



MUJERES DE ESPAÑA: REALIDAD, LITERATURA Y DENUNCIA EN CUATRO NOVELAS CORTAS DE LUISA CARNÉS / WOMEN OF SPAIN: REALITY, LITERATURE AND COMPLAINT IN FOUR SHORT STORIES BY LUISA CARNÉS

FRANCISCA MONTIEL RAYO

GEXEL-CEDID-Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido: 06/10/2023

Aceptado: 24/10/2023

Resumen: Tras analizar la gestación y el contenido de las cuatro novelas cortas que Luisa Carnés escribió en México a partir de asuntos ideados previamente en España —textos que reunió en 1954 en un volumen titulado *La camisa y la virgen. Novelas*, todavía inédito—, el presente artículo ofrece una primera aproximación a las razones por las que la escritora cultivó dicho género literario y a los procedimientos utilizados durante el proceso de escritura. Su visión de una España caduca, en la que la mujer se hallaba irremediablemente sometida a los roles de género tradicionales, constituye el objetivo último de este estudio, en el que el trabajo de crítica y de interpretación realizado permite dar a conocer y valorar una parte de su producción narrativa, y ponerla en relación con el universo literario de la autora.

Abstract: After analyzing the gestation and content of the four short stories that Luisa Carnés wrote in Mexico based on issues previously devised in Spain —texts that she gathered in 1954 in a volume titled *La camisa y la virgen. Novelas*, still unpublished—, this article offers a first approximation to the reasons why the writer cultivated this literary genre and the procedures used during the writing process. Her vision of an obsolete Spain, in which women were irremediably subjected to traditional gender roles, constitutes the ultimate objective of this study, in which the work of criticism and interpretation carried out allows us to make known and value a part of her narrative production, and put it in relation to the author's literary universe.

Palabras clave: Luisa Carnés, exilio republicano español de 1939, novela corta, visión de España, roles de género

Key words: Luisa Carnés, Spanish Republican Exile of 1939, Short Story, Vision of Spain, Gender Roles

Respaldada por la Compañía Iberoamericana de Publicaciones —grupo editorial para el que trabajaba y en uno de cuyos sellos se publicó *Natacha* (1930), su primera novela¹—, Luisa Carnés informó en reiteradas ocasiones de la preparación de *La Aurelia* y de *El secreto de Teresa Rey*, dos nuevas «novelas grandes»² en las que, según declaró, estuvo trabajando hasta los primeros meses de 1931³. En Algeciras, localidad en la que se estableció con su hijo recién nacido ese mismo año, tras producirse la suspensión de pagos de la Casa Bauer y Cía, principal apoyo financiero de la CIAP⁴, emprendió al parecer la redacción de *Olor de santidad*, novela cuya composición —como la de las anteriormente citadas— es de suponer

1 Contratada como mecanógrafa por la CIAP en 1928 —año en el que vio la luz *Peregrinos de calvario*, su primer libro, y en el que se produjo el lanzamiento definitivo del grupo empresarial, con el que pretendía hacerse con el monopolio del mercado del libro español—, Carnés supo aprovechar las oportunidades que le reportó a su incipiente trayectoria literaria dicha vinculación laboral. Un año después, el volumen, que había sido muy bien recibido por la crítica, reapareció editado por la CIAP, sociedad que —de acuerdo con sus prácticas habituales en ese tiempo— lo promocionó ampliamente. Muy bien distribuido y publicitado en toda España, contó también con numerosas reseñas, aparecidas en no pocos casos en las publicaciones periódicas del grupo editorial o en las que este contaba con algún tipo de participación. La buena acogida que se le dispensó pudo servir para que la incipiente escritora acordara con la empresa la entrega inmediata de un nuevo título, su novela *Natacha*. Su caso presenta claros paralelismos con el del crítico Esteban Salazar Chapela, contratado como corrector de estilo en esa misma época. Tras divulgar *La burladora de Londres*, novela corta que vio la luz en la colección La Novela de Hoy (1929) —propiedad de la CIAP desde el año anterior—, inició la redacción de *Pero sin hijos*, novela que fue publicada por dicho grupo editorial en 1931.

2 Con la denominación *novela grande*, utilizada por primera vez por Ramón Gómez de la Serna, se pretendía diferenciar estas narraciones de las novelas cortas, a las que en las primeras décadas del siglo XX —época de extraordinario auge del género— se las calificó muy a menudo como *novelas* (Martínez Arnaldos, 1974: 236). También la ya citada *Pero sin hijos*, novela de Salazar Chapela, fue designada del mismo modo (Laffón, 1931: 5).

3 Luisa Carnés anunció que acababa de comenzar *Aurelia* —cuyo título coincide con el del conocido relato de Gérard de Nerval, subtítulo *El sueño y la vida* (1855) — poco antes de que viera la luz *Natacha* (Almanzora, 1930: 9). Tras su salida, Giménez Caballero informó de que la escritora tenía en preparación dos novelas, *La Aurelia* y *El secreto de Teresa Rey* (1930: 253). A partir de entonces, se aludió a ambos proyectos en distintas cabeceras. En diciembre de 1930 Carnés declaró a un redactor de *El Heraldo de Madrid* que, de «la novela grande» *La Aurelia*, todavía le quedaba mucho por hacer. Por lo que se refiere a *El secreto de Teresa Rey*, adelantó que probablemente vería la luz en la colección Valores Actuales («Micrófono», 1930: 8). Dicha colección, perteneciente a la CIAP, que pretendía dejar atrás la prosa vanguardista, se inauguró con *Estación. Ida y Vuelta* (1930), de Rosa Chacel. Sin embargo, no vieron la luz la mayoría de las obras de los autores anunciados, entre los que no se encontraba Carnés (Montiel, 2011: 520-522). En marzo de 1931, la escritora declaró una vez más —la última de la que tenemos constancia— que estaba escribiendo las novelas citadas («Vida literaria», 1931: 5).

4 En plena expansión, la empresa no solo tuvo que refrenar su marcha, sino que se vio obligada a rescindir los suculentos contratos firmados con numerosos autores, y a saldar su ingente fondo editorial (Montiel, 2011: 747-750). Carnés fijó su residencia en la localidad natal de su pareja, Ramón Puyol, que trabajaba también para la CIAP, donde fue «el principal portadista e ilustrador de las publicaciones del grupo» (Plaza, 2002: 27).

que quedó interrumpida al regresar a Madrid en el verano de 1932⁵. Dando por concluida la primera —aunque no del modo previsto—, el 21 de agosto de ese año publicó, con el título de «Rojo y gris», una versión reducida de *La Aurelia*, que vio la luz en «Novelas cortas de *Ahora*», sección dominical del periódico madrileño en la que se divulgaron también narraciones de, entre otros, Pío Baroja, Sara Insúa, Valentín de Pedro, Rosa Arciniega y Manuel Chaves Nogales, subdirector del rotativo, quien el 26 de marzo de 1933 ofreció a los lectores el relato «La bolchevique enamorada», publicado inicialmente en Barcelona en 1930 (Cintas, 1993: LXVI)⁶.

Por esas fechas acababa de iniciar la redacción de *Tea Rooms*, novela-reportaje que concluyó en apenas unos meses. Satisfecha con el resultado⁷, no dudó en pedir ayuda para conseguir que viera la luz. «Amigo mío», le escribió al crítico Mario Verdaguer el 15 de julio de 1933, «¿podría recomendarme a un editor? No veo modo de poder publicarla»⁸. En dicha carta, Carnés reconocía que en los últimos años había experimentado una decisiva evolución personal y literaria. «He salido de mi extatismo [*sic*]», le confesó a su interlocutor⁹. Esos cambios —unidos a la imperiosa necesidad económica que la obligó a realizar trabajos como el de «camarera-dependienta en un conocido y céntrico establecimiento de hostelería» (Plaza, 2016a: 220), experiencia que le sirvió para componer su segunda novela— podrían haber contribuido a que renunciara a finalizar y a dar

5 Parece incuestionable que Carnés inició la creación de *Olor de santidad* en Algeciras, pero resulta improbable que su redacción se prolongara hasta 1936, como aseguró Antonio Plaza con la información de la que disponía en 2002 (p. 29), a la vista de las actividades laborales y profesionales que, de acuerdo con lo que actualmente sabemos, desarrolló la escritora desde que volvió a Madrid.

6 Entre otros autores, los periodistas y escritores Alfonso Hernández Catá y Juan Aguilar Catena publicaron dos novelas cortas cada uno entre 1933 y 1935, lo que permite deducir que Luisa Carnés podría haber divulgado en sus páginas nuevas narraciones, además de la que vio la luz en 1932, de haberlas tenido concluidas.

7 En mayo de 1933, cuando se hallaba revisando el texto, la escritora aseguró que *Tea Room* —título con el que se refirió a ella—, una «novela de mujeres obreras, de lucha de clases», estaba «muy avanzada». «Trabajo en esta nueva novela con una gran fe. Creo que —el editor mediante— podrá estar pronto en las librerías...», aseguró después de que el redactor de la noticia afirmara que la estaba escribiendo «con el afán de renovar aquel gran triunfo de *Natacha*» («Vida literaria», 1933: 9).

8 «Ahora me falta el editor. Usted sabe cómo está la CIAP en el foso. Hace 8 meses que tengo la obra terminada y en el cajón de la mesa», le escribió en la misma misiva para que se hiciera cargo de la situación en la que se encontraba (Carnés, 1933).

9 Tras la aparición de *Natacha* Mario Verdaguer publicó una reseña que dio lugar a un intercambio epistolar —hoy desconocido— al que Carnés alude en esta carta. Ernesto Giménez Caballero se refirió brevemente a esta crítica en un artículo sobre novedades editoriales del momento que vio la luz en una de las revistas de la CIAP, en el que enjuició también la nueva novela de la escritora (1930: 253).

a conocer las narraciones extensas que había estado escribiendo. Sus cuentos, con los que se había procurado algunos ingresos, se habían ido publicado de forma frecuente en el vespertino madrileño *La Voz* durante 1931¹⁰, pero a partir del año siguiente aparecerían, ya más esporádicamente, en *Crónica* y en *Estampa*, revista esta última en la que empezó a trabajar en 1934¹¹ coincidiendo con la salida al mercado de *Tea Rooms*.

Carnés iniciaba así una nueva y exitosa etapa profesional que la obligó a dejar en suspenso la creación literaria, pero no renunció a dar rienda suelta a la necesidad de contar que, como todo narrador verdadero, siguió experimentando en aquel tiempo¹². La satisfizo a través de las crónicas, de los reportajes y de las entrevistas sobre temas de su interés que escribió sin descanso durante varios años, géneros periodísticos que por aquel entonces —cuando la profesión se hallaba en pleno proceso de tránsito hacia una nueva era— no estaban sometidos a las rígidas especificidades que los han caracterizado después, lo que facilitó que sus autores se aproximaran en ellos a la literatura en no pocas ocasiones¹³. No es de extrañar, por tanto, que el contenido de algunas de las colaboraciones en diarios y revistas publicadas por Luisa Carnés presenten ciertas coincidencias con

10 Algunas de esas narraciones breves vieron la luz también en la prensa de provincias unos días después, una práctica habitual en la época en algunos tipos de colaboraciones periodísticas. A título de ejemplo puede observarse lo sucedido con «En el tranvía», aparecido en *La Voz* el 31 de julio de 1931 (p. 7), en *La Prensa*, de Santa Cruz de Tenerife, el 8 de agosto de 1931 (p. 4), y en *El Día*, de Palma de Mallorca, el 16 de agosto de 1931 (p. 1). Otras veces, las menos, mucho tiempo después de haber dado a conocer un cuento en el periódico madrileño, Carnés lo publicó de nuevo en otra cabecera. Así sucedió con «Girls auténticas», aparecido en *La Voz* el 27 de septiembre de 1930 (p. 7) y en *El Día*, de Palma de Mallorca, el 17 de enero de 1932 (p. 1). Los cuentos de Carnés escritos en España que han sido localizados hasta la fecha han sido compilados y editados por Antonio Plaza en el volumen titulado *Rojo y Gris. Cuentos completos I* (Carnés, 2018a).

11 Sobre esta faceta de la actividad profesional de la escritora puede verse el artículo «Luisa Carnés: Literatura y periodismo, dos vías para el compromiso» (Plaza, 2016b).

