con más apasionamiento y, por ello, con menos ponderación» (Medio, 1966). En efecto, a causa de su dimensión editorial, el Nadal había estado bajo sospecha prácticamente desde sus inicios. Como explicaba Ignacio Agustí en sus memorias, el galardón había nacido como revulsivo en el yermo literario de los 40, con el propósito de sacar a la luz «verdaderas narraciones de tono autóctono y cercano» (Agustí, 1974, 168). No obstante, también era obvio que constituía

un recurso muy útil para proporcionar novedades al público, y que en ese sentido los miembros del jurado debían tener en cuenta los gustos de un lector medio, no necesariamente formado en «la profundidad de un Proust o un Greene» (Manegat, 1954).

Esa dimensión del premio vinculada a intereses editoriales y gustos del público iba a arrojar siempre una sombra de duda sobre la otra, relacionada con la calidad estética de las obras premiadas. En el delicado equilibrio que el Nadal pretendía mantener, era fácil deslizarse hacia uno de ellos, y hacerlo iba a ser aprovechado inmediatamente por dos sectores críticos: los que concebían la literatura como una producción para élites culturales y los que se encontraban en la órbita de la cultura oficial. En este sentido, no debe olvidarse lo que señala Carles Geli a propósito de la creación del Nadal: este se hallaría plenamente inscrito en la política de Destino, que apostaba por «crear su propio modelo literario, desvinculado de la oficialidad» (Geli, 1991, 89). Si los problemas que esa apuesta causaba se iban a resolver con habilidad, el subsuelo crítico que ello propiciaba no iba a dejar de estar cruzado por suspicacias que, en el caso del Nadal, determinaban la recepción de las obras premiadas.

Ese es el contexto previamente tensionado en el que aparece *Siempre en capilla*, la historia de tres científicos que, a finales del siglo XIX, luchan contra una epidemia de difteria en Spick, un barrio obrero imaginario en las inmediaciones de Londres: Leonard y Jasper, dos jóvenes médicos, y Alexander, un químico, los tres con pocos recursos económicos, se han asociado para apoyarse en el inicio de sus carreras profesionales. La epidemia los embarca en una carrera enloquecida para ganar a la muerte, en la que la vacuna que ensaya Jasper aparece como una frágil esperanza. Ante la imposibilidad de realizar ensayos con humanos, Jasper secuestra a Martino, un asesino buscado por la policía al que propone ser inoculado y probar el antidiftérico a cambio de una nueva identidad que lo haga libre. Mucho después de los hechos narrados, teniendo sesenta años y con la conciencia todavía intranquila respecto al experimento, Leonard relata los sucesos que marcaron su vida para desahogar la memoria.

Las primeras apreciaciones críticas sobre la *opera prima* de Luisa Forrellad surgieron de parte interesada, la misma noche de la

entrega del Premio Nadal. Rafael Santos Torroella, cronista de la ceremonia para *Correo literario*, preguntaba por la novela galardonada a dos de los miembros del jurado: Sebastián Juan Arbó y Joan Teixidor. El primero la consideraba estilísticamente correcta y elogiaba la trama y el desarrollo, según él «resueltos magníficamente» (Santos Torroella, 1954, 9). Entre los aspectos de la obra que alababa se encontraba, curiosamente, la descripción de ambientes, cuya pobreza iba a ser señalada con insistencia por el resto de la crítica en los meses posteriores. Por su parte, Teixidor incidía en la distancia de la novela respecto a la tendencia narrativa de los años precedentes: «No es una novela tremendista» (Santos Torroella, 1954, 9), afirmación que desvinculaba la obra de la línea narrativa a la que parecía adscrita el Premio Nadal desde hacía un tiempo. También Ignacio Agustí, preguntado por Manuel del Arco para *La Vanguardia Española*, señalaba como rasgo principal de *Siempre en capilla* su alejamiento de «corrientes literarias que privan en los últimos años de la joven literatura española» (Del Arco, 1954). La advertencia sobre este particular volvía a aparecer en las solapas de la primera edición de la novela, que salió a la venta en marzo de 1954 poniendo de manifiesto los valores que el jurado había hallado en la obra: Luisa Forrellad constituía una «revelación realmente sorprendente» en el panorama literario español, así como un «caso extraordinario de intuición narrativa» cuya novela mantenía en vilo al lector «sin recurrir al tremendismo» (Forrellad, 1954, solapa).

