



Hipertexto 17
Invierno 2013
pp. 70-87

**“Ilustrando” a Rosario de Velasco:
desarrollo de una estética**

Beatriz Caamaño Alegre
Franklin & Marshall College

Hipertexto

El nombre de Rosario de Velasco es hoy en día desconocido por la mayoría de los españoles, a pesar de que uno de sus cuadros, *Adán y Eva* (1932), se expone en el Museo Reina Sofía de Madrid en la egregia compañía de Dalí, Picasso o Juan Gris. Habiendo gozado de cierto éxito en los años treinta y cuarenta, Velasco ha caído en el olvido tanto de la crítica¹ como del público. Hay dos aspectos claves que posiblemente hayan contribuido a este olvido. El primero es el hecho de que Velasco fuera mujer, lo que durante siglos ha sido motivo suficiente para excluir a las pintoras del canon masculino, circunstancia que sólo ha empezado a cambiar en las últimas décadas. El segundo aspecto es su adscripción a la ideología falangista. Al contrario de otras de sus coetáneas, como Maruja Mallo o Remedios Varo, la madrileña apoyó el levantamiento franquista. Este apoyo, en su momento ventajoso para ella, se vuelve ahora en su contra, pues “la memoria histórica” que está en la actualidad sacando a la luz a tantos artistas “ninguneados” por el franquismo centra sus energías en esta loable misión, lo que favorece el olvido de aquellos artistas a los que el régimen anterior encumbró. Esta actitud es comprensible, pero no tiene en cuenta que, por pobre y llena de prejuicios que la vida cultural franquista pueda parecernos, su análisis nos ayudará a comprender mejor tanto la dictadura como el periodo histórico que le precedió, la Segunda República. Además, es importante recordar que la obra de algunos de sus autores no está exenta de valores artísticos, como es el caso de Rosario de Velasco, cuya evolución como ilustradora me propongo estudiar en este artículo.

El análisis de su obra pictórica es una tarea muy necesaria y que requerirá un trabajo ingente de investigación previa, pero, centrándome en su faceta como ilustradora de libros, una faceta a la que Velasco dedicó sólo parte limitada de su tiempo, mi objetivo es abrir una puerta al estudio de su desarrollo estético y la compleja

¹ La crítica de arte sólo le ha dedicado algunos artículos o notas breves. Por ejemplo, Jaime Brihuega tan sólo la cita de pasada tres veces en su minucioso *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936* (1981) (145, 328, 370).

conexión entre mujer, arte y falangismo que se observa en su trabajo. Esta complejidad se revela ya en el hecho de que Velasco colaborara con escritoras de signo político tan diferente como María Teresa León y Concha Espina, en cuyos libros se va a enfocar este ensayo. Los dibujos de Velasco en conjunción con los relatos que los ilustran ponen de relieve contradicciones internas en la vida de esta destacada artista.

Esta vida se inició en Madrid en 1910 y concluyó en Barcelona en 1991. De familia acomodada, poco se sabe de las experiencias vitales de Rosario de Velasco. Pilar Muñoz López intenta explicar este hecho afirmando: “Ignoramos las causas de la falta de información sobre su trabajo y su biografía personal. Posiblemente, . . . se convirtió en una mujer casada y postergó su carrera a la vida familiar, en consonancia con las ideas sobre la actividad de las mujeres existentes en aquella época” (170). Esta conjetura es comprensible pero hay evidencia de que Velasco siguió pintando después de casarse, lo que hizo durante la Guerra Civil con Javier Farrerons-Có, y de tener a su única hija (Rius 125). Esto lo atestigua un autorretrato con su hija en *Medina*, la revista oficial de la Falange en 1943 (Benson, “Autorretrato” 7), además de diversas exposiciones en las que participó en los años cuarenta, como la Bienal de Venecia (1943) y la Exposición Nacional (1945), las cuales la propia Muñoz menciona. Es cierto, sin embargo, que desde mediados de los cuarenta hasta finales de los sesenta no hay apenas constancia de la presencia de exposiciones en las que participara la pintora madrileña, lo que sin duda, ha sido responsable de que se le “perdiera la pista”. Ello, no obstante, no equivale a asumir que abandonó las artes plásticas. De hecho, en 1951, Eugenio D’Ors, gran amigo y admirador de Velasco, le escribe una carta felicitándola por un cuadro de ella expuesto en la Galería Biosca. En esta misma galería, la pintora expuso su obra en exclusiva en 1971 y, en 1977, 1981 y en 1988, cerca del final de su vida, participó en diversas exposiciones (Rius 126).

Es posible que las responsabilidades familiares contribuyeran a que Velasco expusiera menos durante los cincuenta y los sesenta, pero existieron otros factores coadyuvantes. Núria Rius señala que, a pesar de formar parte del ambiente cultural y literario de Barcelona, la madrileña “va gaudir d’un grup artístic i es va mantenir, com a tal, sempre sola i aïllada. Per no tenir, no disposava ni de marxant, tot s’ho feia ella, potser aquest sigui un dels motius pels quals la seva obra avui es troba dispersa i sense saber-s massa bé on” (124). Según Rius, parte de este aislamiento tenía una base ideológica, pues la ideas políticas de Velasco distaban mucho de las de otros grupos de artistas (126). Mercedes de Prat, amiga de la pintora, ahonda aún más en los motivos de su aislamiento al afirmar que la madrileña “llevó su honestidad artística sin moverse en circuitos comerciales hasta sus últimas consecuencias” (33). Esta falta de interés pecuniario y el no adscribirse a ningún grupo artístico específico sin duda no favorecieron a Velasco a la hora de dar su obra a conocer, a pesar de que ella “considerava la pintura com la seva professió” (Rius 127) y, por tanto, nunca llegó a abandonarla.

Estas afirmaciones revelan el carácter de Velasco, cuya personalidad Prat describe como “sutil y algo caótica”, “de excepción, inteligente y contradictoria” (33). Algunas de las contradicciones de esta pintora pueden apreciarse en su trabajo como

ilustradora, más concretamente en su colaboración con las ya mencionadas María Teresa León y Concha Espina. La primera, esposa de Rafael Alberti y escritora comprometida, compartió con su marido los ideales comunistas hasta el final de sus días. En 1928, publica el libro infantil *Cuentos para soñar*,² al que Velasco da imagen. Este texto se incluye dentro de una corriente de renovación en el campo de la literatura para niños que tuvo lugar en los años veinte y treinta en España y en la que destacan autores como Antoniorrobes o Elena Fortún. El relato de León se caracteriza por “[su] vinculación ... con una tradición cuentística universal, pero procurando moldes expresivos que acomoden la vieja materia a las modernas estéticas” (Torres 15). De este modo, a elementos y personajes tradicionales, como Blancanieves o las hadas, se unen otros más modernos, como las fábricas o las vacunas. El cuento se centra en las peripecias de una niña, llamada Nenasol, en compañía de Pulgarcito, durante su viaje del Lago Verde, donde viven las hadas, a la ciudad, para concluir regresando a la casa materna. Se trata de un libro ecléctico, no sólo por la mezcla de lo antiguo y lo nuevo, sino también de distintas tradiciones literarias, como la cuentística, la teatral o la poética. Este eclecticismo es recogido por las ilustraciones de Rosario de Velasco, que varían en tamaño, color, estilo y localización en el texto.