12 Salazar Chapela, que ejercía la crítica literaria en importantes cabeceras madrileñas, reseñó muy elogiosamente las primeras obras de Carnés. Tras la reedición de *Peregrinos de calvario*, saludó la salida del libro afirmando que, si bien existían en España jóvenes poetisas como Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre, Concha Méndez o Carmen Conde, «faltaba, sin duda la prosista, la novelista». Luisa Carnés había llegado para llenar ese hueco (1929: 2), juicio que confirmó en la reseña que escribió a propósito de la publicación de *Natacha*, en la que aseguró en repetidas ocasiones que había nacido «única, exclusivamente, para la novela» (1930: 2). Más allá de los condicionantes en el ejercicio de la crítica que le impuso su vinculación laboral con la CIAP, donde había sido editada la obra, Salazar Chapela se congratulaba sinceramente de observar en sus creaciones «todo lo sustancial y atributivo del género», tras los años de desorientación vividos por los miembros de la joven literatura a causa de la influencia de las ideas sobre la deshumanización del arte y la crisis de la novela difundidas por Ortega y Gasset, en cuya órbita se había situado el crítico.

13 Conviene recordar a este propósito que Claudio Guillén ha afirmado que «el periodismo lo mismo puede ser paraliterario que auténticamente literario», y que es precisamente «su precariedad, la zona fronteriza en que se desenvuelve, [...] lo que lo caracteriza» (1985: 164).

el de su obra narrativa —trasvases que se dan también dentro de esta¹⁴—, pues se trata de textos que pertenecen todos ellos al universo literario de la autora.

Durante la Guerra Civil, lo adaptó —como no podía ser de otro modo— a las circunstancias, pero a su llegada a México no tuvo más remedio que empezar de nuevo. Allí logró escribir para la prensa del país, y participó activamente en las publicaciones periódicas promovidas por los exiliados republicanos, lo que le permitió sostenerse económicamente y cumplir, con la coherencia debida, con su compromiso político¹⁵. Dar rienda suelta a su vocación literaria y divulgar sus creaciones —aunque fuera a través de los cuentos que podía componer con relativa facilidad, como había sucedido en España— se adivinaba, en cambio, mucho más complejo¹⁶ y tal vez menos satisfactorio para la escritora.

Por ello, cumplida la necesidad de poner negro sobre blanco la experiencia vivida, de la que dio fe en *De Barcelona a la Bretaña francesa* —memorias circunscritas a la primera parte de su destierro que había iniciado en París en abril de 1939 y que concluyó en México en septiembre de ese mismo año—, volvió al género de la novela corta —ya cultivado en *Peregrinos de calvario*, el volumen con el que, como ha sido dicho, se había dado a conocer en 1928— reescribiendo algunos de los asuntos desarrollados o esbozados en España¹⁷, materiales a los que no podía tener acceso¹⁸. Probablemente se proponía, como hiciera con la versión de *La Aurelia* divulgada en *Ahora*, salvarlos de una muerte definitiva, impuesta en esta nueva coyuntura por razón de las circunstancias que determinó su exilio.

14 Valga como ejemplo la relación existente entre el cuento «Los zapatos filósofos» (Carnés, 2018a: 205-207) y la descripción del cuarto donde se cambian las empleadas en *Tea Rooms* (Carnés: 2016: 41-42).

15 Sobre su actividad periodística en México pueden verse, entre otros trabajos, los estudios de Iliana Olmedo (2014: 207-220) y de Pilar Domínguez Prats (2022). Francisca Montiel Rayo la ha puesto en relación con la participación de las exiliadas republicanas españolas en las publicaciones periódicas de ese país en un artículo publicado asimismo en 2022.

16 En la prensa española de las primeras décadas del siglo XX, en cuyas páginas se reprodujeron de forma creciente colaboraciones de autoría femenina, fue habitual la publicación de cuentos de escritores consagrados y noveles, una práctica vinculada a la realidad sociocultural y a la situación que vivía la prensa del país que no tenía por qué repetirse en México. Carnés escribió un considerable número de cuentos en el destierro, algunos de los cuales vieron la luz en las cabeceras en las que colaboraba, pero otros permanecieron inéditos hasta que Antonio Plaza los publicó en el volumen titulado *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II* (Carnés, 2018b).

17 Conviene recordar a este propósito que, aunque es cierto que existen evidentes diferencias entre novela y novela corta, no lo es menos que «cualquier género novelístico es susceptible de tener un formato abreviado» (Beltrán, 2021: 20).

18 La salida de Luisa Carnés de su domicilio madrileño durante la Guerra Civil, según ha afirmado Antonio Plaza, «impidió la conservación de sus papeles y escritos de esa época». Guardados con toda probabilidad por sus allegados hasta el final de la contienda, pudieron ser posteriormente destruidos a causa de «la vigilancia y el control a que fueron sometidas las familias de los exiliados durante la posguerra» (2018: 63).

Constreñir esquemas novelescos ya madurados reducía considerablemente el tiempo de escritura —tiempo del que, por razones obvias, no disponía—, y permitía albergar la esperanza de que las narraciones creadas pudieran darse a conocer en las publicaciones periódicas del país, aunque difícilmente podría repetirse en México un auge de la novela corta como el que se vivió en España en las primeras décadas del siglo XX¹⁹. De ese modo podía redactar sus creaciones sin detenerse en idear una concatenación de episodios y en trazar la caracterización de numerosos personajes; solo debía atender a la vibración emocional larga y sostenida que, como advirtiera Mariano Baquero Goyanes, singulariza a la novela corta, tan próxima en ese sentido —aunque con diferencias evidentes por lo que se refiere a la intensidad— al cuento (1993: 127), género en el que tenía una experiencia más que probada. Necesitaba disponer de la extensión suficiente para mostrar a los lectores no un mundo, sino lo que está en el mundo, como aseguró Albert Thibaudet y recordó Baquero Goyanes (1993: 127)²⁰.

De esta incursión de Luisa Carnés en el género durante su exilio mexicano conocemos «La hora del odio», reelaboración ficcionalizada de *De Barcelona a la Bretaña francesa* que la autora dio por acabada en 1944 y que permaneció inédita hasta 2014, año en el que ambas obras se divulgaron por primera vez en un mismo volumen²¹. Todavía no han sido publicadas, aunque verán la luz próximamente, «La camisa y la virgen», «La Aurelia», «Ana y el gitano» y «Un día negro», cuentos largos —según la terminología empleada por Emilia Pardo Bazán— en los que trabajó durante varios años y que dispuso con la intención de que se editaran, agrupados en un libro, algún día²². Se trata de cuatro narraciones ambientadas en la España de principios del siglo XX, una España antañona —la España de Frascuelo y de María de la que hablara Antonio Machado en su conocido poema «El mañana efímero»²³— por la que transita una galería de seres femeninos muy distintos y

19 «El uso y consumo del género iba enquistado dentro de las publicaciones semanales» (Martínez, 1974: 241), colecciones a las que se unirían poco a poco otras publicaciones periódicas a causa del interés que despertaban entre el público este tipo de narraciones.

20 Carmen Pujante recuerda, siguiendo a Deleuze y Guattari, que «ante una novela corta/*nouvelle* hay que preguntarse “¿Qué ha pasado? ¿Qué ha podido pasar?” y no “¿Qué va a pasar”, como sucedería con el cuento» (2019: 123)

21 Sobre dicha novela corta puede verse el artículo de Angela Moro (2020).

22 Antonio Plaza prepara una edición de estas novelas cortas, que publicará la Editorial Renacimiento, de Sevilla. En la entrevista celebrada con Ana Paula Cabrera el 20 de diciembre de 2022, el investigador la informó de que el volumen vería la luz a finales de 2023 (2023: 34 y 260).

23 Nada ha trascendido, que sepamos, de la lectura de la obra de Antonio Machado y de su libro *Campos de Castilla*, al que pertenece el poema, que pudiera haber hecho Luisa Carnés en España, pero es de suponer que formó parte de su autodidacta formación literaria. En ese sentido, resultan reveladores los ecos de los «Proverbios y cantares» del poeta andaluz que destilan los versos que la incipiente escritora publicó, con el título de «Sentimientos», en 1926.

muy distantes de Matilde, su personaje «predilecto» de *Tea Rooms*, emblema a su parecer de «la mujer auténticamente nueva», según había afirmado en 1933.

La camisa y la virgen. Novelas

El original dactilografiado de *La camisa y la virgen. Novelas*, conservado en el archivo personal de la escritora —en manos de su familia—²⁴, consta de un total de 242 páginas²⁵. Fechado en 1954, incluye, en este orden, los relatos «La camisa y la virgen», «La Aurelia», «Ana y el gitano» y «Un día negro», un contenido al parecer definitivo que presenta algunas variantes con respecto a otra versión anterior del proyecto²⁶. Con toda probabilidad, la disposición de las narraciones remite a la sucesión cronológica en la que fueron concebidas o escritas inicialmente, y no al tiempo en el que Carnés regresó a ellas en México, una vuelta a lo que podríamos denominar su primera manera de novelar —la anterior a la redacción de *Tea Rooms*— a la que la autora se mantuvo, en esencia, fiel. Su buena memoria —que le ayudó a recordar los relatos iniciales y a incorporar algunas de las informaciones que había vertido en colaboraciones periodísticas publicadas en los años treinta— le permitió componer nuevas narraciones en las que, junto a alguna de las peculiaridades lingüísticas que caracterizan su prosa, se observan también las huellas que iba dejando ya en su léxico el español de México²⁷. Ante la imposibilidad de que vieran la luz por separado —como tal vez pretendió inicialmente—,

24 Agradezco a Antonio Plaza que me facilitara una copia de esta obra inédita para la realización de un primer estudio sobre la misma, que fue presentado, con el título de «La mujer en la España de preguerra: Los personajes femeninos de las novelas cortas inéditas de la exiliada Luisa Carnés», en el Congreso Internacional «La mujer moderna (1900-1936): Proyección cultural y legado digital», organizado por la Universidad Complutense de Madrid del 12 al 14 de diciembre de 2018.

25 Numeradas de forma correlativa y con algún salto en la paginación, dichas cifras anulan la numeración parcial que tenían previamente las cuatro novelas cortas que, mecanografiadas por separado, fueron reunidas posteriormente en un solo volumen.

26 El orden en el que se suceden las narraciones se confirma en el índice que Carnés incluyó como página final. Sin embargo, existe otro índice, localizado en el archivo personal de la escritora por Antonio Plaza —a quien debo su conocimiento—, que revela que existió un proyecto previo, compuesto, en este orden, por los relatos «Olor de santidad» (55 pp.), «Gris y rojo» (59 pp.) y «Ana» (68 pp.), además de un «Prólogo» de seis páginas que, dada la precisión de su extensión, debió de haber escrito. Este índice contiene solo dos de las narraciones que acabaron formando parte de *La camisa y la virgen. Novelas* («Gris y rojo» y «Ana»), y una versión de su novela *Olor de santidad* que, por su extensión, debió de ser una novela corta.

27 Además del laísmo, propio del habla madrileña, presente en las cuatro narraciones, Luisa Carnés utilizó también, aunque muy esporádicamente, términos de uso exclusivo en el español de América, como sucede con el verbo *platicar*, empleado, por ejemplo, en «La camisa y la virgen» (p. 23). Como en este caso, a continuación de las citas tomadas del original inédito del volumen objeto de estudio, se consignará entre paréntesis el número de la página en las que se encuentran.

decidió agruparlas en un solo libro, retomando así una práctica anterior al tiempo en el que el género de la novela corta se había independizado en España al ser divulgado en publicaciones periódicas o en colecciones creadas *ad hoc*. Este «nuevo marco [...], no [...] narrativo sino editorial», aproximó este tipo de relatos a la novela, «único género literario, hasta entonces, que gozara de emancipación publicacional [*sic*] en las editoriales. Por ello todas las narraciones publicadas, más o menos cercanas al cuento literario, aparecían en las revistas con la calificación genérica de novela» (Martínez, 1974: 249-250), que fue la que eligió Carnés para subtitar las suyas.

El regreso de Carnés al género tuvo lugar de forma muy temprana. En 1940 publicó en la mexicana *Romance. Revista Popular Hispanoamericana* —que dirigía Juan Rejano, su pareja— «Gris y rojo», «capítulo de una novela inédita» —según se consignó tras el título— en el que incluyó una nueva versión del inicio de la historia que ya había relatado en «Rojo y gris», la novela corta divulgada en 1932 como un relato segregado de *La Aurelia*. En los años iniciales de su destierro, apremiada por las necesidades económicas, la escritora pudo tomar la decisión de reescribir esta primera parte de la narración para conseguir algunos ingresos, ya que *Romance* retribuía a sus colaboradores, algo que no fue usual en las revistas del exilio (Férriz, 2003: 58). Tiempo después, cuando decidió continuarla²⁸, reprodujo el texto que había sido publicado en 1940 y le añadió tres secciones más, señalando, con números romanos, su estructura²⁹. Para titular su nueva novela corta recuperó el título inicialmente pensado, «La Aurelia», aunque dicho nombre —el del merendero madrileño, y el de su dueña, en el que consigue trabajo el joven José Manuel a su llegada a la capital, según se había podido leer en España (Carnés, 1932: 32) — no se menciona ahora³⁰.