A partir de las bondades señaladas por el jurado pueden intuirse las premisas editoriales que determinaron, junto a las literarias, la concesión del premio. Forrellad respondía perfectamente a uno de los objetivos con que había nacido el Nadal: descubrir nuevos escritores y, con ello, renovar el repertorio que podía ofrecérsele al público. A la altura de 1953, con el certamen ya consolidado tras diez ediciones, a ese propósito había de sumarse, precisamente, el de romper con una tendencia narrativa que podía comenzar a producir cansancio en el lector. «Se ha dicho que el Premio Nadal se entrega a obras más o menos tremendistas y crudas», comentaba Julio Manegat (1954) en las páginas de *El Noticiero Universal*, y desde luego que con el galardón a *Siempre en capilla* se había querido quebrar esa tónica. El problema, sin embargo, es que parte de la crítica vio justamente en las virtudes

mencionadas los pilares de una operación destinada a fabricar una escritora y una posible ruptura que ofrecer como novedad. Los sectores de la crítica más proclives a poner bajo sospecha el premio aprovecharon para agrandar las carencias estéticas de la novela y con ello promovieron esa idea: si el Nadal intentaba mantener un equilibrio entre calidad y salida editorial, en este caso se había inclinado estrepitosamente hacia el segundo polo.

La mayor parte de los críticos reconoció el vigor narrativo de Forrellad, su pericia para contar una historia. *Siempre en capilla* se sostenía gracias a una «capacidad imaginativa viva y directa» (Manegat, 1954) que demostraba la poderosa intuición literaria de la escritora, en quien Joaquín de Entrambasaguas veía «magníficas condiciones de narradora» (1954, 39). En términos más medidos, Masoliver consideraba la novela una obra «entregada por entero al buen narrar: sencillo, bienhumorado y eficaz» (1954), y Melchor Fernández Almagro, pese a señalar las deficiencias de *Siempre en capilla*, constataba «hasta qué punto domina Forrellad el arte de contar» (1954b). Arroita-Jáuregui, reseñista más duro, atribuía la amenidad de la novela a «la habilidad narrativa de su autora, verdaderamente prometedora» (1954). Por esa cualidad explicaba que fuese posible obviar las ingenuidades que la obra presentaba, si bien ello no era suficiente compensación para las dos carencias principales de *Siempre en capilla*: la pobreza descriptiva de los ambientes, y el esquematismo psicológico de los personajes.

Falta de ambientación y de profundidad humana fueron, de hecho, los aspectos de la novela sistemáticamente criticados. En este sentido, la confrontación de las valoraciones más favorables con las más negativas muestra el lugar en el que estaba fijado el rasero crítico y cómo desde él se hacían invisibles tanto los aciertos como la propuesta misma de *Siempre en capilla*. En cuanto a la construcción narrativa del espacio, por ejemplo, una concepción realista de la novela impidió a casi todos los críticos entender de qué modo estaba planteada: no había descripción de ambientes que hiciera creíble la localización de la acción en Inglaterra, ni mucho menos que permitiera sentir el influjo de los espacios en el conflicto de los personajes. Era obvio que la autora no conocía la Inglaterra real, que quedaba escamoteada al lector, al que en su lugar ofrecía los ambientes interiores vistos en el cine, el teatro o las novelas. Que