Esta fluidez y mezcolanza de palabras e imágenes reflejan también la encrucijada en la que se hallaba España. La dictadura de Primo de Rivera se encaminaba indefectiblemente hacia su final ante la decepción de la gente, que la había recibido en sus inicios con cierto optimismo. El pasado, con sus tradicionales defensores (monarquía, clero y ejército), tenía todavía un gran peso, pero la modernidad se abría camino poco a poco y corrientes utópicas como el comunismo, el anarquismo o el socialismo cuestionaban el sistema político vigente. En el plano del género sexual existía también igual tensión entre los modelos antiguos de masculinidad y feminidad y los modernos. La llamada “nueva mujer”, no exenta de contradicciones en sí misma, se codeaba con la típica esposa y madre española. El camino a la proclamación de la Segunda República se allanaba y *Cuentos para soñar* recoge la energía y el dinamismo que precedieron este evento.

Palabras e imágenes tienen una relación especial en los libros ilustrados. Se establece entre ellos un diálogo que afecta el producto final, al que W. J. T. Mitchell denomina “imagetext” y en el cual existen distintos tipos de interacciones: “difference is just as important as similarity, antagonism as crucial as collaboration, dissonance and division of labor as interesting as harmony and blending of function” (89). En la portada de *Cuentos para soñar* y a lo largo del libro, las ilustraciones de Velasco refuerzan el mensaje de León y su combinación tradición-modernidad. El título mismo sugiere un futuro imaginado y por crear, tal como implica el “para soñar”. Por su parte, la portada diseñada por Velasco enfatiza la modernidad, puesto que muestra fábricas humeantes y grandes rascacielos, pero no excluye la tradición, en este caso la de los cuentos infantiles, que está representada por un gran pájaro volador que porta sobre sí a Nenasol y Pulgarcito.

² Para un análisis de los cuentos de León, véase “María Teresa León: cuentos de la revolución para pequeños y mayores”, de Alicia Piquer Desvaux.

Un aspecto de especial interés en el texto es la representación de la mujer, que también recoge el binomio tradición-modernidad. Margery Hourihan afirma que la literatura infantil, y la occidental en general, narra repetidamente la misma historia: la de las aventuras y triunfos del hombre blanco europeo, que somete a las mujeres y a otras razas en su transcurso (1). Sin embargo, cuando las mujeres ejercen un papel activo y disfrutan de poder, “the stories assert the need to destroy them or, at the very least, to rob them of their power” (175), como es el caso de la madrastra de Blancanieves y las brujas de numerosos cuentos de hadas. María Teresa León rompe este esquema y escoge como heroína a una niña, eso sí, a la que hace acompañar de un niño, Pulgarcito.

La representación textual y visual de Nenasol corren parejas y enfatizan su modernidad. El cuento se abre dando muestras de la independencia y movilidad del personaje, quien deja su casa, el lugar tradicionalmente asociado con la mujer y en el cual se le supone segura, para ir a patinar³ en el estanque del bosque, con el peligro que conllevan el hielo, lo ignoto y el desarrollo de una actividad física. En su escapada, la protagonista desoye la prohibición de irse, puesta en boca de dos elementos que representan la sabiduría natural, los copitos de nieve (“No vayas”) y el viejo tronco de una acacia (“En la Primavera se puede ir al Lago Verde, ahora, no”) (9). Sin embargo, al contrario que Caperucita Roja, que es castigada con la muerte por aventurarse fuera del hogar y relacionarse con un extraño, Nenasol, al final del relato y después de numerosas aventuras, regresa sin problemas a su casa y al regazo materno.

Las ilustraciones de Velasco armonizan con las palabras de León, pues retratan a la protagonista como una chiquilla moderna y activa. Uno de los dibujos (9) se limita a presentar su silueta, alta y esbelta, en el acto de correr, sus largas piernas estiradas y visibles bajo una escueta falda. Se distingue su pelo corto, que facilita su movilidad y la aleja del estereotipo de la heroína de los cuentos de hadas, rubia y de cabellos interminables. Por último, una larga bufanda ondea al viento, lo cual enfatiza aún más la impresión de movimiento. Hacia el final del texto, se encuentra otra ilustración de la figura completa de Nenasol (110). En este caso, no se trata de una silueta y se visionan con claridad el corte a lo *garçon* de la niña, unos ojos inquisitivos y el atuendo deportivo que lleva. Aunque en esta ocasión el personaje camina en lugar de correr, su independencia y valentía son reforzados por el paisaje, pues la chiquilla avanza en medio de la oscuridad y la incertidumbre de la noche y de una tormenta de nieve.

Aunque en 1928 ni Velasco ni León habían asumido todavía abiertamente un posicionamiento ideológico (de hecho, la Falange no se fundó hasta 1933), es de suponer que ambas sintieran ya una atracción por aquellas características o conductas que más tarde les ofrecerían los partidos políticos a los que se afiliarían. Sorprendentemente, tanto el falangismo como el comunismo ofrecían a las mujeres de la época nuevos modelos de feminidad que contenían elementos modernos. Ambos

³ La figura de la patinadora reaparece en la obra de María Teresa León en el cuento de corte vanguardista titulado *Rosa fría, patinadora de la luna* (1934), lo que evidencia su valor simbólico para la autora.

movimientos animaban a las mujeres a colaborar en sus proyectos ideológicos, si bien ello no implicaba que lo hicieran al mismo nivel que el hombre. La “dictadura del proletariado” no podría imponerse sin la ayuda de las trabajadoras, a las que se las exhortaba a unirse a la causa comunista.