Hoy por hoy, resulta imposible explicar este desajuste entre el contenido del relato y su título, una discordancia que no parece atribuible a un error, sino que apunta más bien a la génesis de la narración, reminiscencia a la que Carnés no quiso renunciar a pesar de la incongruencia en la que acabó incurriendo. Según se pudo leer en el extenso reportaje que publicó en *Ahora* el 18 de agosto de 1935,

28 Aunque en otras novelas cortas del volumen sí se consigna la fecha en la que la autora las dio por finalizadas, ese dato no consta en el caso de «La Aurelia».

29 Así lo hará también en el resto de narraciones, mostrándose, por tanto, consciente de que, si una de las diferencias que separan la novela corta de la novela es su brevedad, lo que la singulariza frente al cuento es su mayor estructuración (Beltrán, 2021: 13).

30 Carnés, que había escrito el nombre del local, «La Aurelia», entre comillas en «Rojo y gris» para distinguirlo del apelativo del personaje, a quien nombra anteponiéndole el artículo, según el uso propio del lenguaje popular, mantuvo en el exilio el entrecomillado en el título de esta narración.

titulado «El viejo Madrid que desaparece y la nueva vida popular madrileña», los merenderos de la capital proporcionaron, en las primeras décadas del siglo XX, sobre todo durante el verano, momentos de recreo inolvidables a los jóvenes y a las familias de la ciudad. Uno de ellos, el de la zona de Amaniel, «fuente de inspiración de saineteros», como recordó la escritora (1935: 15)³¹, fue recreado por ella en su narración exiliada, donde se denomina La Alegría de Amaniel (p. 76). Vinculada a ese lugar de ocio popular, que Carnés tal vez frecuentó en su día, se encuentra la historia que presumiblemente se propuso contar en la novela nonata *La Aurelia*, relato cuyo argumento previsto desconocemos, aunque es de suponer que debió de girar alrededor del día a día del establecimiento de recreo así llamado y de la vida de la mujer del mismo nombre que lo regentaba.

La novela corta publicada en España se centró, sin embargo, en un personaje aparentemente secundario de la narración inicialmente ideada. Alentado por otro joven, José Manuel sueña con liberarse de «la vida de asnillo de noria» (1932: 31) que lleva en un pueblo del interior —una pequeña localidad «de la planicie yerma, inconmensurable, parda» (p. 31) de España— y con labrarse un porvenir, supuestamente mejor, en Madrid. Su marcha se precipita cuando, con tan solo dieciséis años, abandona la actitud sumisa que había mantenido siempre ante su hermano, para quien trabaja en el campo y con el ganado, y con cuyos hijos ejerce, por obligación, las funciones de niñera. Golpeado brutalmente por este, con la cara ensangrentada, esa misma noche sale del pueblo en el carro que abastece de vino algunos negocios de la capital. En el conocido como La Aurelia, donde urgía un mozo, inicia a la mañana siguiente su anhelada nueva vida. «Dócil, comprensivo» (p. 32), pronto se acostumbra a dormir en el suelo de la fría y húmeda cueva, junto a las cubas de vino. Poco a poco se gana la confianza de la dueña, quien, pasados unos años, le sugiere la conveniencia de unirse a Teresa, la criada de la casa, una joven de pueblo nada fea, aunque gruesa y con el cabello «demasiado rojo» (p. 33). Desde su llegada a Madrid, ambos habían vivido obsesionados con el ahorro, por lo que habían logrado reunir una suma de dinero suficiente para casarse y alquilar «un tenducho en el barrio» (p. 33). Pero el negocio resulta un fracaso desde el primer momento. Los vecinos son muy pobres y apenas pueden permitirse comprar la fruta y la verdura que vende la pareja. La progresiva llegada de los hijos —hasta cuatro— no hace sino empeorar su situación económica. Teresa se ha ido

31 Carnés aludía con toda probabilidad a *La boda de Cayetana o Una tarde en Amaniel*, sainete lírico de Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo que se estrenó en Madrid en 1915 y que fue publicado ese mismo año. En 1920 el texto fue divulgado de nuevo, ahora en la colección La Novela Teatral. Algunos años antes, Pío Baroja había situado la acción de un capítulo de su novela *Aurora Roja* (1904) en un merendero de esa misma zona (1974: 72-83).

abandonando. Tampoco atiende al aseo de los niños y a la limpieza del negocio. Para José Manuel, que en ocasiones siente lástima de su mujer, la tienda es su única preocupación. Pasados los años se convierte en un completo desconocido para sus vástagos. Cuando estos deciden marcharse del hogar familiar, el matrimonio se propone ahorrar de nuevo. Con muchos esfuerzos consigue reunir unas decenas de duros, pero un día que José Manuel había salido como de costumbre a buscar género para la frutería, se los roban. Convencido de que Teresa es la culpable del suceso por haberse ido a hablar con las vecinas, la golpea repetida y brutalmente hasta que queda tendida en el suelo. Está seguro de que la ha matado. A la mañana siguiente la mujer va a verlo a la comisaría del distrito, donde le comunican que se ha ahorcado.

José Manuel es un ser gris, como la tierra en la que vino al mundo³². A dicha condición parece aludir «Rojo y gris», el título de la segunda sección de la novela corta homónima, donde Carnés relata la agresión sufrida por el muchacho a manos de su hermano. El otro término, *rojo*, podría referirse a la sangre vertida al final de dicho episodio³³, por lo que parece más lógico invertir el orden de ambas palabras, «Gris y rojo», que es lo que hizo Carnés en el relato publicado en 1940³⁴. Con el título «La Aurelia», en cambio, se pierde la intención con la que fue escrita la novela corta, que no es otra que mostrar la imposibilidad del ser humano de sobreponerse a la pusilanimidad y a la pobreza, condicionantes difícilmente salvables cuando se encuentran unidos que comparten José Manuel y Teresa, emigrantes llegados a Madrid desde la España rural³⁵. Sin embargo, es precisamente en «La Aurelia» donde se acentúa el carácter simbólico que Carnés le concedió al color gris, elevado casi a la categoría de *leitmotiv*. La ropa que usaba José Manuel en el pueblo tenía ese aspecto, tonalidad que predominaba en la casa a causa de la ceniza que generaba el hogar. También son grises los ojos del protagonista (p. 87), y así ve él asimismo la figura de su mujer a medida

32 Era, afirma el narrador, «más estúpido, más nada cada día» (Carnés, 1932: 33). «Grisés oscuros» se denomina la primera sección de la narración (p. 31).

33 No puede aludir, en ningún caso, al color del pelo de Teresa, dando a entender, por tanto, que la novela toma su título de la unión de ambos personajes, puesto que José Manuel todavía no la conoce en la sección así denominada.

34 La pelirroja con la que se casará José Manuel tampoco aparece en el texto publicado en la revista *Romance*. «Rojo y gris» y «Gris y rojo» recuerdan, eso sí, el título de la conocida novela de Stendhal, cuya significación en relación con la trama y la vida de Julien Sorel, el protagonista, admite varias interpretaciones.

35 En «Rojo y gris», Carnés había escrito lo siguiente: «Se comprende fácilmente que los hombres nacidos en ciudades exteriores o en pueblos costeros sean fuertes de cuerpo y susceptibles de grandes empresas espirituales y altos fines, frente a estos hombres del interior, de la planicie yerma, inconmensurablemente parda, bajo el cielo tercamente azul» (1932: 31).

que avanzan la convivencia y el relato (p. 115). Todos viven rodeados del polvo gris que inunda la tienda y la vivienda (p. 106); en la calle, predomina el mismo color (p. 90), que es también el de la niebla que cubre en ocasiones el cielo (p. 100). No cabe duda alguna acerca de la significación del uso continuado de este tono cuando, al final de la novela, la escritora se refiere al protagonista como una «pobre sombra gris» (p. 118), como un «pobre hombre, clavado al paisaje gris de su vida oscura» (p. 116). Como José Manuel había podido comprobar, «para el desgraciado es tan parda e inmóvil una gran ciudad como un pequeño pueblo de la Mancha» (p. 107).

En esta versión inédita de la historia se incrementa también el componente trágico de la misma. En su inicio, podemos leer que el hermano de José Manuel lo «golpeó como a las mulas», dejándolo «empapado en sangre» (p. 75), una reacción todavía más violenta que la relatada en «Rojo y gris». Ya en Madrid, en vez de mejorar su situación, la muerte lo acecha. El asno que había logrado comprar con el dinero que le había prestado la dueña de La Alegría de Amaniel para que pudiera realizar venta ambulante de fruta, y aliviar así su desesperada situación económica, es atropellado por un camión, «desinflándose en sangre, como un odre se desinfla en vino» (p. 106). Su hijo —único varón de su descendencia— fallece de una infección intestinal provocada por «un atracón de pepinos» (p. 109), el alimento que solo podían permitirse en abundancia algunas temporadas. Algo parecido, aunque bastante menos grave, se había relatado en «Rojo y gris», donde la ingestión de fruta no destinada a la venta por hallarse ya demasiado estropeada que podían realizar en verano provocaba en los niños frecuentes enfermedades (Carnés, 1932: 33). También el desenlace resulta, si cabe, más funesto en «La Aurelia». Aquí, José Manuel se muerde la lengua hasta sangrar al enterarse de lo sucedido, y golpea después en la boca a su mujer con una pesa de hierro. Al día siguiente, al saber que se ha suicidado, esta se desploma ante el guardia que le comunica la noticia, quien, tras avisar a sus compañeros para que la atiendan, añade entre dientes: «Me parece que tenemos otro fiambre... ¡Vaya verbenita de Dios!...» (p. 121).

Los cambios aludidos no modifican ni el meollo del relato ni la intención con la que fue escrito. Este presenta otras variantes de distinta naturaleza con respecto a la versión publicada en España. Aunque no procede realizar aquí una comparación exhaustiva de ambos textos, conviene reparar en la mayor concreción de las coordenadas narrativas que incluye «La Aurelia». La novela corta se inicia en un pueblo de la Mancha, localización ya mencionada en el capítulo aparecido en *Romance* que determina la vida de José Manuel y a la que Carnés traslada una tra-

dición, la fiesta de la vaquilla que se celebra en Los Molinos, un pueblo de la Sierra de Guadarrama, tal como ella misma había explicado en el reportaje «La vaquilla de San Sebastián», publicado en *Estampa* el 2 de febrero de 1935. El joven vive los primeros años de su existencia en un pueblo sin nombre, pero sí lo tienen la calle en la que se ubica la vivienda que él percibe como una insoportable cárcel (el callejón del Perro) y «La Rinconada, una casa de mala nota adosada a la Rinconada del Muerto, cerca de la carretera de Madrid» (p. 65), innominada también en 1932. En la ciudad, los lugares a los que la autora se había referido en primera instancia se identifican claramente. La Alegría de Amanuel está ubicada al final de la calle Almansa, vía en la que se establece también el matrimonio. José Manuel transita por Bravo Murillo y por Santa Engracia, calles próximas a su domicilio — con mayor actividad que la suya— que Luisa Carnés conocía muy bien³⁶.

También el tratamiento del tiempo narrativo resulta mucho más preciso gracias a los elementos referenciales diseminados en el texto creado en el exilio. El aire de época se consigue con la mención a las postales de La Fornarina y Lagartijo que cuelgan de las paredes de la casa manchega (p. 61)³⁷. En La Alegría de Amanuel, donde ya no se celebran bodas de rumbo como antaño (p. 79), el tiempo parece detenido. Así se sugiere con la mención al cartel de la corrida de toros de la prensa de 1918 y con la existencia de un reloj parado (p. 77). Entretanto, los niños pregonan por las calles los primeros periódicos de la noche, *La Voz* y *Nación* (p. 82) —que habían empezado a publicarse en 1920 y 1925, respectivamente—, al iniciarse el relato. A su término, cuando se cumplen veinte años de la unión matrimonial de los personajes (p. 115), el paisaje urbano ha cambiado. «La Alegría de Amanuel seguía en su lugar», pero «nuevas construcciones habían surgido a su derecha y a su izquierda. Los altos de Amanuel estaban erizados de rascacielos. La colonia Metropolitano, se extendía próxima, cerca» (p. 112). Esta fisonomía de Madrid es la que Carnés pudo ver en los años treinta, como mostró en «Los madrileños en sus colonias», reportaje publicado en *Estampa* el 29 de febrero de 1936.

Del mismo modo procede la escritora por lo que se refiere a los personajes, cuyos nombres sufren variaciones con respecto a la redacción inicial de la historia, o son mencionados por primera vez en el relato compuesto en el destierro. El

36 Entre 1914 y 1918 Carnés y su familia vivieron en la calle de Santa Engracia, en el distrito de Chamberí (Plaza: 2002: 15).