algunos vieran con malos ojos este expediente (Arroita-Jáuregui, 1954) mientras que a otros les pareciera una estrategia bien hallada (Entrambasaguas, 1954, 37) o peor que la del emplazamiento indeterminado (Fernández Almagro, 1954a) es indiferente respecto al lapsus de todos ellos: ninguno se percató de que la construcción espacial de la novela se apoyaba en otros resortes. Solo Julio Manegat logró intuir que el ambiente de *Siempre en capilla* era casi una emanación psicológica, y que era el avance de la desesperación de los protagonistas, al hilo de su labor asistencial en el barrio pobre de Spick, lo que iba trazando un recorrido que sustituía las calles por un laberinto agónico. Por eso podía afirmar en su reseña que «una atmósfera viva y limpia» (Manegat, 1954) arrastraba al lector desde el principio de la novela, cuya lectura permitía sentir cómo se iba «convulsionando la calle, el barrio, la ciudad entera» (Manegat, 1954). La artimaña narrativa de Luisa Forrellad no consistió tanto —aunque también— en crear interiores con retales de cultura cinematográfica, sino, sobre todo, en convertir la angustia en el centro de su novela y sujetar a ella tiempo y espacio. En ese esquema constructivo sí tenía sentido la «plasticidad rápida y colorista» atribuida por Entrambasaguas (1954, 39) a la precisión descriptiva de la novela, que los demás negaban.

La misma incompreensión se produjo en cuanto a la consistencia de los personajes, que a juicio de la crítica eran excesivamente esquemáticos y apenas estaban individualizados. En la construcción de los secundarios dominaba, además, el maniqueísmo, de modo que los de clase alta eran un cúmulo de egoísmo, ignorancia y ridiculez, mientras que los desfavorecidos estaban observados desde el patetismo. Estas diferencias se achacaron de nuevo a los moldes teatrales y cinematográficos en los que los personajes se habían armado (Arroita-Jáuregui, 1954), cuando no a una profunda ingenuidad de la autora respecto al alma humana y al funcionamiento de la sociedad (Caba, 1954, y Guillermo de Castro, 1954). Incluso Manegat y Juan Arbó, que habían reconocido la viveza y la personalidad que animaba a los personajes secundarios, coincidían en señalar cierta indefinición en los tres principales. Y, sin embargo, al mismo tiempo, Julio Manegat había podido aseverar sobre los personajes de *Siempre en capilla* que «nos sepultan en su realidad y en su fuerza» (1954). Conciliar esta

afirmación con la que presenta a los protagonistas «algo mecanizados» (Manegat, 1954), o con la visión de los demás críticos, implica volver a tener en cuenta que *Siempre en capilla* no se concibió como una novela realista. Más que construir personajes, lo que el relato conseguía era elevar sobre ellos un estado psicológico colectivo de angustia, ese que Melchor Fernández Almagro supo definir con tino: «Una matizada sensación de vida en peligro constituye el rasgo distintivo de la novela» (1954b). Del mismo modo, lo que primaba en la obra no era la exploración de las singularidades, sino el clima afectivo que emanaba de la relación entre ellas. La construcción de ese clima se apoyaba casi por entero en los comportamientos y las palabras de los personajes, amén de la exploración del mundo onírico y de los estados delirantes de Len, de cuyo valor sí se percataron Juan Arbó (1954) y Fernández Almagro (1954b)⁴. En cualquier caso, el carácter eminentemente teatral de los recursos con los que se creaba ese ambiente psicológico no impedía que la escena, en definitiva, estuviera enunciada por un narrador homodiegético en cuyo tono se fundamentaba el sentido de la acción. La mirada benevolente de este narrador hacia un momento crítico de su juventud⁵ es uno de los mejores logros de la novela en cuanto a construcción psicológica. Matizada por la melancolía de quien lo ha dejado todo atrás, la voz del narrador entrevera el desencanto con el cariño hacia los jóvenes que una vez fueron, afecto punteado por un sentido del humor que solo Juan Arbó (1954) y Entrambasaguas (1954, 38) supieron apreciar en su momento⁶.

⁴ En el marco de un estudio sobre las tendencias de la novela española de posguerra, Dorothy McMahon (1960) alude brevemente a la presencia del mundo onírico en *Siempre en capilla*.

⁵ Consciente del modo en que la novela se aparta del canon narrativo de posguerra, Tosolini (2021) ha situado *Siempre en capilla* en la órbita de la novela gótica. No obstante, también valdría la pena examinar la adscripción de la obra a la novela de formación.

⁶ Con posterioridad, la academia se ocupó puntualmente de este aspecto. Dorothy McMahon (1961), en un análisis sobre el uso del sentido del humor en las novelas premiadas con el Nadal, relacionaba el humorismo de *Siempre en capilla* con la fe de la novela en la humanidad, y explicaba la posibilidad de esta concepción esperanzada de la realidad por el hecho de que la historia no estuviese emplazada en la España de posguerra.