Por su parte, aunque el falangismo defendía el rol tradicional de las mujeres como esposas y madres, en sus comienzos, sobre todo antes y durante la Guerra Civil, las mujeres falangistas tuvieron la ocasión de ejercer una militancia más activa, llegando incluso a participar en arriesgadas empresas, tales como transmitir comunicados y pasar armas o colaborar en la organización clandestina del movimiento (Ofer, “Historical” 663).⁴ En sus memorias, Pilar Primo de Rivera, fundadora de la Sección Femenina de la Falange (S. F.), habla del papel de las mujeres en los inicios del movimiento y confirma los peligros a los que se enfrentaban. Algunos de sus miembros fueron perseguidos y encarcelados (66). Incluso la propia fundadora fue amenazada de muerte al ser acusada por los comunistas del asesinato de uno de los suyos, Juanita Rico. Primo de Rivera niega su participación en este hecho, afirmando que las mujeres de la S. F. nunca intervenían en las luchas callejeras porque “eran demasiado hombres los hombres de la Falange para meternos a nosotras en estos menesteres” (70). A pesar de esta división sexual tradicional en algunas actividades de los integrantes de la Falange, las mujeres tenían un papel muy activo, como ya se ha indicado, y la misma Primo de Rivera disfrutaba de una libertad de movimiento impensada en una joven de su época y de su clase social. Ella relata cómo viajó con varias amigas a lo largo y ancho de España en un coche que ella misma conducía cuando organizaba la S. F. (66-67). Está claro, pues, que el falangismo permitió que las mujeres llevaran a cabo actividades peligrosas en sus comienzos, aunque a regañadientes. José Antonio Primo de Rivera se había negado en un principio a que las mujeres se afiliaran al partido (Pilar Primo de Rivera 60), y las mujeres falangistas desarrollaron un papel de apoyo importante para sus compañeros varones. De hecho, y curiosamente, los miembros de esta agrupación se llamaban entre sí “camaradas”, con independencia del género.

Cuentos para soñar recoge este modelo de feminidad más activo, si bien diferente, que estaba presente en el comunismo y el falangismo inicial. Ambos movimientos rechazaban el modelo de feminidad decimonónico, alejado por completo del ámbito político. Buscaban una mujer fuerte, decidida y pragmática, entregada por completo a la causa. Esta visión de la mujer distaba también mucho de los modelos idealizados de feminidad que enfatizaban el misterio del “eterno femenino”. Estos modelos estaban presentes con frecuencia en la representación artística de la mujer en el siglo XIX y Velasco recurre a ellos cuando ilustra a las hadas y otros personajes femeninos populares de los relatos infantiles en *Cuentos para soñar*. En lugar de estar dibujados con líneas esquemáticas en blanco y negro como el resto de las ilustraciones, la mayoría de ellos son pequeños cuadros a color pintados en un papel que a su vez está pegado encima de las páginas del libro. Ocupan páginas

⁴ Por ello no es de extrañar que, como indica Stanley Payne, algunas de las jóvenes que querían afiliarse a la Falange se encontraran con oposición familiar (203).

individuales, separadas del texto principal. Nenasol, por el contrario, es dibujada en las mismas páginas del libro y su cara aparece con frecuencia junto al texto al final de cada capítulo. Las ilustraciones de las hadas son muy cuidadas y detalladas. En ellas, estos personajes tienen la piel extremadamente blanca, largas cabelleras rubias y ojos grandes y misteriosos.

Una de las ilustraciones representa al Hada Azul siendo secuestrada por un hombre. Éste, musculoso y vestido con pieles, lleva sobre sus hombros a una bella mujer rubia, cuyos cabellos cuelgan en grandes ondas hasta los pies de su captor. Es una imagen que refleja valores muy tradicionales de la masculinidad (actividad, fortaleza) y de la feminidad (pasividad, indefensión). Lo que deja fuera esta ilustración es la respuesta de las otras hadas, que contraatacan destruyendo la vegetación de la llanura donde viven los hombres. El Hada Azul se apiada de ellos y la cubre de espigas. Velasco escoge el momento del rapto en lugar del de la venganza, limando con ello el mensaje de modernidad que propone el texto. Tanto la ilustradora como la escritora se mueven entre los modelos tradicionales de feminidad y los nuevos, pero León parece más capacitada a la hora de integrarlos, pues en el texto Nenasol interactúa continuamente con las hadas y otros personajes femeninos típicos, pero en los dibujos existe una mayor separación entre la protagonista y éstos.

Uno de los personajes femeninos tradicionales que aparecen es la Virgen María. Su representación visual sigue las convenciones de la Madonna con niño, pero la escrita es más innovadora. En ningún momento la voz narradora alude a la Virgen. Nenasol y Pulgarcito están en un campanario, en el cual hay varias estatuas. Una de ellas es la de una “señora” con un niño en brazos. Los chiquillos entablan una conversación con ella, en medio de la cual, ésta les dice lo siguiente:

-Hay muchos niños que lloran, Nenasol, porque no pueden soñar; tienen frío y hambre, y la gente pasa junto a ellos indiferente, no saben que un libro les haría felices. Viven otros juntos en una casona muy grande; esos no tienen mamá que les cuente historias ... Y hay otros que son felices; tienen mamá, libros y juguetes, pero el corazón se les va secando, y pasan al lado de los niños que lloran, sin verlos. ¡Ah!, si las hadas volvieran, les tendrían que enseñar desde la cuna lo hermoso que es dar de lo que uno tiene, aunque no sea más que un juguete muy pequeñito o una sonrisa. (58)

Sorprende este mensaje de denuncia de la injusticia social en boca de la Virgen María en un libro escrito por una mujer que abrazaría el comunismo e ilustrado por una artista que se adheriría al falangismo. Como es bien sabido, el comunismo oficial rechazaba la religión, a la que consideraba el “opio del pueblo”, es decir, un instrumento para “entumecer” a las masas e impedirles tomar consciencia de su situación de opresión y rebelarse. Sin embargo, algunos comunistas admiraban la figura de Jesucristo, sino como Dios, como figura histórica. Por su parte, el falangismo negaba “la interpretación materialista de la Historia” y afirmaba que “lo espiritual ha sido y es el resorte decisivo en la vida de los hombres y de los pueblos” (José Antonio Primo de Rivera 561). Precisamente en este discurso espiritual está la base de la adhesión de Velasco a este movimiento, tal como ella misma indica en una entrevista concedida a *Medina*, la

revista oficial de la Sección Femenina, en 1943 en la que atribuye su decisión a la siguiente frase de José Antonio: “Dichosos los que disfrutamos esta alta temperatura espiritual” (Benson, “Valores” 7).

Este hecho, sin embargo, no implica que la Falange estuviera a las órdenes de la Iglesia. En este sentido, aunque José Antonio Primo de Rivera reafirmaba la catolicidad de España, también declaraba que el falangismo no iba “a tolerar intromisiones o maquinaciones de la Iglesia, con daño posible para la dignidad del Estado o para la integridad nacional” (562). Esta adhesión a los valores católicos acompañada de un deseo de independencia respecto a la Iglesia también es expresada por su hermana Pilar años después (Ofer, *Señoritas* 55) y dio lugar a conflictos entre la S. F. y las autoridades eclesiásticas, siendo la educación física uno de los más evidentes (83). Este fenómeno resulta chocante hoy en día, dada la complicidad y colaboración de la jerarquía eclesiástica con el franquismo y ayudan a comprender cómo éste “limó” el discurso falangista y lo adulteró en beneficio propio. Como señala Payne, Franco usó el partido como “an instrument for holding the state together” (200). Para ello, llevó a cabo durante los primeros años de la dictadura una minuciosa labor de “divide y vencerás” hasta que, finalmente, “the Falange had been tamed” (233).