37 En la versión de la primera parte del relato, aparecida en *Romance*, dichas postales contenían imágenes de la cupletista conocida como La Fornarina y del torero Luis Mazzantini (Carnés, 1940: 4). Este último, que había fallecido en 1926, fue sustituido por Lagartijo, popular matador que había muerto en 1900, probablemente para ofrecer una idea más clara del atraso en el que vivían instalados sus habitantes.

hermano y la cuñada de José Manuel, que habían sido aludidos solo por el parentesco que los unía al protagonista, son, en esta nueva versión, Mariano y Bernarda. Aurelia se llama ahora Consuelo, nombre con el que se informa de la función que desempeña para el matrimonio, al que ayuda incluso acogiendo en su casa y pagando los estudios a una de sus hijas. Su madre, ya fallecida, cuyo nombre no se había explicitado, es Paca; su amante, «maestro de albañilería más joven que ella» (Carnés, 1932: 32), primero, es Manuel, «maestro cerrajero de la calle Bravo Murillo, cerca del Estrecho» (p. 77), después. Teresa, la mujer de José Manuel, se convierte en Damiana, una «pobre cateta de Ponferrada» (p. 82), «hija de militar retirado» (p. 94). Los nombres de los hijos de la pareja también varían, un cambio que no afecta al desarrollo y a la interpretación del relato, como sí sucede en el que se produce al caracterizar al único amigo que José Manuel tiene en el pueblo. En «Rojo y gris» es un jayán de dieciocho años, habitual de las tabernas y de los prostíbulos, que espera cumplir pronto el sueño madrileño (Carnés, 1932: 31). Es él quien anima al protagonista a hacer lo mismo, mientras que, en «La Aurelia», su único apoyo es el ciego Mateo, nuevo Lázaro que insta a José Manuel a desistir de su empeño de trasladarse a la capital. «Los que nacemos aquí, aquí nos entierran» (p. 74), le repite constantemente.

Pero, por lo general, la novela corta sigue con gran exactitud la narración publicada en un primer momento, de la que se repiten, incluso, frases exactas³⁸. Seguramente su creación había quedado prendida en su memoria de forma indeleble porque había nacido en buena medida de la experiencia vivida, bien a través del relato de unos hechos realmente sucedidos que había oído o leído la autora, bien por conocimiento directo. Como *Natacha*, «La Aurelia» es, con toda probabilidad, un texto «tramado de elementos concretos, de personas, pasiones o cosas vistas, observadas en la realidad» (Salazar, 1930: 2), materia novelable que Luisa Carnés utilizó para crear un relato que se debate entre el costumbrismo crítico y el naturalismo. La experimentación a la que somete a los personajes, trasladados desde su entorno a la ciudad, no puede resultar más elocuente. Sobre ellos pesan un determinismo biológico y un determinismo social a los que les resulta imposible sobreponerse.

La redacción de «Un día negro», tal como se incluyó en el original mecanografiado de *La camisa y la virgen, Novelas*, fue concluida en 1942, aunque Antonio Plaza ha advertido de la posible vinculación de este texto con el titulado *Tres es-*

38 «José Manuel: pégate un tiro; voy a parir otra vez» (Carnés, 1932: 33). Así concluye una de las secciones de la novela corta publicada en España, cierre que sirve también para acabar la tercera parte de «La Aurelia», donde se introduce solo una variación en uno de los signos de puntuación (p. 107).

tampas andaluzas, escrito en 1941 (2010: 102). Podría ser, en efecto, una versión teatral de la misma trama, que Carnés decidió convertir en una novela corta, ya que esta consta de tres partes cuyos títulos señalan la progresión del tiempo a lo largo de la jornada en la que transcurre el relato³⁹. Así lo sugiere asimismo el hecho de que se trate de un texto con un abrumador predominio del diálogo, y que los escasos fragmentos narrativos que contiene se aproximen por su factura a lo que podrían haber sido las didascalias de la versión dramática inicial⁴⁰.

De lo que no cabe ninguna duda es de que la historia parte de la experiencia vivida por la autora durante el tiempo que residió en Algeciras, de la que nacieron también los cuentos «Bronca andaluza o ¡no paza na!» y «Contrabando» (Carnés, 2018a: 261-271) —publicados ambos a su regreso a Madrid— y *Olor de santidad*, la novela iniciada en España que quiso convertir en una novela corta en México, como ha sido dicho, y que acabó componiendo de acuerdo con el género inicialmente previsto, sin que hasta la fecha haya visto la luz⁴¹.

Olor de santidad y «Un día negro» comparten algunos elementos narrativos, por lo que ambos textos se encuentran claramente emparentados. En la novela corta el lector presencia la vida de los habitantes de un patio de vecinos de una localidad sin nombre, situada en el Campo de Gibraltar, durante una jornada, desde las seis de la mañana hasta las once de la noche. Se trata de una comunidad muy humilde y, al parecer, bien avenida que se esfuerza por sobreponerse a los problemas que la aquejan. A través de un personaje coral, mayoritariamente femenino, la autora muestra las preocupaciones cotidianas de sus integrantes: sus escasos ingresos, las tareas en las que se ocupan, las condiciones en las que se encuentran sus viviendas y las vicisitudes personales y familiares por las que atraviesan sus vidas. La de Paca resulta especialmente compleja. Como todos saben, la joven sobrelleva como puede que su marido, Manuel Romero, se haya convertido en el capricho de una rica aristócrata. Ese día, el hombre, que ha roto

39 El uso por parte de Carnés del término *estampa* parece reservado al género dramático, como lo demuestra en *Los bancos del Prado*, obra teatral escrita a principios de la década de los cincuenta cuyo subtítulo es «Tres estampas dialogadas» (Carnés, 2002: 69).

40 Carnés utiliza un presente muy poco habitual en ella a la hora de contar, más propio de las acotaciones teatrales que de las narraciones. Además, la información que proporciona el narrador es inusualmente breve y claramente pragmática, como puede observarse en el inicio de la obra: «El patio es largo y estrecho. Sus piedras son de color gris, perfectamente planas y suaves. En los rincones asoman briznas de hierba fresca. Seis puertas miran al patio. Ni una sola ventana. Los muros blancos están partidos, cerca del alero oscuro del tejado, por una ancha faja ocre, que se repite abajo, lamiendo las piedras, y poniendo marco a las seis puertas. Una puerta más, la del retrete colectivo, que ostenta un negro 100 en la puerta» (p. 195).

41 Agradezco a Antonio Plaza que me facilitara una copia del original de esta obra inédita, conservado en el archivo personal de Luisa Carnés. Sobre *Olor de santidad* puede verse el artículo publicado por Neus Samblancat en 2016.

con su amante, decide llevar a Paca y al hijo de ambos a la venta del Buen Aire, local que frecuenta la gente adinerada de la localidad. Allí se encuentra con la que era hasta hace bien poco su amiga. Consciente del enfrentamiento que está próximo a producirse, Manuel obliga a Paca y al niño a marcharse a su casa. Él no regresará. Al final del día llega a la vecindad la trágica noticia. Manuel Romero agoniza en una clínica de la localidad tras la pelea que ha mantenido con los acompañantes de su amante. Mientras, arrecian los gritos de dolor de Angustias, quien, tras todo un día de espera, da a luz a una niña.

Otro Manuel Romero transita por *Olor de Santidad*, y, como el de «Un día negro», se ve envuelto en una disputa que tiene lugar en un local frecuentado por los habitantes más ricos y juerguistas de la zona. Incluso llega a enzarzarse con Pepe Santos, el protagonista, cuyo entorno nada tiene que ver con el barrio que se recrea en la novela corta. Este se halla, en ambas narraciones, en una misma localidad, la ciudad de Algeciras, aunque el nombre se omita en el cuento largo. La caracterización de algunos de los personajes que transitan por ellas también presenta algunas similitudes⁴². Carnés repite incluso ciertos pasajes⁴³, y se vale de idénticos elementos para componer algunas estampas costumbristas⁴⁴.

En «Un día negro» la escritora fijó su mirada en lo que en *Olor de santidad* se denomina el «barrio alto» (Carnés, Inédito-b: 40), la zona más pobre de la ciudad que tanto obsesiona a Pepe Santos, quien comparte el compromiso social y político que muestra la novela *Olor de santidad* con el posicionamiento ideológico desde el que Carnés escribió «Un día negro», la única de las novelas cortas del volumen en la que la denuncia se muestra de forma más explícita y reiterada. Lo logra suficientemente gracias a los diálogos, un mensaje que refuerza con prescindibles intervenciones del narrador, voz que, con funciones de autor implícito, a veces interpela a los personajes⁴⁵.

42 Manuel Romero había sido, según se cuenta en «Un día negro», «camarero de La Marina, colmado de rumbo por donde desfilaba “lo mejor de la capital” (ganaderos, toreros, bailarinas y cantaores “de cartel” y los descendientes de la más rancia aristocracia andaluza» (p. 206). En *Olor de santidad* Manuel Romero frecuenta esos mismos locales, pero solo cuando viaja desde Ceuta, donde vive, para pasar unos días con Paca, su amante. Es un vividor que había conseguido casarse con la hija del dueño del negocio donde trabajaba cargando cestas de pescado. Desde la muerte de su suegro se quedó con el comercio (Carnés, Inédito-b: 44).

43 Como ejemplo, puede señalarse el hecho de que Ana, la prostituta de la vecindad en «Un día negro», posea kimonos muy caros que suscitan la curiosidad de las mujeres (p. 238), prenda traída de Gibraltar a la que también se alude en *Olor de santidad* (Carnés, Inédito-b: 16).

44 En ambas obras se alude a la visita de los turistas y a la llegada de los vendedores ambulantes que pregonan sus sardinas frescas. En ellas se insertan también coplas populares.

45 Así sucede, por ejemplo, en este caso: «(Paca, toma un sorbo de café, mujer. Ya sabemos cuáles son tus penas. Pero ¿sabes tú que enflaqueces demasiado? Eres joven y bonita, pero lloras demasiado y tus ojos se mustian, Paca. Vamos: toma algo caliente. Lava esa cara con agua fresca.

A pesar de ello, se trata, probablemente, de la mejor obra del conjunto, una apuesta entre lo que podría considerarse un sainete trágico y el esperpento, estética de la que no llega a participar plenamente. Sin embargo, las reminiscencias valleinclanianas no se le ocultan al lector⁴⁶, que podrá percibir asimismo la vivacidad de los diálogos, una habilidad de la que ya había hecho gala en *Tea Rooms*⁴⁷. Poco costaría, como ha sucedido con esta novela, llevar «Un día negro» a las tablas⁴⁸, revirtiendo así el proceso compositivo presumiblemente realizado.

Se desconocen las fechas en las que Carnés redactó en México «Ana y el gitano», novela corta cuya trama transcurre en la huerta valenciana, en Barraquets, una localidad de nombre inventado próxima a la Albufera. Si no lo había hecho previamente, la escritora pudo conocer la zona en algunos de los desplazamientos que realizó desde la ciudad de Valencia por motivos de trabajo durante la Guerra Civil⁴⁹. Muy poco antes de su inicio, se había trasladado a Murcia para escribir el reportaje titulado «Cómo ganan para su ajuar las muchachas de la huerta», que vio la luz en *Estampa* a finales del mes de junio de 1936. El recuerdo de aquella experiencia, oportunamente trasladada a una localización próxima, le sirvió sin duda para ambientar el relato, pero, en esta ocasión, todo parece indicar que la autora bebió también de fuentes periodísticas y literarias, textos que se encuentran estrechamente relacionados entre sí.

En 1928 la prensa española se hizo eco de un suceso acontecido en Níjar (Almería), donde fue asesinado un joven que había huido con su prima la víspera de la celebración de la boda de esta con un amigo del homicida⁵⁰. Tres años

Quítate esa vieja toquilla, y ponte tu falda negra y esa blusa blanca que te sientan tan bien... Y cuando llegue Manuel, no le llores, que se te arrugan los ojos... Y eres tú muy niña, todavía, para morirte de pena por quien no se lo merece...» (p. 200).

46 El siguiente fragmento, en el que una de las vecinas aparece caracterizada mediante la animalización, es uno de los ejemplos que pueden aducirse: «La comadre cruza el patio hacia el portón. Se arropa en su mantón de invierno. Sus pasos de oca se pierden en el confín de la calle empinada» (p. 241).

47 En «Un día negro», Carnés decidió reforzar el realismo de la obra recreando el habla andaluza de la zona e incorporando vulgarismos propios de los personajes de baja condición social que quiso retratar. Así sucede, por poner un caso, en «yo sé que pasará una *desgrasia mu grande*» (p. 232).

48 Laila Ripoll versionó y dirigió el montaje de la obra que se estrenó en el Teatro Fernán Gómez de Madrid el 10 de marzo de 2022.