Por lo demás, no es extraño que las atmósferas psicológicas primasen sobre las individualidades, puesto que Forrellad se había inclinado a sugerir, mediante las reacciones a unos hechos, la figura de otros personajes tan importantes como los humanos: «el dolor, la vocación, la enfermedad» (Manegat, 1954). La solidaridad como triaca, podría añadirse. Primaba en Forrellad el deseo de proponer una visión alentadora del ser humano y esa visión, en lugar de una psicología matizada, es la que preside los comportamientos de los personajes. De aquí que Fernández Almagro pudiera considerar que *Siempre en capilla* compensaba la endebles psicológica de sus criaturas con el interés del caso humano (1954b). En esta misma línea, la elogiosa reseña de Sebastián Juan Arbó (1954) analizaba con pormenor la sustancia moral de la obra, en la que percibía un instrumento de reparación simbólica de la injusticia social, como si la novela, mediante sus protagonistas, acompañara a aquellos muertos que no habían tenido nada ni a nadie. Ello no le impedía a Juan Arbó reparar en los riesgos de esa forma de novelar, que había desembocado en una excesiva candidez a la hora de disponer las decisiones vitales de los protagonistas, todas irreprochables, al final del relato.

El caso humano, sin embargo, no salvaba en absoluto las deficiencias de *Siempre en capilla* desde el punto de vista de los críticos de *Ateneo*, cuya dureza al recibir la novela merece alguna atención. La revista había informado sobre la concesión del Nadal a Luisa Forrellad el 1 de febrero de 1954: Lorenzo Gomis, corresponsal de la publicación en Barcelona, presentaba brevemente a la galardonada como una joven que se tomaba con seriedad su vocación de escritora. No obstante, y tras la entrevista a Alejandro Núñez Alonso, finalista con *La gota de mercurio*, que aparece el 1 de marzo (Piñerarias, 1954), *Ateneo* no presta más atención a Forrellad hasta que en abril y mayo aparecen dos críticas de una animosidad explícita. La primera de ellas es de Fernando Guillermo de Castro, para quien *Siempre en capilla* era una novela malograda, en la que el escamoteo de la realidad impedía el propósito principal de la autora: que situación y personajes alcanzasen «ejemplaridad dramática» (Guillermo de Castro, 1954). Asimismo, la inexperiencia de Luisa Forrellad respecto a la condición humana propiciaba un planteamiento candoroso de las situaciones y los personajes. A partir

de este punto, la arbitrariedad del crítico llega a tergiversar los episodios y el sentido de la novela: así, cuando considera que la obra debería distinguir si el crimen de Martino ha sido un mero homicidio o un asesinato, cuando en realidad el propio personaje deja claro que ha estado planeando matar a Edna Basehart durante cinco años de prisión, y que se ha evadido de la cárcel precisamente para conseguirlo (Forrellad, 1954, 160). Otra de las ocurrencias del crítico es afirmar que el secuestro de Martino para usarlo como cobaya implica una completa ignorancia, por parte de la autora, de los principios del derecho natural, pasando por alto que precisamente la novela propone al lector la pregunta por la legitimidad del experimento de Jasper, cuestionada igualmente por sus compañeros.

No menos despreciativo se mostraba Pedro Caba en el número del 1 de mayo, donde revisaba con ironía las apreciaciones críticas de Fernández Almagro (1954a) y le reprochaba no haberse posicionado claramente sobre *Siempre en capilla*. Para Caba, la novela era un cúmulo de desaciertos: tenía una prosa pobre; los diálogos no estaban tomados del habla de la calle, sino del cine «doblado y no siempre bien traducido» (Caba, 1954); la estructura era repetitiva y pesada; la sensación de angustia estaba conseguida con mecanismos melodramáticos... Argumentos a los que ponía la guinda una curiosa —cuando menos— interpretación de la honda amistad que une a los protagonistas: «Es tan escasa la penetración psicológica de la autora que, por ejemplo, entre los tres médicos protagonistas acaecen escenas con rasgos más propios de mujeres que de varones» (Caba, 1954). En definitiva, el crítico atribuía el desdibujamiento de los personajes a una tendencia de la narrativa del siglo XX que iba de la mano de la masificación social, si bien consideraba que tal evolución empobrecía el valor de la novela de su tiempo (Caba, 1954).