Uno de los aspectos del falangismo que más inquietaba al régimen franquista era la preocupación social y es éste otro elemento que une a Velasco y León en *Cuentos para soñar*. Algún tiempo después de hablar con la Virgen y de que ésta les llame la atención sobre las desigualdades económicas entre los niños ricos y los pobres, Nenasol y Pulgarcito encuentran un grupo de chiquillos que ejemplifican esta injusticia social. A los niños acomodados que juegan en el parque se contraponen la figura de “un golfo muy sucio . . . [que] se veía que . . . no había tenido nunca balón”, al que Velasco dibuja con grandes ojos cansados y ropa raída. A Nenasol esta experiencia le abre los ojos: “Yo veía cómo los corazones de aquellos niños se secaban como me dijo la señora gris” (94). La Virgen y su mensaje social reaparecen un poco más adelante cuando la protagonista y Pulgarcito se encuentran a unos poetas que se lamentan de la situación del mundo y “seguían soñando un mundo más bueno, querían que los hombres ayudasen a los hombres y los niños a los niños, como me dijo también aquella señora del campanario que nos acogió dulcemente en sus brazos una tarde” (105).

La preocupación social del comunismo es de sobras conocida y explica que la inquietud de León por las desigualdades económicas y educativas en España favoreciera su posterior afiliación al partido comunista. En el caso de Velasco, por el contrario, esta preocupación la encauzará hacia el falangismo. De sobra es conocida la alergia de Franco a toda mención a la lucha de clases, que se convirtió en anatema después de la Guerra Civil. Sin embargo, esto sólo pudo llevarse a cabo eliminando un aspecto fundamental del discurso falangista: la revolución. Éste era precisamente uno de los puntos del programa de la Falange, redactado en noviembre de 1934, el cual declaraba: “Falange Española de las J. O. N. S. quiere un orden nuevo ... Para implantarlo, en pugna con las resistencias del orden vigente, aspira a la revolución

nacional” (J. A. Primo de Rivera 597). Esta revolución tenía, no obstante, un objetivo muy diferente de la comunista y repudiaba la lucha de clases, a la que consideraba un elemento divisor del país. Para José Antonio, los intereses individuales o de clase debían supeditarse al bien de España como organismo nacional. Por ello, aunque el Estado no debe asistir “impasible a la dominación de la clase más débil por la más fuerte”, tampoco permitirá la lucha de clases, pues lo que éstas han de hacer es cooperar, ya que constituyen “una totalidad orgánica” (592). De esta manera, el falangismo rechaza tanto el capitalismo, “que se desentiende de las necesidades populares, deshumaniza la propiedad privada y aglomera a los trabajadores en masas informes” (595), como el marxismo, que, aunque inicialmente bien intencionado, ha degenerado hasta el punto de sólo aspirar “a sustanciar una vieja deuda de rencor, imponiendo a la tiranía de ayer –la burguesía- una dictadura del proletariado” (566). En 1928, tanto León como Velasco desean una España más justa y equilibrada, pero esta búsqueda les llevará por caminos divergentes.

Dos años más tarde, ambas artistas se reencuentran y colaboran otra vez en un texto muy diferente del anterior: *La bella del mal amor*. Aunque basado en la tradición de los cuentos castellanos, este libro no está dirigido al público infantil, sino al adulto, pues se compone de una serie de relatos centrados en la insatisfacción femenina y transmitidos en un tono subjetivo y poético no siempre fácil de entender. Hay, además, en ellos un gran componente autobiográfico, ya que, por esas fechas, el temprano matrimonio de María Teresa León (se casó a los diecisiete años) ya había fracasado y la joven, madre de dos hijos, había entablado una relación con Rafael Alberti, con el cual se casaría más tarde al permitir la República el divorcio.⁵ La angustia que su ruptura conyugal le causó a León, quien provenía, al igual que Velasco, de una familia acomodada y tradicional y cuyo padre era militar, se refleja en las páginas de *La bella*, en las que también se denuncia la doble moral y las injusticias a las que se enfrentan las mujeres que rompen las normas sociales.

En el primero de los cuentos, que lleva el mismo título que el libro, es donde más se observan las referencias autobiográficas. La voz narradora escucha el romance de la Malmaridada y se identifica con ella: “Lloro, lloro por la muchacha mal casada, por su soledad que es la mía, por sus deseos que se cotejan con los que siento” (12). También se lamenta de la desigual relación entre marido y mujer pues el suyo “era tamboril de puerta ajena y reniego de la propia” y a ella le exigían “olvido, compostura y silencio” (22). Esta sensación de injusticia sexual permea todos los cuentos. En “El mayoral de Bezares”, la fuga adolescente de Inesilla y Manuel da como resultado que ella quede “marcada” para siempre, de modo que sólo el matrimonio con Manuel podría restaurarle el honor perdido, mientras que el joven sólo es amonestado por la sociedad. En “Pinariega”, a la mujer se le niega el derecho sobre su propio cuerpo, que es destruido cuando la protagonista quiere decidir con quién disfrutarlo. Por último, en “La amada del diablo”, se denuncia la interiorización de valores tradicionales como la virginidad y de ahí que la voz narradora dirija a la protagonista, que ha preferido matar

⁵ Para más información sobre la vida de León, léase su texto autobiográfico *Memorias de la melancolía*, (1970) y la introducción de Gregorio Torres Negrera que acompaña la edición de Castalia (1998).

al hombre que amaba antes que tener relaciones sexuales con él, las siguientes palabras: “por librarte has matado; doncellez guardas pero no amor” (156).

Al contrario que León, en 1930, Velasco todavía permanece soltera y sin hijos, con lo cual sus experiencias personales la sitúan lejos del tópico de la “malmaridada”. Ello no quiere decir que no conociera los prejuicios sexuales ni que nunca hubiera sido objeto de ellos. De hecho, como artista y como mujer, es indudable que tuvo que enfrentarse al rechazo de aquéllos que consideraban el arte como un dominio exclusivamente masculino. Ella misma se refiere a esta circunstancia en un artículo publicado en la revista *Destino* en 1940, en el cual se dice:

Quando Rosario de Velasco nos cuenta el continuo enfado que representa el prejuicio corriente sobre las mujeres que pintan, obligándola a una explicación continua para que no se confunda su afición con cierto gusto para las labores o la cocina, ya se aclara el inicial sentido de una vocación que no fue nunca el cultivo más o menos afortunado de una habilidad ponderada por las amistades. (J. T. 11)

Curiosamente, el mismo periodista que escribe el artículo no puede evitar caer en prejuicios sexuales y por ello se empeña en enfatizar la “feminidad” de Velasco, afirmando: “la imagen de la mujer que, gracias a un oficio ... adquirió cierta hombruna o modernista familiaridad, no sirve para ella [Velasco]. El arte en todo caso subraya su firme personalidad femenina. Adivinamos una adorable sumisión a valores tradicionales” (11).