49 Decretada la evacuación obligatoria de Madrid, Luisa Carnés se trasladó a Valencia, donde se instaló asimismo la dirección de *Mundo Obrero*, en el que colaboraba. En la capital provisional de la República la escritora desarrolló una intensa actividad periodística hasta octubre de 1937, fecha en la que partió para Barcelona (Plaza, 2002: 35-36).

50 Entre otras noticias sobre el caso aparecidas en la prensa nacional y local se encuentra la titulada «La novia que se escapó», publicada sin firma en *El Día Gráfico*, de Barcelona, el 26 de julio de 1928 (p. 24).

después, Carmen de Burgos, Colombine, publicó en la colección La Novela de Hoy —que editaba la CIAP— *Puñal de claveles* (1931), narración que recrea los hechos reales anteriormente citados para la que imaginó un desenlace feliz. Los jóvenes huyen en vísperas de la boda de la muchacha sin que nadie logre darles alcance, por lo que se presume que podrán vivir juntos la vida que desean al otro lado del mar, probablemente en Orán, adonde él había anunciado reiteradamente que pensaba viajar en breve. En 1933, Federico García Lorca estrenó en Madrid *Bodas de sangre*, tragedia inspirada en ese mismo suceso que fue publicada en dicha ciudad en enero de 1936. La creación lorquiana, en la que se dan cita relevantes elementos simbólicos, concluye con la muerte de ambos hombres tras la celebración de una boda que nunca se ofició en la realidad⁵¹. Conocedora de la noticia y seguramente también de ambos textos⁵², en «Ana y el gitano» Luisa Carnés refiere la dolorosa experiencia vivida por su protagonista, a la que su familia promete a los dieciocho años con Mariano, «un labrador del pueblo, buen mozo, de cetrina piel, negros y brillantes ojos» (p. 125), y heredero único de la casa y de las tierras de sus ascendientes. Antes de celebrarse el enlace, la joven se enamora de Miguel, un gitano granadino —«de los que trabajan» (p. 130)— recién llegado a la localidad —donde regenta un cafetín— procedente de Valencia, ciudad en la que su familia lleva viviendo diez años. Por miedo a la reacción de los suyos, decide seguir adelante con el compromiso, pero, tras la boda, no puede refrenar la pasión que siente por él. Los frecuentes y felices encuentros que mantienen en la oscuridad de los campos dejan de serlo cuando Ana le comunica que está embarazada. Miguel se desentiende de la paternidad, y le sugiere, como lo hace asimismo su madre, que aborte. La muchacha descubre entonces la verdadera naturaleza de su relación, por lo que decide darla por acabada y confesarle a su marido que espera un hijo que no es suyo. Mariano le cruza la cara con furia, y Ana se marcha de su casa en dirección a la carretera de Valencia para emprender en solitario su nueva vida como madre soltera.

Resulta muy significativo que Carnés apueste por la dignidad y la emancipación de la mujer en su relato, alejándose así tanto de la defensa del amor romántico realizada por Carmen de Burgos como del recrudescimiento de la tragedia real llevado a cabo por Lorca. A otras obras del escritor granadino apuntan, por cierto, algunas reminiscencias presentes en «Ana y el gitano», rasgos

51 Sobre la génesis de *Bodas de sangre* puede verse el temprano artículo de Fernando Valls (1977).

52 Rafael Cabañas Alamán es autor de un estudio comparativo de la obra de Carmen de Burgos y de *Bodas de sangre* (2009).

intertextuales que podrían alcanzar, por su entidad y variedad, la categoría de homenaje, reconocimiento que le tributaron al escritor asesinado al iniciarse la Guerra Civil numerosos intelectuales y artistas republicanos que, a su término, se habían visto obligados a salir de España (López García, 2017: 458-465)⁵³. El gitano, al que se alude en innumerables ocasiones de este modo a pesar de haber informado al lector de que se llama Miguel, es «hijo y nieto de gitanos» (p. 130), del mismo modo que Antonio Torres Heredia es «hijo y nieto de Camborios» en el *Romancero gitano* (García Lorca, 1996a: 434). Al «Romance sonámbulo» de dicho poemario, donde «El largo viento, dejaba / en la boca un raro gusto / de hiel, de menta y de albahaca» (García Lorca, 1996a: 422), nos recuerda la costumbre más característica del personaje creado por la escritora madrileña, que mastica hojas de hierbabuena de continuo (p. 135). Su piel tiene para Ana olor y sabor a geranio amargo (pp. 161 y 168), lo que remite a las habituales alusiones a dichos sentidos y al uso reiterado de este adjetivo por parte del poeta. La presencia simbólica y constante de la luna que se percibe en su obra se materializa aquí en la utilización referencial —asociada a los encuentros nocturnos de los amantes— y metafórica que hace de esta palabra la escritora⁵⁴. Sin embargo, Carnés se aparta del tratamiento mítico de la etnia gitana que llevó a cabo Lorca, a pesar de que inicialmente pudiera parecer que así iba a ser. «La hombría de sus veintitantos años le había cuajado en el profundo mirar» (p. 129), escribe Carnés al presentarlo. Esa no será la visión que tendrá de él Ana al final del relato, cuando la cobardía que demuestra no le permite reconocerlo⁵⁵.

Con *La casa de Bernarda Alba* —la última tragedia lorquiana, estrenada por Margarita Xirgu en Buenos Aires en 1945— comparte «Ana y el gitano» algunos elementos, el más evidente de los cuales es la caracterización de la madre de Ana, una nueva Bernarda que vigila en todo momento a su hija para velar por su honra, imagen pública que, como el personaje de la pieza teatral, antepone a cualquier otra consideración y sentimiento cuando se plantea el conflicto. Luisa Carnés pudo leer en México la primera edición de este «Drama de mujeres en los pueblos

53 Luisa Carnés escribió esta dedicatoria en *Olor de santidad*, cuyo protagonista comparte en su caracterización rasgos provenientes del hermano de Ramón Puyol, su pareja de entonces: «A la fraternal memoria de Miguel Puyol, periodista andaluz, asesinado en Algeciras por el mismo plomo que asesinó a García Lorca en Granada» (Inédito-b: s.p.).

54 A título de ejemplo de ambas utilizaciones sirvan los siguientes casos: «—Madre: se le hace oscuro. La acompañaré hasta el pueblo. —Hay luna llena. No necesito más luz» (p. 172) y «Enseguida rechazó estos pensamientos, que la empujaban lejos del hombre que ponía entre los dos una inmensidad de lunas blancas y de árboles negros» (p. 185).

55 «Como una nubecilla tenue se disuelve en el horizonte, se disipaba Miguel dentro de Ana» (p. 186).

de España», que vio la luz en 1945 en la bonaerense editorial Losada. El sello en cuya creación había participado activamente Guillermo de Torre reprodujo el texto un año después en el volumen correspondiente de las *Obras completas* del escritor granadino. Por tanto, de haberse visto influida por su lectura, la autora no habría compuesto o no habría realizado la versión final de su novela corta antes de dichas fechas, aunque, como sucede con las otras narraciones de *La camisa y la virgen. Novelas*, pudo haberla concebido o iniciado antes de su salida de España.

La que da título al volumen preparado por Luisa Carnés en México tiene, si cabe, un origen literario todavía más acentuado. Finalizada su redacción en 1945, su primera versión tuvo que ser compuesta en los primeros años de su trayectoria literaria, con cuyas obras comparte la creación de argumentos y de personajes muy alejados de su propia realidad, ese entorno del que, andando el tiempo, nacería el resto de sus narraciones⁵⁶. Aunque Salazar Chapela advirtió a propósito de la aparición de *Peregrinos de calvario* que, por su espontaneidad, Carnés se hallaba, como escritora, en una fase previa a la detección de influencias, no dejó de señalar, como lo hicieron asimismo otros críticos, la herencia que había dejado en ella la lectura de los grandes autores rusos, con los que sus personajes compartían una misma manera de sentir (1929: 2), perceptible todavía en *Natacha* (Insúa, 1930: 2 y Salazar, 1930: 2). En sus inicios se señalaron asimismo, entre otros ascendientes, el de Baroja (Insúa, 1930: 2), y se afirmó que su primera novela ocupaba una posición equidistante entre Concha Espina y Rosa Chacel (Giménez Caballero, 1930: 253). Era lógico que así fuera, no solo por tratarse de una autora incipiente, sino por haber llegado a la literatura a través de las muchas lecturas que le permitieron adquirir una formación completamente autodidacta⁵⁷.

Por ello, no resulta difícil apreciar en «La camisa y la virgen» ecos de obras de Gustavo Adolfo Bécquer, Concha Espina, Gabriel Miró, Leopoldo Alas y Benito Pérez Galdos⁵⁸. Como en las novelas de tesis de este último autor, Carnés sitúa la acción en una pequeña localidad de nombre inventado, Navahonda, en cuya casa parroquial residen el cura —un hombre paciente y comprensivo— y su hermana

56 En su reseña de *Peregrinos de calvario* Cansinos Assens se mostró sorprendido de que la escritora no vertiera en sus narraciones su propia imagen del mundo del que procedía, una aproximación que observó única y tímidamente en uno de los relatos que lo integran (1928: 6). Lo mismo se puede decir, por ejemplo, de «Mar adentro» (1926), el primero de los cuentos para adultos escrito por Carnés que ha sido localizado hasta la fecha (2018a: 153-162).

57 Así lo reconoció ella misma en las entrevistas que concedió entonces (Almanzora, 1930: 9).

58 Además de las que se señalan al referir su argumento, cabría tener presentes también las reminiscencias de la leyenda «Maese Pérez el organista» (1861), de Bécquer; de la novela *La niña de Luzmela* (1909), de Concha Espina, y de *Nuestro padre San Daniel* (1921) y *El obispo leproso* (1926), de Gabriel Miró, que pueden apreciarse en algunos elementos compositivos de la novela corta. A este último autor remite también el título de su novela *Olor de santidad*.

Rosa, a la que el narrador presenta como una «sombra arrancada de la España de Felipe II» (p. 5). Desde el fallecimiento de su padre —organista de la catedral de Toledo que había iniciado a su hija en los secretos del oficio, hasta el punto de llegar a sustituirlo en algunas ocasiones—, motivo por el cual se trasladan a Navahonda, Rosa se convierte en implacable cabeza de familia. Como tal, dispone que María, la hermana menor, sea monja, pero esta se enamora del organista del pueblo, con el que se casa y engendra una hija. La joven fallece en el parto, y su viudo es alcanzado, poco tiempo después, por el rayo que atraviesa la ventana del coro durante los oficios. Huérfana de padre y madre, la pequeña Lucía queda bajo la tutela de su tía Rosa —una mixtura entre Doña Perfecta, el personaje de la novela homónima de Galdós, y doña Paula, la madre de Fermín de Pas en *La Regenta*, con la que comparte la ambición por convertir a su hermano en un alto cargo de la Iglesia—, que la cría con la intención de que —esta vez sí— entre en un convento cuando llegue a la edad de hacerlo. Al aproximarse la hora de tomar los hábitos, la muchacha vive con inquietud su inminente cambio de estado. Desde niña «le atraía aquello que le estaba prohibido» (p. 22), y lo que resulta completamente vedado para ella en su incipiente despertar sexual es todo lo que representa la nueva vida de Inés —la sirvienta de la casa, cuyo casamiento se producirá muy pronto—, a través de la cual empieza a descubrir un mundo de sensaciones por las que no puede dejarse llevar, pues debe consagrarse a la vida espiritual en la que ha sido formada. La joven observa con interés los preparativos de la boda, al tiempo que empieza a sentir algo desconocido para ella por Marcos, un joven imaginero que vive enfrente de su casa. Aunque lo intenta, no puede resistir la tentación de probarse su camisa, «la camisa blanca de la novia, muy escotada, de seda», que Inés había preparado para el día del enlace. Ante el espejo, reacciona de manera contradictoria. Su imagen la muestra «temblorosa, pero soberbia; huidiza, pero satisfecha de sus hombros suaves, de sus altos senos» (p. 55). De pronto, Celso, el alcoholizado campanero y sacristán de la iglesia, que la ha estado observando a escondidas, se abalanza sobre ella sin que la muchacha pueda oponer resistencia alguna, una secuencia que nos recuerda el final de *La Regenta*, cuando Celedonio, el acólito afeminado que ejerce como campanero, besa en la boca a Ana Ozores mientras esta se encuentra desvanecida en el suelo. Lucía, condicionada por la educación recibida, interpreta esta agresión sexual como el castigo que le manda Santa Lucía —patrona del pueblo, a la que Rosa había levantado un altar en la casa—, de la que es devota. También Inés, muy hecha al ambiente religioso de la casa, lo ve de la misma forma. Cuando descubre a Celso huyendo por las escaleras lo considera una encarnación del demonio —con olor a azufre incluido— que ha

sido enviado por la santita —como también la llama Lucía— para tentar a la joven, convertida asimismo en santa, a su parecer, tras lo sucedido.