No debe cerrarse el capítulo de la recepción crítica sin abordar el recelo que causó la falta de lecturas solventes de la escritora y, en concreto, la confesión de no haber leído el *Quijote*, que le valió el chiste de *La Codorniz* donde se la presentaba como «Luisa Forrellad, de profesión cervantista» (Redacción, 1954). Entrevistada para *ABC*, la escritora no solo había afirmado su desconocimiento de la obra cervantina, sino que no había tenido reparo a la hora de exponer la escasez y la naturaleza de sus lecturas:

«He leído muy poco. Tengo estudios elementales» (Arias, 1954, 23), declaraba, para añadir que conservaba en la memoria el recuerdo de una docena de novelas y destacar, entre ellas, *Lo que el viento se llevó*. Tampoco cumplía con la compostura requerida su abierto parecer sobre *Nosotros los Rivero*, de Dolores Medio, a la que había leído para hacerse una idea del tipo de literatura que premiaba el Nadal: «Aunque no soy nadie para opinar, no me convenció. Vamos, no va con mis gustos» (Arias, 1954, 24).

A excepción de Manegat y Juan Arbó, toda la crítica se previno ante la joven escritora a causa de estas declaraciones, en las que la falta de disimulo delataba un desconocimiento flagrante de las cláusulas no escritas que regían los círculos culturales: «¡Con lo poco que le hubiera costado decir a Luisa Forrellad: “El *Quijote*, claro que sí... , pues no faltaría más!”», apuntaba Arias (1954, 23) en la crónica de *ABC* para resaltar la autenticidad de la joven. No obstante, esa sinceridad revelaba para otros una torpe inconsciencia sobre las propias carencias intelectuales, por no decir que debió de percibirse como una desestimación de las reglas tácitas de la sociedad literaria. En cualquier caso, la sospecha de falta de seriedad en el ejercicio literario se cernió sobre la novelista aun antes de que *Siempre en capilla* saliera a la venta. Después, críticos como Fernández Almagro, Arroita-Jáuregui y Guillermo de Castro advirtieron que escribían sus reseñas procurando hacer a un lado esa desconfianza. Fue en vano la precaución, y para 1955 Juan Aparicio ya había tenido el ingenio de acuñar un término con el que referirse al adanismo literario de escritoras que salían adelante gracias, exclusivamente, a su inventiva: *forrelladismo* (Redacción, 1955). Con él designaba «las virtudes domésticas y artesanas de una familia con mujeres al lado de los husos y telares algodonereros» (Aparicio, 1958).

La suspicacia sobre la formación literaria de Forrellad hizo que, a la luz de las carencias señaladas en la novela, se fuera levantando sobre ella un sobreentendido: en esta ocasión, el jurado del Premio Nadal había olvidado los criterios de calidad literaria en favor de los valores comerciales del libro galardonado. Caba, al señalar que *Siempre en capilla* era una obra «representativa del gusto y el estilo que imperan hoy» (1954), no apuntaba a otra cosa. Tampoco María Alfaro, mucho más clara, cuando se preguntaba en *Ínsula* si de verdad no había habido entre las candidatas al Nadal «unas cuantas

superiores a este relato propio para esos lectores bonachones e indoctos que buscan emociones *realistas*» (Alfaro, 1954). Al hilo de estas acusaciones, gravitaba sobre Forrellad el prejuicio de que su instinto narrativo bebiese de fuentes propias de la cultura de masas. Así, a *La ciudadela* de Archibald Joseph Cronin, Caba añadía otras obras sobre apostolado médico en cuya órbita podía estar *Siempre en capilla*, como *La historia de San Michele*, de Axel Munthe; *Cuerpos y almas*, de Maxence Van der Meersch; *Hospital general del Este*, de Frank G. Slaughter, y sorprendentemente junto a estas, *La montaña mágica*. María Alfaro, mucho más tajante, no ponía paños calientes a la hora de indicar la naturaleza bastarda de los materiales con los que Forrellad había confeccionado a sus personajes, «fantoches semejantes a otros que duermen revueltos con las revistas de modas exhibidas en los quioscos callejeros y de las estaciones» (Alfaro, 1954). Cine, teatro, y novelita de quiosco: *Siempre en capilla* era una intrusa de la literatura de masas en el ámbito de la literatura de élite.