Diez años antes de estas palabras, la pintora tuvo la oportunidad de ilustrar su frustración ante los prejuicios sexuales en el libro de León. Los dibujos, que abren los relatos, son seis en total y tienen un estilo sobrio y rústico, en armonía con el contenido. Son relativamente esquemáticos y en blanco y negro. Cuatro de ellos se sitúan en interiores y muestran a mujeres llevando a cabo actividades típicas de su sexo y dos de ellos en el bosque. En éstos, se presentan las consecuencias que les esperan a las mujeres que rompen las normas y se aventuran en lo ignoto. Si Nenasol, después de sus peripecias en el bosque y la ciudad, volvía a casa de su madre sana y salva, en “Pinariega”, Olalla, la protagonista, muere asesinada por un pretendiente despechado cuando se escapa en busca de su amado. La ilustración ofrece una visión de su cuerpo inerte tendido entre los árboles, el castigo a la rebeldía femenina. Por su parte, en “La amada del diablo”, el dibujo recoge una imagen aparentemente idílica. Una mujer tiene entre sus brazos a un hombre recostado en el suelo. Varios animales del bosque los rodean. Sólo fijándose en el rostro del hombre, y con la ayuda del texto, los lectores se dan cuenta de que está muerto. En defensa de su virginidad, la mujer lo ha matado a pesar de amarlo. El espacio abierto, que permitiría a la mujer desarrollar actividades alejadas de las tradicionales, se muestra, sin embargo, como un lugar de peligro y conflicto para la mujer.

Dichas actividades tradicionales son retratadas en las otras cuatro ilustraciones, que ofrecen figuras de mujer en el hogar ocupadas en sus labores. La primera presenta a la narradora sentada de perfil, muy pensativa y con la cabeza apoyada sobre una

mano. De fondo, se aprecia una ventana detrás de la cual se puede observar un pueblo, en el cual se distingue lo que parece ser una iglesia o catedral, es decir, cualquier ciudad de provincias castellana. La figura a contraluz de la mujer (no se ve la expresión de su rostro) y el cielo oscuro del paisaje enfatizan el ambiente de opresión y de encierro. Éste es uno de los papeles tradicionales de la mujer: la espera. Las otras tres ilustraciones muestran a mujeres trabajando con la rueca o sirviendo a los hombres. Las figuras carecen de movilidad y no resultan expresivas. Al contrario que Nenasol, quien en numerosas ocasiones mira directamente a los lectores con sus grandes ojos claros, estas mujeres los entornan en señal de sumisión.

Los dibujos de Velasco refuerzan, pues, la denuncia de la opresión femenina que el texto de León transmite. Llama la atención, sin embargo, que, al igual que en su representación del secuestro del Hada Azul, la pintora escoja ilustrar a la mujer en un momento de sumisión (o siendo castigada) en lugar de ofrecer alguno de los ejemplos de rebeldía femenina que incluye el texto, como la fuga de Inesilla o de la misma Olalla en busca de su amado. La estrategia de Velasco enfatiza la sensación de agobio e injusticia respecto a la situación de la mujer y contribuye con ello a fortalecer el carácter de denuncia de los cuentos de León, pero, al no incluir ejemplos de rebelión, presenta una visión poco esperanzada e incompleta de la feminidad de su época. En este sentido, *Cuentos para soñar* muestra un mejor equilibrio entre la pasividad tradicional y la actividad moderna en relación con el sujeto femenino.

Éste es, sin duda, un tema que interesó de manera especial a Velasco, artista pero proveniente de una familia conservadora y acomodada, y que se refleja en su obra más famosa: el ya mencionado cuadro de *Adán y Eva*. Gracias a él, Velasco obtuvo la medalla de plata de Bellas Artes en la Exposición Nacional en 1932 (Prat 32), una distinción al alcance de muy pocas artistas en ese momento histórico. A pesar del título, la pintura se aleja considerablemente de la representación tradicional de estos personajes bíblicos. En ella, aparecen un hombre y una mujer tumbados sobre una vegetación un tanto misteriosa en tonos oscuros. Tanto el uno como la otra están vestidos de cabeza a los pies con ropajes contemporáneos. La mujer, boca abajo, se sitúa en un plano espacial superior al hombre, al que mira con atención. Él, reclinado de espaldas en el suelo, le devuelve la mirada. Su boca está entreabierta, tal vez hablando o a punto de decir algo. Según Emilia Garofalo, una de los pocos estudiosos que se ha interesado por Velasco:

...all of these details [her attire, posture, and listening attitude] hint that this woman is not “new” but eternal and universal ... Yet, there is also a freedom in the poses that is unusual: it is as if Velasco wanted to push the limits of what constitutes the “eternal” to make her Adam and Eve return to the finite world (42).

En efecto, existe en el cuadro una tensión entre la mujer “eterna”, en el sentido de la mujer al servicio del hombre, escuchando lo que éste tiene que decir, y el mundo contemporáneo en el que ella se ve inmersa y que requiere de ella una participación más activa. La mujer del cuadro presta su atención a “Adán”, pero lo hace desde un plano espacial superior, lo que le da cierta ventaja sobre el hombre. Del mismo modo, su figura resulta sólida y saludable, de un tamaño similar al del hombre, y es su ropa,

un vestido largo y blanco, más que su cuerpo *per se*, lo que más resalta su feminidad, una feminidad que, por otra parte, ha sido privada del erotismo que caracteriza la mayoría de las representaciones de Eva. El cuadro de Velasco refleja las tensiones en los roles sexuales presentes en la España de los años treinta. Hace un año que se ha proclamado la Segunda República y se le ha concedido el voto y la igualdad legal a la mujer. Los españoles han de aprender a aceptar los recién conquistados derechos femeninos, que ponen en peligro los largo tiempo disfrutados derechos masculinos, una tarea nada fácil de llevar a cabo.