Aunque bien escrita, por su factura «La camisa y la virgen» parece desentonar del conjunto en el que se integra y al que da título acaso como recuerdo de los inicios literarios de Carnés. Pero, al mismo tiempo, resulta perfectamente coherente con la que pudo ser su intención al agrupar estas cuatro narraciones: ofrecer un friso de una España caduca, tan alejada en el tiempo como lo estaba ella en el espacio insalvable que le había impuesto el exilio. Las novelas cortas que componen el volumen transcurren en la Mancha, Andalucía, Levante y Madrid, localizaciones enmascaradas en ocasiones bajo nombres supuestos que llevan a pensar en la posibilidad de que la autora hubiera albergado la esperanza de poder publicarlas en su país, como lo empezaron a intentar en la década de los cincuenta otros escritores desterrados. La ausencia de contenido político —tan explícito en las narraciones que escribió en México⁵⁹— y de denuncia social —puesta de manifiesto de forma expresa únicamente en «Un día negro»— tal vez apunten en esa dirección, aunque es más que probable que, además de los antecedentes políticos de Luisa Carnés que obraban en poder del régimen⁶⁰, hubieran sido decisivos para denegar la petición los pasajes de carácter erótico y sensual que contienen «Ana y el gitano» y «La camisa y la virgen», inadmisibles a todas luces para la estrecha moral franquista.

Sea como fuere, lo que resulta más relevante para vincular *La camisa y la virgen. Novelas* con lo que se ha denominado aquí la primera manera de novelar de Luisa Carnés es la perspectiva desde la que la autora compuso sus relatos. Se trata de narraciones ideadas con anterioridad a la evolución literaria que ella misma reconoció haber experimentado en la carta, ya citada en estas páginas, que le escribió en 1933 al crítico Mario Verdaguer, a quien le confesó lo siguiente: «Después de casi 3 años de convivencia con un hombre, he pasado, naturalmente, por la experiencia de que todo no es amor; mejor dicho, de que el amor no lo es todo en la vida. ¡Y yo me he pasado varios años observando el amor!». Esta «famosa cuestión», prosiguió la escritora, «apenas se roza» en *Tea Rooms*, donde Matilde encarna a «la mujer auténticamente nueva». Sin embargo, la «"foto" literaria de la mujer actual» que realizó Carnés en dicha obra, según sus propias palabras, nada

59 Buena prueba de ello son los cuentos sobre la España franquista que han sido incluidos en el volumen *Donde brotó el laurel. Cuentos completos II* (Carnés, 2018b).

60 En el Centro Documental de la Memoria Histórica (Salamanca, España) se conservan numerosas fichas pertenecientes al expediente que el franquismo le abrió a Luisa Carnés, en las que se consignan las referencias exactas de los artículos que publicó en *Mundo Obrero* y, sobre todo, en *Frente Rojo* durante la Guerra Civil.

tiene que ver con la galería de personajes femeninos que puebla *La camisa y la virgen. Novelas*.

Mujeres de ayer

Dichas narraciones habían sido imaginadas o compuestas en su primera versión durante la década de los años veinte o principios de los treinta, tiempo en el que el modelo de la mujer moderna —extendido por Europa a partir de la Primera Guerra Mundial— se divulgó en España a través de las pantallas cinematográficas y de las publicaciones periódicas. En la vida real, solo una pequeña minoría lo adoptó con todas las consecuencias (Mangini, 2001: 77-80), motivo más que suficiente para suscitar entre las élites del país un debate público del que Carnés sin duda tuvo conocimiento. Si, de acuerdo con el patrón francés —que fue el que arraigó en España—, descrito por Christine Bard, «el icono por excelencia de los años locos [...], con sus cabellos cortos, su ropa recortada, su silueta tubular [...], encarna la emancipación de las mujeres» (en Barrera, 2014: 223), para Luisa Carnés dicha liberación, según afirmó en 1933 en la carta remitida a Mario Verdaguer, no se alcanzaría «por su cabello corto, por su cigarrillo, ni por su celibato». Frente a la mujer moderna, la escritora opuso el concepto de mujer nueva, que definió como aquella «que quiere emanciparse por su propio esfuerzo de trabajadora y no por una boda de conveniencia». Ese fue el mensaje que trasladó en *Tea Rooms*⁶¹, una convicción en la que —al igual que el ideario político del que emanaba— se reafirmó a partir de entonces, como así lo atestiguan sobradamente los escritos que salieron de su pluma durante la Guerra Civil y el exilio.

Sin embargo, y a pesar de haber sido creados en México, en los relatos incluidos en *La camisa y la virgen. Novelas* no expresa explícitamente esa creencia. Tampoco se aproximan a la reflexión sobre la mujer que vertió en *Natacha* (1930), la novela social para la que Carnés ideó una protagonista que representa «la transición de la mujer de ayer a la mujer de hoy, un doble tipo de mujer moderna-antañona atormentada por las más contradictorias ideas» (Cabezas, 1930: 5). Aunque de niña «era silenciosa como la madre [...], no llevaba en el rostro aquel sello de resignación, y [...] no inclinaba la cabeza cuando cruzaba el patio, ni permitía que le fuese arrebatado su puesto en el banco del colegio municipal» (Carnés, 2019: 98). Pero, andando el tiempo, su carácter se verá doblegado por la miseria (Carnés,

61 Carnés explicita su concepción de la mujer nueva, cuya emancipación va unida a la lucha de clases, al final de la novela (2016: 203-204). Cristina Somolinos (2023) ha analizado el contexto en el que inscribe esta propuesta de la escritora madrileña.

2019: 143-144). A pesar de ello, el camino hacia la nueva y esperada situación de sus congéneres ya se había iniciado, porque «buscándose en sí misma, la mujer acabará por encontrarse», aseguró la escritora (Cabezas, 1930: 5).

Las que pueblan *La camisa y la virgen. Novelas* son mujeres de ayer, personajes que viven en una España atrasada —la Albufera de Valencia, la Toledo cristiana, el desfavorecido Campo de Gibraltar y el mísero extrarradio de Madrid—, y que se debaten, en el mejor de los casos, entre la sumisión a las tradiciones impuestas por la religión, la familia y la sociedad y la satisfacción de sus deseos íntimos, difícil realidad que siempre deriva en conflictos que las abocan a la infelicidad y, en ocasiones, a la tragedia. Son mujeres que intuyen lo que necesitan y no tienen, pero que no demandan nada; solo sufren las consecuencias que les deparan sus circunstancias.

Nada puede hacer Lucía, la protagonista de la novela que da título al volumen, contra la tríada de familia, religión y educación que, abanderada por su tía Rosa —«más dogmática que el propio dogma» (p. 6)—, no solo condiciona su vida desde su nacimiento, sino que la moldea como persona, anulando así cualquier posibilidad de afirmación individual. El hábito con el que fue vestida en la infancia se convierte para ella en una «pesada cota» (p. 22) que la aísla del «rumor de la vida exterior» (p. 14), incitación que, muy a pesar de la solterona Rosa, no había desoído María, su madre. Parlanchina y vitalista por naturaleza, creció sin la compañía de otras niñas de su edad, educada en la austeridad del trabajo y del silencio y en el miedo al pecado. «"Serás esposa de Cristo"», se le había anunciado, «y cuando todavía en su pobre cerebro no encajaba aquello de "esposa de Cristo", se le inculcó el hábito de los rezos continuos, el odio por cuanto a una mujer puede atraer» (p. 22).

Sin embargo, en el presente de la narración, «la infinita curiosidad que encerraba aquel cuerpo de catorce años» pugna por ser satisfecha. Lucía

se desbordaba sobre la sirvienta en preguntas. Quería saberlo todo. «¿Qué había en la plaza? ¿Cómo está el parque? ¿Es verdad que han pegado carteles en la puerta de la iglesia anunciando la fiesta? ¿Es cierto que habrá baile abajo? Si lo hay, desde tu cuarto podremos verlo... ¡Ojalá que mis tíos se vayan a casa del albéitar como el año pasado!». (p. 24).

Inés, de dieciocho años, es para ella el único referente de la vida que le ha sido hurtada, sublimada en el relato en su futura boda con Emilio. Deseosa de conocer todo lo que está viviendo y experimentado la criada, Lucía compensa la supuesta transgresión que constituyen sus charlas con ella con prácticas religiosas añadidas. Así sucede, por ejemplo, cuando Inés le explica las conversaciones que

mantiene con su novio⁶², o cuando le pide que le deje ver sus medias a solas⁶³. La presencia de un joven imaginero, hermano del niño al que da clases de catecismo en su casa tras sufrir una caída, la turba, obligándola a realizar una «huida involuntaria» (p. 35) hacia la habitación donde descansa el pequeño.

En ese contexto, la muchacha empieza a ser consciente de la magnitud de la renuncia que le espera, un futuro diseñado por su tía, cuyas «apetencias de mando» (p. 16), comunes a otros personajes femeninos de la narrativa carnesiana, revelan hasta qué punto la mujer puede convertirse en la mayor enemiga de sus congéneres. De noche, en su habitación, «adivinaba la adolescente una puerta oscura, abierta sobre un fondo sin luz, sobre habitaciones anchas, largas galerías, estampas en sombra y esculturas ciegas; aires y olores húmedos de cripta mortuoria: el convento» (pp. 40-41). Pero, aunque lo había intentado, tratando «de fundirse en los anhelos comunes que “tendían hacia el Señor” a las monjas», forzándose «por desear aquel suave cilicio de la toca, y el largo rosario que deslizaban las “hermanas” entre sus dedos blancos», lo cierto era que

la horrorizaba pensar que un día sería despojada de sus largas trenzas, que parecían cobre caliente bajo el sol, y mostrar su cabeza rapada, anticipación de la desnuda calavera. Le ponía oscuro espanto en el corazón el presentimiento de la hora en que le sería cantado el responso, mientras los cirios brillarían en la negra noche de su destino, ciñéndola [*sic*] blancas túnicas de lutos eternos... (p. 41).

Cuando reparaba en ello, sintiendo «en el pecho el aleteo del pájaro alegre que llevaba dentro» (p. 39), se daba a pensar, ante la próxima celebración de la fiesta de la patrona de Navahonda, «en las mozas, que estrenarían ropa y lazos de seda en los cabellos; en las flores regadas en las calles; en las roscas de anís y las copas de aguardiente, y en el baile de la plaza Mayor, bajo los cohetes y los fuegos artificiales...» (p. 40). Y venía a su mente, «como le acontecía desde tiempo atrás, [...] el velo de novia de Inés, de tosco tul blanco, bordado con budoques en las esquinas» (p. 41). Rezar para ahuyentar las que consideraba ideas impropias de una joven como ella no era una solución porque,

en vez de las oraciones comunes, brotaron de sus labios palabras vagas, como suspiros tiernos que salieran de su alma amorosa, que pugnaba por ir hacia la luz, el calor del sol; que amaba las uvas llenas de la parra del cura, y los pájaros de la jaula del corredor (p. 41).

62 «Las confidencias terminaban riendo Inés, y persignándose Lucía tres veces seguidas, mientras decía: “Calla, calla; estamos las dos en pecado mortal”...» (p. 25). La secuencia recuerda el interrogatorio sobre los noviazgos al que someten las hijas de Bernarda Alba a la criada Poncia durante su obligado encierro (García Lorca, 1996b: 603-605).

63 «Oye, luego me traes las medias. Las metes debajo de mi almohada, para que mi tía no las vea. Claro que no me las voy a probar... ¡Dios me valga! Solo quiero verlas. Como dices que son tan bonitas... Esta noche rezaré más avemarías que de costumbre, para borrar el pecadillo...» (p. 25).

Lucía materializa su inconformismo apelando a la misma religión que la subyuga. Sus apóstrofes a la Virgen —la santita— se convierten así en un sordo grito de rebeldía tan desesperado como inútil. Siente que está en su derecho de aspirar a tener la vida que desea, pero al mismo tiempo no puede dejar de culpabilizarse por creer que está cometiendo un pecado solo con pensarlo. Confundida pero incapaz de sustraerse a sus anhelos, la noche de la fiesta, mientras se encuentra sola en la casa, tampoco consigue aplacarlos. Entonces, «las ataduras que ligaban a la sobrina del cura al hábito morado desaparecían súbitamente» (p. 52). Días atrás había sucumbido al deseo de probarse las medias de seda de Inés. Ahora, en su cuarto, ante el resto del ajuar,

la reprimida tentación cobraba un poder que la santidad del día era incapaz de frenar. Todo lo que en Lucía había de femenino; todo lo que de mujer contenía aquel burdo hábito de pasión y de muerte se rebelaba con virginal empuje... ¡Ponerse la camisa!... (p. 54).