Forrellad, en suma, era culpable de haber sabido escribir una novela con los referentes culturales que tenía más a mano una muchacha de familia pequeñoburguesa que no había podido terminar la educación secundaria (García Soler, 2009, 17'35"). Sus intereses eran desordenados y heterogéneos, pero aprovechados con entusiasmo por una pulsión inventiva innegable, tal y como sucedía en las reuniones que organizaba para los componentes del Cuadro Escénico de la Purísima Concepción, el grupo de teatro *amateur* en el que colaboraba como actriz y aprendiz de dramaturga. En esas tertulias la conversación iba del cine en general a Alfred Hitchcock o Llorenç Llobet Gràcia en concreto, del teatro religioso a las piezas con que el grupo había ampliado el repertorio más allá del ciclo litúrgico: las de Enric Casanova, Edmond Rostand, John Boynton, Priestley Thonrton Wilder, Jacques Deval o Buero Vallejo (Pont Bertran, 2015, 33-34). La novela de Luisa Forrellad, en efecto, estaba hecha con recursos aprendidos en muy diversas fuentes de un modo a veces ingenuo y desde luego autodidacta. Pero una parte de la crítica no estaba dispuesta a admitir lo que al respecto señalaba Juan Arbó: «Lo importante es que con ello se logre componer una obra de arte y darle una unidad y un acento personal inconfundible; que imprima uno en ella la marca de su espíritu» (1954, 22).

Todavía en los 70, tanto Agustí (1974) como Juan Arbó (1974) seguirían defendiendo la primera novela de Forrellad. Paralelamente, sin embargo, se había asentado la idea de que, con *Siempre en capilla*, Destino había querido fabricarse una revelación a medida para ofrecer al público tanto un giro de tendencia narrativa como la fantasía complaciente de rescatar del anonimato a un joven valor literario que, para mayor admiración, era una mujer. Así se atrevería a explicitarlo desde su puesto en la Universidad de Laval, en Canadá, Ignacio Soldevila Durante, para quien Forrellad había sido «el montaje ficticio de una novelista» (1967, 102). Todavía en 1980, en *La novela desde 1936* Soldevila señalaría los casos en que el Nadal había barnizado apuestas comerciales con el pretexto de la calidad literaria, incluyendo en esa línea de actuación el caso de Forrellad, que según el crítico no había continuado con su carrera narrativa por «la endeblez de una vocación aupada —una vez más— por el truco comercial de concretar el mito de la Cenicienta» (Soldevila Durante, 1980, 193).

Quizá es retórica la pregunta sobre si la crítica habría instrumentalizado tan abiertamente una obra contra el premio que la auspiciaba de no haber sido la autora una mujer joven⁷ sin más capital simbólico que una novela algo desigual. En cualquier caso, parece claro que, si sobre Luisa Forrellad había recaído una de las acusaciones usadas históricamente para desestimar la literatura de las mujeres —la obra no es suya (Russ, 2018)⁸—, buena parte de la crítica apuntaló otro de esos cargos: la obra no llega al listón estético requerido (Russ, 2018). Es más que plausible que, como había

⁷ Respecto a los sesgos de la crítica, deben tenerse en cuenta, además, los factores relacionados con el cierre de filas por parte de escritores y críticos ante el fenómeno propiciado por el Nadal: la entrada de las escritoras en un espacio literario dominado por hombres. En el contexto de una disputa por ese espacio, y con las herramientas propias de la perspectiva de género, podría entenderse mejor la recepción crítica de la *opera prima* de Forrellad. Quede para un futuro estudio un enfoque de este tipo.