Tanto Velasco como León se sumergen en la vida de la República, la primera exponiendo sus cuadros y la segunda publicando más relatos literarios. Como se ha visto, hasta 1930 ambas mujeres compartieron diversas preocupaciones e inquietudes. Provenientes de contextos familiares semejantes, una y otra sentían pasión por el arte y buscaban la mejora de la condición social de las clases desfavorecidas y de la mujer, denunciando las desigualdades económicas y de género. En los años treinta, sin embargo, los caminos de estas artistas se van a separar cuando escojan distintas ideologías a la hora de encauzar sus respectivos intereses políticos y personales. En conjunción con su pareja, Rafael Alberti, León va a abrazar el comunismo mientras que, por su parte, Velasco se afilia al falangismo. La Guerra Civil, con la radicalización ideológica que supuso, va a distanciar todavía más a estas colaboradoras y va a hacer posible que, al final de la contienda, la pintora se una a la escritora falangista Concha Espina en el proyecto propagandístico que encarna *Princesas del martirio* (1940).

Este texto rezuma el odio que el bando nacional sentía por el republicano, a pesar de haber ganado la guerra y refleja la ideología de Espina en esa época, la cual supone el final de una evolución que se inició con una especie de “socialismo y feminismo cristianos”. En efecto, al igual que Velasco y León, en los años veinte y principios de los treinta, la escritora va a mostrar su preocupación social por los desfavorecidos y la condición de la mujer en textos como *El metal de los muertos* (1920) o *La virgen prudente* (1929). De hecho, Espina recibe la proclamación de la República con ilusión, como la mayoría de los españoles.⁶ Sin embargo, durante los cinco años que duró este régimen, la autora se decepciona y abraza la causa falangista. Michael Ugarte cree que la religiosidad de Espina, junto con su visión de España, contribuyeron a esta transformación ideológica, en la cual un factor decisivo fue la Revolución de Asturias en 1934:

[which] [for the author] was an assault on everything decent, on the integrity of Spanish history and culture and on the supposed good faith of those, like herself, who enjoyed social privilege. More important, its anticlerical nature marked the most sinister intentions: to rid the country of sacred traditions and beliefs”. (101)

⁶ Para un mejor entendimiento de la evolución ideológica de Espina, véase el artículo “The Fascist Narrative of Concha Espina”, de Michael Ugarte, y , el libro *Visión y ceguera de Concha Espina: su obra comprometida*, de Elizabeth Rojas Auda.

Al contrario que León, quien apoyó la revolución asturiana y sufrió el destierro en París por ello (223-24), para Espina, el levantamiento actúa como un revulsivo. De ahí que, al considerar que la República amenaza los valores tradicionales sobre los cuales se funda el país, cambie su actitud hacia ella y la rechace.

Es ante esta amenaza cuando tanto Velasco como Espina se unen a la causa falangista, cuyos valores contribuyen a divulgar por medio de *Princesas del martirio*, que relata los últimos días en la vida de unas enfermeras nacionales ejecutadas por los republicanos. Los datos históricos de este acontecimiento nos han llegado a través de los numerosos homenajes que les ofrecieron los vencedores tras su muerte el 29 de octubre de 1936 (Andina 6-8), con lo cual no existe una narración objetiva de lo que realmente sucedió. El libro de Espina recrea los hechos siguiendo el estilo hagiográfico y ofreciendo al hacerlo una visión del modelo de feminidad falangista.

Uno de los aspectos que más llama la atención del texto es la intensa religiosidad que lo permea y que el título ya anticipa. No hay capítulos, sino caminos, como en un *via crucis*, cuyas secciones llevan títulos tales como “Tres almas y un horizonte”, “La hora del Señor” o “Responso”. Es obvio a lo largo de *Princesas* el intento de la autora de conectar, más aún equiparar, la causa falangista con la cristiana y de ahí que la voz narradora afirme que el suceso que cuenta “parece una leyenda de martirologio” (14). En efecto, la historia sigue el esquema clásico de este tipo de literatura. Las enfermeras se ofrecen a una “causa superior”, el cuidado de los heridos nacionales, sufren persecución y son increpadas y, finalmente, ejecutadas, no sin antes exclamar “¡Viva Cristo Rey! ¡Arriba España!” (83).

Las ilustraciones de Velasco contribuyen a aumentar la conexión Falange-cristianismo y revelan la familiaridad de la pintora con el arte sacro. La misma forma de los dibujos, en óvalo, remite a los cuadros devotos y la imaginería empleada -ángeles, palmas, cruces-, se vincula con la tradición pictórica cristiana. La primera ilustración muestra a las tres jóvenes, las cuales llevan ropajes amplios y sencillos, que más parecen hábitos monjiles que uniformes de enfermeras. Sobre sus cabezas unas tocas a modo de mantos refuerzan su “aire de santidad”. Las protagonistas no están individualizadas, por el contrario, sus rostros y sus expresiones son iguales. A pesar de que en el texto Espina identifica con nombres y apellidos a las muchachas y aporta varios datos biográficos de ellas, Velasco, en sus ilustraciones, decide eliminar todo rasgo distintivo, convirtiéndolas en encarnación de un único modelo de feminidad. Éste enfatiza cualidades tradicionalmente asociadas con la mujer: pureza, espiritualidad, resignación.

Estas cualidades se refuerzan todavía más en la siguiente ilustración, que representa a las tres jóvenes rodeadas de milicianas que las increpan y rememora la escena del expolio de Jesucristo. Garofalo ya ha señalado el contraste que este dibujo establece entre la “elegancia” de las enfermeras y la “bestialidad” de las mujeres republicanas: “[the latter] have dark faces and coarse features suggesting humble origins, compared to the white skin of the three nurses. This reinforces the dramatic contrast between the ‘purity’ of the maids and the ‘evil’ character of the militia women”

(54). Es evidente que esta imagen contrapone la feminidad falangista a lo que Velasco (y Espina) considera la feminidad republicana, más concretamente la comunista. Al mismo tiempo, la escena pone de relieve un conflicto de difícil resolución para las falangistas a la hora de diferenciar uno y otro modelo de feminidad, ya que ambos se ofrecen como modelos modernos. En efecto, ¿cómo darles agencia a las mujeres falangistas sin dejar que se conviertan en lo que la narradora de *Princesas* llama “tierras” (76), “brujas”, “monstruo[s] infernal[es]” (47), es decir, en lo que Velasco y Espina consideran que son las milicianas?

La escritora responde mejor a esta pregunta que la pintora, pues es capaz de armonizar mejor elementos de feminidad tradicionales con valores positivos que históricamente se han asociado con los hombres, como la valentía y la capacidad de decisión, y, además, sabe aprovechar las posibilidades que el discurso falangista ofrece a las mujeres. Jo Labanyi ya ha indicado cómo la importancia del término *entrega* dentro de la ideología falangista permitía a las mujeres equipararse con los hombres por medio de esta virtud siempre atribuida a lo femenino. Labanyi ilustra sus afirmaciones con palabras que el mismo José Antonio Primo de Rivera dirigió a sus correligionarias falangistas durante un mitin en Badajoz: ‘Ved, mujeres, cómo hemos hecho virtud capital de una virtud, la abnegación, que es, sobre todo, vuestra. Ojalá lleguemos en ella a tanta altura, ojalá lleguemos a ser en esto [*sic*] tan femeninos, que algún día podáis de veras considerarnos ¡hombres!’ (75-92).