Este recurrente pensamiento, contra el que lucha denodadamente, constituye el único acto de indisciplina real —según el código moral que rige su vida— que lleva a cabo, una desobediencia que ella misma censura. A su parecer, la agresión sexual de la que es objeto así lo confirma:

¡Santita! —hubiera dicho Lucía, de haber podido hablar o pensar—: tú sabes que yo solo quería probarme la camisa ¿Por qué me has abandonado? Yo solo quería probarme la camisa. Pero, ya sé... Es mi martirio lo que me mandas, ¿verdad? Tengo que sufrir todo esto, santita, para ser digna de mi destino... Es demasiado horrible, santita. No podré. No tengo fuerzas. Soy indigna (p. 57).

La beatería de Rosa —que contrasta con la concepción del sentimiento religioso que representa su hermano cura, mucho más comprensiva y tolerante con la naturaleza humana— es impuesta a Lucía como una muestra extrema del poder de sometimiento de la mujer que el catolicismo ha ejercido tradicionalmente en España. De su alcance se habló durante el debate que condujo a la aprobación de la ley que concedió el derecho al voto a la mujer, una realidad que fue confirmada en los primeros comicios en los que pudieron participar, como la propia Luisa Carnés advirtió en su artículo «Las mujeres españolas no han votado», publicado poco después de las elecciones municipales celebradas el 23 de abril de 1933⁶⁴.

Al matrimonio, la secular forma de dependencia de la mujer adulta, apenas se refirió Luisa Carnés en «La camisa y la virgen». Sí lo hizo, en cambio, en el resto de las narraciones que componen el volumen homónimo, donde se ofrece una

64 Ya en 1930, José Díaz Fernández se había referido en *El nuevo Romanticismo* a la inconveniencia de concederle ese derecho a la mujer española, pues, en «la vida actual, la mujer está preparada única y exclusivamente para el matrimonio» (pp. 136 y 51).

elocuente casuística de los nefastos efectos que tiene este sacramento para ella cuando pertenece a las clases sociales más desfavorecidas, como puede observarse asimismo en otras obras de su producción conocida. Se trata de un estado al que, llegada la hora, la mujer accede comúnmente para eludir la soltería, condición anómala para la sociedad y para la familia que se debe evitar a toda costa. En «La Aurelia», Damiana —la criada del merendero, donde está a disposición de su patrona las veinticuatro horas del día— acepta casarse con José Manuel cuando este repara en la conveniencia de hacerlo, dos años después de conocerse. Hija de un militar retirado, «la palurda de Ponferrada tenía sus timideces y dengues» (p. 94). «Estaba sola, como él, en Madrid. Guardaba, también como él, dolorosos recuerdos de desengaños familiares» (p. 86), una vida que, como su futuro marido, aspiraba a mejorar a través del matrimonio. La protagonista de «Ana y el gitano» se compromete con un pretendiente del pueblo para no contrariar a sus añosos padres. Era la última de los diez hijos que había tenido la pareja, y la única que había sobrevivido, convirtiéndose así a sus ojos en seguro sostén de su vejez. Mientras Mariano cumple con el servicio militar en Valencia, la muchacha completa su ajuar. Cose las sábanas de la futura cama matrimonial al tiempo que imagina que está preparando su propia mortaja, pues «mortaja era aquel lino hecho para apagar ardores que no serían suyos; mortaja de su carne y de sus venas azules, que pugnaban por escapar, y de sus afanes, que corrían por otros rumbos. Odiosos hilos que la ataban a un destino odiado» (pp. 133-134). Una vez celebrada la boda, su madre, a la que no se le oculta la falta de ilusión con la que su hija ha accedido a sus deseos, se muestra contenta. «Ya estás en tu casa, y con tu marido... [...]. Al fin voy a dormir tranquila» (p. 141), le confiesa.

María, Angustias y Paca, las mujeres del barrio gaditano en el que transcurre «Un día negro», ejercen como amas de casa para sacar adelante, con muchas dificultades, a sus familias. El dinero que ganan sus maridos —panadero, obrero y camarero, respectivamente— no les llega para cubrir las necesidades básicas diarias, por lo que se lamentan por el precio de las sardinas que pregona un vendedor ambulante y por el pago que deben realizar periódicamente al *ditero*, el prestamista del que se valen para poder adquirir algunos bienes de primera necesidad a plazos. De la vida pasada de todas ellas solo se desvela la historia de Paca, que se casó a los dieciséis años después de haber tenido a su primer hijo. Ahora, próxima a los veinte, soporta, sin cuestionarse nada, las continuas palizas que le propina su marido cuando regresa a casa tras pasar toda la noche de juerga con su amante. En el momento en que decide dejarla, le pide a Paca, a la que ve muy desmejorada a pesar de su juventud, que vuelva a ponerse guapa,

como cuando la conoció (p. 231). El matrimonio deteriora velozmente también a Damiana, una realidad sobre la que José Manuel, su marido, reflexiona a menudo, comparando su aspecto con el de su antigua patrona, «casi veinte años mayor, pero limpia y alegre de continuo [...]». “Es más joven, pero ¿qué? Dentro de nada parecerá más vieja”, se decía» a sí mismo (p. 98).

Todas las mujeres casadas que aparecen en el libro asumen, además de la atención y de la satisfacción sexual debida a sus maridos, la crianza en solitario de los hijos que tienen en común. En «Un día negro», Paca —que tuvo que sobreponerse al dolor que supuso para ella que su segundo retoño, una niña, naciera muerto— cuenta con algo de ayuda gracias a su padre, viudo que convive con la familia y que, aunque no interviene en los asuntos de la pareja, sueña con el día en el que su hija se separe por fin de Manuel. María, a pesar de su juventud, ya tiene seis niños, el último de los cuales es cuidado por *Mariquiya*, de tan solo ocho años. Sus peleas y sus constantes demandas inundan de voces el patio vecinal, donde también resuenan los gritos de dolor de Angustias, madre primeriza que dará a luz al final de la narración a una niña. Su abuela hubiera preferido un niño. Para las vecinas, que acaban de saber que el marido de Paca ha muerto, ha venido al mundo «¡otra *desgrasiá ma!*...» (p. 241).

En «La Aurelia» la futura llegada de los hijos es vista con preocupación por José Manuel desde que inicia su vida en común con Damiana, razón por la que esta no se atreve a comunicarle la noticia de su primer embarazo. Pasado el «cortejo de náuseas, mareos y otras desazones semejantes» (p. 94), tras el nacimiento, la mujer se siente desbordada por la acumulación de trabajo. No puede atender adecuadamente a la niña, que gatea sucia y desgredada por la tienda. El marido reprende a Damiana por ello, sin hacerse cargo, como ella le recuerda, de que no puede ocuparse de la casa, de la verdulería y de la pequeña. «Un hijo da mucho que hacer» (p. 97), le dijo cuando solo tenían la primera. En poco tiempo llegaron tres más, pero José Manuel continuó sin asumir las responsabilidades que había contraído al engendrarlos. Solo admitía como propia una función, la de procurar a la casa los ingresos necesarios para vivir y, de ser posible, para ahorrar y que una criada ayudara a Damiana en las tareas domésticas y en el cuidado de los niños, como él se había visto obligado a hacer, aunque sin cobrar por ello, en casa de su hermano y de su cuñada. Compadecía a su mujer, y «adivinaba en ella una fatiga semejante a la suya, aunque Damiana no se quejaba nunca» (p. 115).

La protagonista de «Ana y el gitano» no desea quedarse embarazada. Su madre, en cambio, anhela recibir la noticia que, a su parecer, acabará por fin con el desinterés con el que la muchacha ha iniciado su vida de casada. Además, según

le explica a su hija en alusión a Mariano, su marido, «una nueva vida, fruto de vuestra sangre, le atará más a ti» (p. 148). «Fíjese en esas jóvenes del pueblo, cosidas de hijos, que parecen ya viejas... Sucias... Llenas de miseria...» (p. 147), le había sugerido la muchacha, a la que no es posible convencer con el argumento de que su esposo «tiene buenas tierras», por lo que los hijos no les «traerán penas» (p. 147). Lo tiene muy claro: «Y para mí los años duros, el arrugarme antes de tiempo... ¡Estoy bien así!» (p. 148), concluye la conversación. Sin embargo, al saber que lleva dentro el fruto de su amor por el gitano, su progenitora la incita a abortar: «Sé de una mujer en Valencia [...] que tiene mano de santa para esas cosas. Prepara unas medicinas, que no hay más que ver... Y a veces basta con un poco de perejil bien puesto, con andar descalza por la noche sobre la hierba para acabar con la desgracia...» (p. 180). Ana desoye su consejo, que también secunda su amante, y decide renunciar a la seguridad y a la honra que le proporciona el matrimonio. Tendrá al niño sola. El final abierto de la narración, que concluye con la imagen de Ana caminando, bajo la lluvia, con paso «decidido hacia la capital», con el agua «modelando con sus dedos sutiles el vientre femenino, recién abierto» (pp. 192-193), permite pensar que su apuesta por ser madre soltera puede conducirla a la prostitución.

Esa había sido tradicionalmente la única salida posible en España para la mujer humilde que se apartaba, por la razón que fuera, del modelo impuesto por la sociedad. De abordar ese tema se ocupa también Carnés en «Un día negro», donde presenta a otra Ana, residente en el patio de vecinos en el que viven los matrimonios jóvenes a los que ya se ha hecho alusión. Así la describe:

No es nada joven ya. Sin embargo, se conserva bien. Viste con buen gusto, y usa en la casa kimonos de cincuenta duros y chinelas de siete. Ella se sirve a sí misma, porque no quiere que gentes extrañas penetren en sus interioridades. No obstante, sus manos están perfectamente cuidadas. Ha comprado una goma para duchas en un almacén de Gibraltar, y cada mañana se la oye ducharse en su pequeña alcoba, «lavoteos», como vosotras decís, que os han hecho exclamar más de una vez a las vecinas: «¡Cómo se conoce que tiene que *ir a vistas!*» [...]. De tarde en tarde aparece por el patio un hombre, de unos cuarenta años, que se mete en casa de Ana, y permanece en ella varias horas. Aquel día luce Ana sus kimonos de lujo y una sonrisa nueva. Está toda ella como remozada. Luego pasan días y días de soledad. Ana muestra sus batas de veinticinco o treinta pesetas, y sus sonrisas de día ordinario... Y todo eso por haber llegado un poco tarde a la vida de un hombre (p. 203).

Es diferente a las demás, y, aunque es una mujer comprensiva y solidaria con sus convecinas, algunas de ellas la critican a sus espaldas. «¿Por qué ese ensañamiento con Ana?», les pregunta Remedios, que añade:

¿Quién sabe lo que la [*sic*] han *costao* y lo que la [*sic*] cuestan sus kimonos de cuarenta duros... ¿Es mala Ana? Se desvive por las vecinas del patio, y *aonde eya* está, *nadie se quea* en ayunas...

Ya ves: *den ca Angustia* a la de Paca... Hoy no se acostará... No hay que esquinarse con la gente... Nadie *parese* lo que *e...* El destino de Ana no es *fasi...* (p. 239).

El celibato no es una opción para la mujer, que sabe perfectamente que debe abandonar ese estado antes de que sea tarde. Las amigas de la protagonista de «Ana y el gitano» pasean por la plaza Mayor de Barraquets para ver y dejarse ver por los hombres, procedimiento del que surgirá la proposición matrimonial que esperan. En «Un día negro» Carnés se sirve de Antonia, una joven de dieciocho años, poco agraciada físicamente y que padece algún trastorno cognitivo, para mostrar un posible caso de soltería irremediable. La muchacha es feliz lavando la ropa de las mujeres más pudientes de la zona, y no le interesa nada más en la vida⁶⁵.

Quienes apuestan por seguir adelante con una relación sentimental que no cuenta con la aprobación de su familia parecen optar por la felicidad que les es negada. Así sucede en el caso de Consuelo, cuyo matrimonio con Manuel, su amante, no puede celebrarse por la oposición de su madre. Cuando esta muere, la pareja empezará a convivir en La Alegría de Amanuel, de la que ella es propietaria única. Sin hijos y sin vínculo sacramental que oficialice su relación —ni siquiera cuando ya no hay motivo alguno que se lo impida—, se cuida y se mantiene joven y de buen ver. Sin embargo, no renuncia a la dependencia en la que ha sido educada. Según ella, Manolo es imprescindible en el merendero porque «aquí hace falta la sombra de un hombre. Yo no tengo carácter» (p. 82), le confiesa; «al fin una mujer no es lo bastante firme para llevar un negocio como este» (p. 85).