⁸ *Siempre en capilla* nació con la sombra del pecado original: que una joven de Sabadell hubiera sido capaz de situar de forma convincente su historia en Inglaterra hizo temer al jurado del Nadal la posibilidad de que la obra fuese la traducción de alguna novela inglesa. Eso fue lo que llevó a Ignacio Agustí a Sabadell para comprobar, en la casa familiar de la autora, que existían los borradores de la novela (Agustí, 1974, 182-183).

apuntado Dolores Medio, las cargas críticas más arbitrarias contra Forrellad contribuyeran al replegamiento de una escritora que todavía necesitaba tiempo y experiencia, según le señalaba Juan Arbó (1954, 22) con un cariño poco usado por otros críticos. Forrellad, por su parte, decidió que el reverso de la gloria literaria sobre el que Juan Arbó también le advertía (1954, 22) no merecía la pena⁹, y se concedió tiempo y experiencia, sí, pero a solas, lejos de las turbulencias del campo literario.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍ, Ignacio. (1974) *Ganas de hablar*. Barcelona. Planeta.
- AMELA, Víctor-M. (2006) «Mi mente funciona como un videojuego». *La Vanguardia*. 17 de mayo.
- APARICIO, Juan. (1958) «Alabanza de mecanógrafas, sin menosprecio de princesas». *El Noticiero Universal*. 10 de septiembre. 3.
- ARIAS, Jaime. (1954) «El Nadal de este año». *ABC*. 9 de enero. 23-24.
- ARROITA-JÁUREGUI, Marcelo. (1954) «*Siempre en capilla*». *Correo literario*. 93. 1 de marzo.
- CABELLO GARCÍA, Ana. (2011) «La visibilización de la mujer escritora en los años 50: del Premio Eugenio Nadal al Elisenda de Montcada», *Páginas de Guarda*. 11. 63-77.
- CABA, Pedro. (1954) «*Siempre en capilla*». *Ateneo. Las ideas, el arte y las letras*. 57. 1 de mayo. 15.
- DEL ARCO, Manuel (1954) «Mano a mano. Ignacio Agustí». *La Vanguardia Española* (7 de enero) 12.
- DEL ARCO, Manuel. (1955) «Mano a mano. Rafael Vázquez Zamora». *La Vanguardia Española* (7 de enero) 14.
- DEL ARCO, Manuel. (1963) «Mano a mano. Néstor Luján». *La Vanguardia Española* (6 de enero) 21.
- DE ENTRAMBASAGUAS, Joaquín. (1954) *El año literario (1954)* Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

⁹ Según Anna Caballé, Forrellad disponía de un mundo propio, del que la estrecha relación con su gemela y la pasión por los viajes constituían dos puntales (Del Pino, 2018, 12'40"). Si a la suficiencia de ese mundo se le añade la carencia de problemas económicos, no es extraño que la escritora pudiese desentenderse de unos círculos literarios que la habían hecho sentirse agobiada.