En *Princesas*, Espina aprovecha esta ambigüedad sexual para situar a las enfermeras en un nivel similar al de los dos soldados falangistas, capturados también por los milicianos, que las acompañan en su *via crucis*. Las jóvenes destacan por su “valentía indomable” (15) y por sus “reciedumbres femeninas” (13), construcción ésta que revela la posibilidad de conjugar la feminidad con la fortaleza. Ésta se demuestra también en la determinación de las muchachas de permanecer junto a los heridos en lugar de huir (32) e incluso en el hecho de que se diga que Olga, una de ellas, “ansiaba peligros” (19).⁷ Sin embargo, el culmen de esta equiparación de mujeres y hombres llega en el momento de la ejecución. Los milicianos atan a las enfermeras y los soldados por la cintura, creando inconscientemente “una imagen viva y majestuosa del yugo y las cinco flechas” (78). Así atados, “con los brazos erguidos, con la mano abierta, *cinco voces juntas* en los *mismos* acentos: -¡Arriba España! ¡Viva Cristo Rey!” (la cursiva es mía) (82), los hombres son fusilados primero y caen al suelo. A las mujeres se les da la oportunidad de rendirse, pero ellas responden otra vez con el mismo grito y son ejecutadas. Tanto ellas como ellos muestran igual valor y entereza al enfrentarse a la muerte y su importancia dentro del movimiento falangista se equipara simbólicamente al de los hombres, al formar con ellos el yugo y las flechas. Ello no quiere decir que tengan la misma función ni el mismo poder dentro de la Falange, sino que su actuación es tan necesaria como la de sus compañeros varones.

Estos paralelismos con los hombres y la atribución de algunas de sus cualidades a las enfermeras van acompañados de un énfasis en características típicamente

⁷ La misma Velasco compartió estas ansias, cuando se unió a la Falange, y años después recuerda en una entrevista que “en aquel clima el esfuerzo, el sacrificio y el peligro eran un goce” (Benson 7).

femeninas, para evitar cualquier posible masculinización de las protagonistas. Así, la narradora asume la virginidad de las jóvenes (13), menciona su “abnegación” (14), su “dulzura” (51) y, al final, se las denomina “inmortales rosas” (124). Este intento de armonizar elementos masculinos y femeninos ha sido señalado por Inbal Ofer en su análisis de los homenajes hechos por la S. F. a sus miembros fallecidos durante la Guerra Civil, a los cuales llamaban “los 59 mártires”. De este modo, en su artículo, Ofer explora:

...the way in which the life stories of these women were used to reformulate traditional definitions of femininity. This was done by pinpointing the socially acquired basis of the term ‘virilidad’, and by demonstrating how at least some of the personal characteristics and patterns of behaviour which comprised it and were defined essentially as masculine, could be exhibited by women without compromising their ‘femininity’ (“Historical” 671).

Resulta curioso que las ilustraciones de Velasco, que como artista ya se había atribuido al menos una cualidad considerada exclusivamente masculina, el genio, no participen de este intento de integrar lo masculino y lo femenino y retraten una feminidad muy tradicional. En los tres dibujos que les dedica a las enfermeras⁸ se enfatizan, como ya se ha indicado al analizar las dos primeras cualidades, la resignación y espiritualidad de las jóvenes. El tercer dibujo es muy similar a los otros dos. Las protagonistas están agrupadas en primer plano en actitud de rezo. Al fondo, los soldados falangistas cavan las tumbas en las que reposarán sus cuerpos y los de sus compañeras. Velasco, de manera similar que en el dibujo del Hada Azul en *Cuentos para soñar*, opta por ilustrar una escena que resalta la actividad masculina y enfatiza la pasividad femenina en lugar de ilustrar el momento de la muerte compartida de las enfermeras y los soldados.

No es fácil explicar el porqué de esta decisión, pero es posible que la religiosidad y la pasión por el arte sacro de Velasco se oculten tras ella. Por una parte, se sabe que la pintora era una férrea creyente, tal como revela su amiga Mercedes de Prat, quien afirma que su religiosidad era “intocable” (32). Por otra, el interés de Velasco por el arte religioso también está documentado, pues pintó los frescos de la capilla de la Residencia Femenina “Teresa de Cepeda” en 1942, tal como ella misma cuenta en una entrevista con el periodista Bruno Benson, que acaba el artículo con las siguientes palabras: “Rosario de Velasco ha traído a nuestro tiempo la emoción de los primitivos en una visión de su cristianismo, reforzado con la Fe, producto de la acción” (“Valores” 7). La misma pintora, en otra entrevista, expresa su deseo de aprender la técnica de la pintura al fresco para pintar iglesias porque “vivimos unos tiempos magníficos para entregarnos a esta gran empresa de decorar la Casa del Señor”. Y añade que su mejor recuerdo como pintora fue “tener la fortuna de poder decorar una pequeña iglesia . . . [que] estuvo en poder de los rojos”, lo cual hizo “de balde” (J. T. 11).

⁸ En el libro sólo hay cinco ilustraciones grandes y numerosas pequeñas, que representan símbolos u objetos relacionados con la historia (una pistola, un cruz de espinas o el haz y las flechas, entre otros).

Este interés por lo religioso y el arte sacro hace que la pintora enfoque su representación de las enfermeras en la resignación cristiana. No es que las jóvenes de Velasco carezcan de la valentía que les atribuye el texto de Espina (sus rostros serenos frente a las vejaciones y en la hora de la muerte lo demuestran), sino que ellas han sido tan idealizadas por la artista que su valentía parece más un don divino que una virtud humana. El modelo de feminidad que Velasco propone excluye, paradójicamente, a la mujer, pues, en sus ilustraciones, las enfermeras no son mujeres de carne y hueso, sino puro espíritu. Esto se evidencia con claridad en el tercer dibujo. En él, las muchachas se han despojado (o las han despojado) de las tocas y los mantos que llevaban en las otras ilustraciones. Ahora las cubren tan sólo unos vestidos largos y blancos, que ondulan suavemente sobre sus cuerpos. Dos de las enfermeras miran al suelo, pero la tercera eleva la mirada al cielo. Están dibujadas con trazos sencillos y líneas redondeadas y parecen a punto de emprender el vuelo. Contrastan en gran medida con la solidez y la rotundidad, si bien no erótica, de la Eva de 1932, y con la movilidad e independencia de Nenasol.