En la siguiente generación, representada por las hijas de Damiana y de José Manuel, se dan todas las alternativas de formas de vida posibles por las que podía optar la mujer. Pepita, la hija mayor de la pareja, que trabaja como dependienta en una perfumería y que rechaza el ambiente en el que ha sido criada, simula no ver a su padre cuando, acompañada de un joven, se lo encuentra por la calle. Abofeteada en casa por su progenitor, decidirá marcharse para siempre del hogar familiar —del mismo modo que hiciera José Manuel más de veinte años atrás— para vivir con su pareja. Empleada como modista en un taller, Manolita —«una chica “corriente”», en opinión de su padre (p. 110) —, la más alegre de las hermanas, abandona el nido para casarse, en tanto que Consuelito, la ahijada

65 «Antonia tiene diecinueve años. Su cara ancha y redonda está picoteada por innumerables lunares. Su cabello, negro y abundante, está cortado hasta la nuca. Su boca es grande. Sus dientes oscuros y desiguales. Tobillos y pantorrillas, hombros y antebrazo se dibujan en ella formando una recta línea viril, sin la menor gracia. Sus ojos negros son bobos; ojos que se asombran de todo cuanto se prende en ellos. Cuando la [*sic*] hablan han de repetirla [*sic*] a veces las cosas, y aun así parece no entenderlas» (p. 199).

de la dueña del merendero, que se había encargado de que «la chica cursara la carrera de Magisterio, que para una mujer de su clase suponía el sumun [sic] de la distinción, [...], parecía encantada de su porvenir» (p. 112).

Manolita podría llegar a ser, como la Matilde de *Tea Rooms* —mujer «explotada por el patrono y por la familia», que «odia la “emancipación” impuesta por la Iglesia, o sea el matrimonio» (Carnés, 1933) — el único personaje femenino de *La camisa y la virgen. Novelas* que apuesta por la liberación a través de la formación y del trabajo, y que no supedita su futuro a la dependencia de un hombre. Pero su historia no tiene continuidad en «La Aurelia» porque el propósito de la autora fue mostrar modelos de mujer periclitados, en algunos casos, o que debían ser urgentemente superados, en otros.

En sus narraciones Luisa Carnés no se detiene en combatir el decimonónico patrón del ángel del hogar, una «conceptualización de origen burgués», que, aunque «inspiró a todas las clases sociales» (Cantero: 2007), apenas tiene cabida en las tramas ideadas para este volumen⁶⁶. Sí se observa en ellas, en cambio, un mensaje de alerta a las mujeres que, víctimas de sus propios sentimientos, posibilitan o perpetúan su dependencia del hombre a causa de una concepción romántica del amor que las ciega, como les sucede a la protagonista de «Ana y el gitano» y a Paca en «Un día negro»⁶⁷. Presas también de esas ataduras emocionales a las que se refirió a menudo Carmen Martín Gaité⁶⁸, son incapaces de liberarse de los yugos tradicionales que las oprimen⁶⁹.

Víctimas del patriarcado, de la moral católica y de sus propias congéneres, las mujeres que transitan por las páginas de *La camisa y la virgen. Novelas* padecen también la sumisión que les imponen su origen social y geográfico, una España vetusta a la que Luisa Carnés regresó desde su exilio mexicano. Para articular su

66 Solo podría interpretarse en dicha clave el personaje protagonista de «Ana y el gitano», cuyo marido espera que ella cumpla esa función gracias a la holgada situación económica de la que disfrutan.

67 «Me moriría si no me besaras... Tus labios me saben a mar, a luna, a viento... A todo lo más bueno y más grande» (p. 207), le confiesa esta última a su marido, a pesar del maltrato del que es objeto por su parte.

68 «Las ataduras» es el título de una novela corta de la escritora salmantina publicada en un volumen homónimo en 1960. Una reflexión sobre este mismo tema puede verse en su artículo «Las mujeres liberadas» (1971).

69 En el cuento «El único sistema», publicado en Madrid en 1933, Carnés sugirió una forma de evitar que el matrimonio se convierta en la tumba del amor, la única vía posible, a su parecer en aquellos momentos (2018a: 303-308).

denuncia —implícita en la ubicación, en la concepción y en el desarrollo de los asuntos, así como en la caracterización de los personajes— la autora recurrió a diferentes procedimientos compositivos más o menos próximos, en los diferentes relatos, a la estética realista en la que, como escritora autodidacta, se había formado y en la que creía. El aprovechamiento del contenido de los textos periodísticos que había dado a conocer en España antes de partir hacia el destierro y la estela intertextual que habían dejado en ella sus numerosas lecturas le ayudaron también a revisar el género de la novela corta, cuyos entresijos, tal como se habían puesto de manifiesto en la España de preguerra, conocía bien. Así lo demuestra en estas cuatro narraciones, plenamente coherentes con el universo literario de Carnés, pero desiguales en su factura y en sus resultados. Por ello, cabe pensar que es más que probable que las diera por concluidas acuciada por el deseo o por la necesidad de publicarlas, un afán muy común entre los exiliados que, del mismo modo que sucedió en este caso, no siempre pudieron satisfacer en vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Almanzora, J. (20 de marzo de 1930). «Mujeres de hoy. La novelista que, por ahora, gana su vida escribiendo cartas comerciales». *Crónica*, p. 9.
- Baquero Goyanes, M. (1993). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* (2ª ed.). Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Baroja, P. (1974). *Aurora Roja*. Madrid: Caro Raggio.
- Barrera López, B. (2014). «Personificación e iconografía de la “mujer moderna”. Sus protagonistas de principios del siglo XX en España». *Trocadero*, 26, 221-240.
- Beltrán Almería, L. (2021). «Novela corta, protonovela y paranovela». En L. Beltrán Almería, S. Morales-Rivera y D. Thion Soriano-Mollá (coords.), *Novela corta. Teoría e historia* (pp. 11-25). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Burgos, C. (1931). *Puñal de claveles*. Madrid: La Novela de Hoy, Atlántida.
- Cabañas Alamán, R. (2009). «*Puñal de claveles*, de Carmen de Burgos, y *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca: la frustración y la naturaleza (paralelismos y contrastes)». *Estudios humanísticos. Filología*, 31, 55-85.

- Cabeza, F. (29 de abril de 1930). «Nuestras intervius. Luisa Carnés, la novelista más joven de España». *Nuevo Día. Diario de la provincia de Cáceres*, p. 5.
- Cabrera, A. P. (2023). *Sombras da liberdade: A história de Luisa Carnés, a sinsombreiro silenciada*. (Tesis doctoral), Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria. Recuperado de [TES PPGLTRAS 2023 CABRERA ANA PAULA.pdf \(ufsm.br\)](#)
- Cansinos Assens, R. (31 de marzo de 1928). «Crítica literaria. *Peregrinos de calvario (novelas)*, por Luisa Carnés». *La Libertad*, p. 6.
- Cantero Rosales, M. A. (2007). «De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX». *Tonos digital: Revista de Estudios Filológicos*, 14. Recuperado en [DE “PERFECTA CASADA” A “ÁNGEL DEL HOGAR” \(um.es\)](#)
- Carnés, L. (28 de junio de 1926). «Sentimientos». *Hoja del lunes*, p. 2.
- Cané [Carnés], L. (21 de agosto de 1932). «Rojo y Gris». *Ahora*, pp. 31-34.
- Carnés, L. (15 de julio de 1933). [Carta para Mario Verdaguer]. Biblioteca Nacional de Catalunya (Epistolari de Màrius Verdaguer, Ms. 3139-I, p. 196), Barcelona.
- (18 de agosto de 1935). «El viejo Madrid que desaparece y la nueva vida popular madrileña». *Ahora*, pp. 15-18.
- (2 de febrero de 1935). «La vaquilla de San Sebastián». *Estampa*, pp. 3-6.
- (29 de febrero de 1936). «Los madrileños en sus colonias». *Estampa*, pp. 32 y 34.
- (27 de junio de 1936). «Cómo ganan para su ajuar las mujeres de la huerta». *Estampa*, pp. 16-17.
- (1940). «Gris y Rojo». *Romance*, 5, pp. 4-5.
- (2002). *Cumpleaños. Los bancos del Prado. Los vendedores de miedo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- (2014). *De Barcelona a la Bretaña francesa. La hora del odio*. Sevilla: Renacimiento.
- (2016). *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Gijón: Hoja de Lata.
- (2018a). *Rojo y Gris. Cuentos Completos I*. Sevilla: Espuela de Plata.

- (2018b). *Donde brotó el laurel. Cuentos Completos II*. Sevilla: Espuela de Plata.
- (2019). *Natacha*. Sevilla: Espuela de Plata.
- (Inédito-a). *La camisa y la virgen. Novelas*. Madrid: Archivo personal de Luisa Carnés.
- (Inédito-b). *Olor de santidad*. Madrid: Archivo personal de Luisa Carnés.
- Cintas Guillén, M. I. (1993). «Introducción». En M. Chaves Nogales, *Obra narrativa completa I* (pp. VII-XCI). Sevilla: Fundación Pública Luis Cernuda. Diputación de Sevilla.
- Díaz Fernández, J. (1930). *El nuevo Romanticismo*. Madrid: Zeus.
- Dominguez Prats, P. (2022). «Escribir e ilustrar desde el exilio: La revista *Mujeres Españolas* (México años 50) y sus colaboradoras». *Pasado y Memoria*, 25, 87-107.
- Férriz, T. (2003). *Romance, una revista del exilio en México*. La Coruña: Ediciós do Castro.
- García Lorca, F. (1996a). *Obras Completas I. Poesía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (1996). *Obras Completas II. Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Giménez Caballero, E. (1930). «Revista literaria ibérica». *Revista de las Españas*, 45, 252-254.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Insúa, A. (18 de agosto de 1939). «Perspectivas. *Natacha* o la influencia rusa». *La Voz*, p. 2.
- Laffón, R. (1931). «Lectura. E. Salazar y Chapela, o llega un novelista». *La Gaceta Literaria*, 120, p. 5.
- «La novia que se escapó» (26 de julio de 1928). *El Día Gráfico*, p. 24.
- López García, J. R. (2017). «Lorca». En M. P. Balibrea (Ed.), *Líneas de Fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio español* (pp. 458-465). Madrid: Siglo XXI.
- Mangini, S. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península.

- Martín Gaité, C. (24 de abril de 1971). «Las mujeres liberadas». *Triunfo*, 464, 32-33.
- Martínez Arnaldos, M. (1974). «El género novela corta en las revistas literarias (Notas para una sociología de la novela corta, 1907-1936)». En V. Polo y F. J. Díez de Revenga (Eds.), *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes* (pp. 233-250). Murcia: Universidad de Murcia.
- «Micrófono. Las mujeres en la literatura» (18 de diciembre de 1930). *El Heraldo de Madrid*, p. 8.
- Montiel Rayo, F. (2011). *Esteban Salazar Chapela en su época: Obra literaria y periodística (1923-1939)*. (Tesis doctoral), Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10803/32175>
- (2022). «Participación de las escritoras del exilio republicano español de 1939 en las publicaciones periódicas de su tiempo editadas en México». *Pasado y Memoria*, 25, 31-62.
- Moro, A. (2020). «"Como papel en blanco": La ficción de una vida en *La hora del odio* de Luisa Carnés». *Laberintos*, 22, 79-94.
- Olmedo, I. (2014). *Itinerarios del exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Sevilla: Renacimiento.
- Plaza, A. (2002). «Introducción». En L. Carnés, *El eslabón perdido* (pp. 9-72). Sevilla: Renacimiento.
- (2010). «Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés». *Acotaciones*, 25, 95-122.
- (2016a). «A propósito de la narrativa del 27. Luisa Carnés: revisión de una escritora postergada». En L. Carnés, *Tea rooms. Mujeres obreras* (pp. 207-248). Gijón: Hoja de Lata.
- (2016b). «Luisa Carnés: Literatura y periodismo, dos vías para el compromiso». *Cuadernos Republicanos*, 92, 67-105.
- (2018). «Introducción». En L. Carnés, *Rojo y gris. Cuentos completos I* (pp. 17-81). Sevilla: Espuela de Plata.
- Pujante Segura, C. M. (2019). *La novela corta contemporánea (desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba)*. Madrid: Visor Libros.

- Salazar Chapela, E. (15 de mayo de 1929). «Carnés, Luisa. *Peregrinos de calvario*». *El Sol*, p. 2.
- (13 de mayo de 1930). «Carnés, Luisa. *Natacha*», *El Sol*, p. 2.
- Samblancat, N. (2016). «*Olor de santidad: Una novela cervantina de Luisa Carnés, inédita*». *Laberintos*, 18, 415-428.
- Somolinos, C. (2023). «"La mujer nueva ha hablado": Diálogos entre Luisa Carnés y Alexandra Kollontai en *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934)». *Castilla: Estudios de Literatura*, 14, 833-861.
- Valls Guzmán, F. (1977). «Ficción y realidad en la génesis de *Bodas de sangre*». *Ínsula*, 368-369, 24 y 38.
- «Vida literaria» (18 de marzo de 1931). *La Tierra*, p. 5.
- «Vida literaria» (14 de mayo de 1933). *La Libertad*, p. 9.