- DEL PINO, Javier. (2018) «Luisa Forrellad, la escritora olvidada». *El otro barrio* [Emisión de radio]. La Ser <https://cadenaser.com/audio/001RD010000005190609/>
- EL INDISCRETO. (1954) «Paliques literarios». *Ateneo. Las ideas, el arte y las letras*. 55. 1 de abril. 2 y 39.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. (1954a) «*Siempre en capilla*, por Luisa Forrellad». *ABC*. 21 de marzo. 57.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor. (1954b) «Luisa Forrellad, novelista». *La Vanguardia Española*. 24 de marzo. 8.
- FORRELLAD, Luisa. (1954) *Siempre en capilla*. Barcelona. Destino.
- GARCIA, Joan. (2006) «Lluïsa Forrellad». [Emisión de radio]. Catalunya Ràdio. <https://www.ccma.cat/catradio/alcarta/programa/2006-lluïsa-forrellad/audio/250664/>
- GARCIA SOLER, Jordi. (2009) «Lluïsa Forrellad». *Converses* [Emisión de radio]. Catalunya Ràdio. <https://www.ccma.cat/catradio/alcarta/converses/lluïsa-forrellad/audio/363958/>
- GELI, Carles, y Josep Maria Huertas Clavería. (1991) *Las tres vidas de «Destino»*. Barcelona. Anagrama.
- GUILLERMO DE CASTRO, Fernando. (1954) «*Siempre en capilla*, Premio Nadal 1953». *Ateneo. Las ideas, el arte y las letras*. 55. 1 de abril. 23.
- GOMIS, Lorenzo. (1954) «El tiempo que pasa. Las letras». *Ateneo. Las ideas, el arte y las letras*. 51. 1 de febrero. 21.
- JUAN ARBÓ, Sebastián (1954) «*Siempre en capilla* (una revelación en la novela)». *Destino*. 870. 10 de abril. 21-22.
- JUAN ARBÓ, Sebastián. (1974) «Males de la época». *La Vanguardia Española*. 8 de noviembre. 17.
- MANEGAT, Julio. (1954) «*Siempre en capilla*, por Luisa Forrellad, Premio Nadal 1953». *El Noticiero Universal*. 16 marzo. 5.
- MASOLIVER, Juan Ramón. (1954) «Los premios del año». *La Vanguardia Española*. 21 de abril. 11.
- MEDIO, Dolores. (1966) «Laforetismo y forrelladismo». *Arriba*. 13 de febrero.
- McMAHON, Dorothy. (1960) «Changing trends in the Spanish novel». *Books abroad*. 34: 3. 227-230.
- McMAHON, Dorothy. (1961) «Humor in Nadal-Award Spanish novels», *Kentucky Foreign Language Quarterly*. 8:2. 75-84, DOI: 10.1080/00230332.1961.9927853

PIÑERARIAS, Manuel. (1954) «Alejandro Núñez Alonso, finalista del Premio Nadal». *Ateneo. Las ideas, el arte y las letras*. 53. 1 de marzo. 21-22.

PONT BERTRAN, Jaume. (2015) «El teatre a l'empara de l'Església catòlica a Sabadell (1891-1965)». *Arraona*. 35. 10-37.

REDACCIÓN. (1954) «Sentencia dictada contra Luisa Forrellad». *La Codorniz*. 28 de marzo. 2.

REDACCIÓN. (1955) «Coloquio en la Escuela de Periodismo sobre el nuevo premio Nadal». *ABC*. 15 de enero. 24.

RUSS, Joanna. (2018) *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Madrid. Dos Bigotes/Barret.

RIPOLL SINTES, Blanca. (2016) «La fiesta de la novela: el Premio Nadal como antecedente del sistema español de certámenes literarios». *Barcelona, ciudad de novela*. Marisa Sotelo (coord.) Barcelona. Ediciones de la Universidad de Barcelona. 77-93.

SALA-SANAHUJA, Joaquim. (2001) *Ponç Pilat, gènesi del teatre modern a Sabadell*. Exposició del 8 de maig al 10 de juny del 2001. Saló de la Caixa de Sabadell. Sabadell. Fundació Caixa de Sabadell.

SACRISTÁN, Manuel (1953) «Los Premios Ciudad de Barcelona 1952. Teatro». *Laye*. 22 (enero-marzo). 100-105.

SANTOS TORROELLA, Rafael. (1954) «El Premio Nadal cumple diez años. Historia y balance de un premio literario». *Correo literario*, 88. 15 de enero. 8-9.

SEMPRONIO. (1954) «Con la ganadora, en Sabadell», *Destino*. 857. 9 de enero. 17-18.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. (1967) «La novela española actual (tentativa de entendimiento)». *Revista Hispánica Moderna*, 1-2. Enero-abril. 89-108.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. (1980) *La novela desde 1936*. Madrid. Alhambra.

TOSOLINI, Giulia. (2021) «Luisa Forrellad, un Premio Nadal en el borde del canon». *Escritoras y fronteras geosimbólicas*. Caterina Duraccio (coord.) Madrid. Dykinson. 244-254.

VENTURA, Francesc. (2006) «El fenòmen Forrellad». *Quadern de les idees, les arts i les lletres*. 157. 14-17.

VILANOVA, Antonio (1994) «El Premio Nadal en las letras españolas». *50 años del Premio Nadal*. Barcelona. Destino. 13-32.