Todo lo dicho y el hecho de que Velasco no emplee en las ilustraciones técnicas novedosas, sino que, por el contrario, se inspire en modelos clásicos, es lógico que haga pensar que la Guerra Civil contribuyó a limar o incluso abortar la promesa de modernidad que asomaba en la obra de esta artista a principios de los años treinta. En este sentido, Garofalo afirma:

“Velasco chose to join the falangist movement and in doing so, turned from the vision of a modern, liberated woman to embrace a return to a valorized past. Her identity as an individual would thus be obscured by the layers of idealized, romanticized, and essentialized characteristics superimposed on women for centuries”. (61)

Es cierto que el análisis de su trayectoria como ilustradora en sus colaboraciones con María Teresa León y Concha Espina apoya estas ideas. Sería injusto, sin embargo, que éste fuera el “epitafio” histórico de Velasco, cuando se sabe menos de lo que se desconoce de esta pintora. De hecho, su exposición para la Galería Biosca en 1971 revela cuadros con un estilo muy alejado de la idealización que señala Garofalo.⁹ Antes de etiquetar la obra de Velasco como una “promesa frustrada”, primero se la debe estudiar en profundidad. Para ello, es necesario encontrar todos sus cuadros y catalogarlos cronológicamente. También, se echa en falta en este momento más información biográfica que nos permita comprender cómo armonizó Velasco su “magnífico destino” como madre con su vocación artística. En definitiva, queda mucho por hacer para saber más de una pintora difícil de clasificar, a la cual Shirley Mangini denomina “gran pintora de la modernidad” (181) mientras que Martínez Díaz y López F. Cao acusan de tener una obra cuya figuración es “de corte tradicional”. Espero que este artículo contribuya a generar interés por una mujer que “ilustra” con su vida y obra los conflictos internos de su época y a las mujeres españolas que los tuvieron que enfrentar.

⁹ Véase al respecto el artículo de Cesáreo Rodríguez-Aguilera sobre esta exposición.

Obras Citadas

- Andina Díaz, Elena. "Enfermeras del bando nacional en la Guerra Civil española según el libro "Princesas del martirio" de Concha Espina" *Index de Enfermería* 13. 47 (2004): 61-65. Impreso.
- Benson, Bruno. "Autorretratos femeninos" *Medina* 3 112 (1943): 7. Impreso.
- . "Valores actuales: Rosario de Velasco" *Medina* 3 100 (1943): 7. Print. Brihuega, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: Istmo, 1981. Impreso.
- Espina, Concha. *El metal de los muertos*. Madrid: Juan Pueyo, 1920. Impreso.
- . *Princesas del martirio*. Ilustrac. Rosario de Velasco. Barcelona: Ediciones Armiño, 1940. Impreso.
- . *La virgen prudente*. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1929. Impreso.
- Garofalo, Emilia. "From Innovation to Conservatism in the Paintings of Rosario De Velasco". "The Female Temper of a Spanish Generation: Cultural Images of Women in the Second Republic (1931-1939)." Diss. University of Pittsburgh, 2001. 32-61. Impreso.
- Houriha, Margery. *Deconstructing the Hero: Literary Theory and Children's Literature*. Nueva York: Routledge, 1997. Impreso.
- J. T. "En el taller de los artistas ... con Rosario de Velasco" *Destino* 168 (5 octubre 1940): 11. Impreso.
- Labanyi, Jo. "Resemanticizing Feminine Surrender: Cross-Gender Identifications in the Writings of Spanish Female Fascist Activists," *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. Eds. Ferrán, Ofelia, y Kathleen M. Glenn. Nueva York: Routledge, 2002. 75-92. Impreso.
- León, María Teresa. *La bella del mal amor*. Ilustrac. Rosario de Velasco. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1930. Impreso.
- . *Cuentos para soñar*. Ilustrac. Rosario de Velasco. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez, 1928 (facsimil) Madrid: Edaf, 2000. Impreso.
- . *Memorias de la melancolía*. Madrid: Castalia, 1998. Impreso.

- . *Rosa Fría, patinadora de la luna*. Madrid: Espasa Calpe, 1934. Impreso.
- Mangini, Shirley. *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ed. Península, 2001. Impreso.
- Martínez Díaz, Noemí, y Marián López F. Cao. *Pintando el mundo: diccionario de artistas latinoamericanas y españolas*. Madrid: horas y HORAS, 2000. Impreso.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994. Impreso.
- Muñoz López, Pilar. *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*. Madrid: Editorial Síntesis, 2003. Impreso.
- Ofer, Inbal. "Historical Models – Contemporary Identities: The Sección Femenina of the Spanish Falange and its Redefinition of the Term 'Femininity.'" *Journal of Contemporary History* 40. 4 (2005): 663-674. Impreso.
- . *Señoritas in Blue: The Making of a Female Political Elite in Franco's Spain. The National Leadership of the Sección Femenina de la Falange (1936-1977)*. Portland, OR: Sussex Academic P, 2009. Impreso.
- Payne, Stanley. *Falange: A History of Spanish Fascism*. Stanford, CA: Stanford UP, 1961. Impreso.
- Piquer Desvaux, Alicia. "María Teresa León: Cuentos de la Revolución para pequeños y mayores." *Femmes et guerre en Mediterranee (XVIIIème-XXème siècles)*. Eds. Michael Bideaux, Gabriel Oliver, Guy Dugas y Marta Segarra. Barcelona: Publicacions UB, 2000. 97-109. Impreso.
- Prat, Mercedes de. "Rosario de Velasco. Pintora clásica e intimista (1904-1991)." *Batik Extra Basel II* 109 (1991): 32-33. Impreso.
- Primo de Rivera, José Antonio. *Obras completas*. Madrid: Delegación Nacional De Prensa y Propaganda de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., 1942. Impreso.
- Primo de Rivera, Pilar. *Recuerdos de una vida*. Madrid: Ediciones Dyrsa, 1983. Impreso.
- Rius Vernet, Núria. "La dona: 'Subjecte' i 'objecte' de l'obra d'art." 22 de noviembre de 2007. Web.
- Rodríguez-Aguilera, Cesáreo. *Rosario de Velasco*. [exposición, del 11 al 30 de enero de 1971, Madrid, Rosario de Velasco] trad. Olof C. Lidén. Madrid: Galería Biosca, 1971. Impreso.

Rojas Auda, Elizabeth. *Visión y ceguera de Concha Espina: su obra comprometida*. Madrid: Editorial Pliegos, 1998. Impreso.

Torres Negrera, Gregorio. Introducción a *Memorias de la melancolía*. María Teresa León. Madrid: Castalia, 1998. 7-59. Impreso.

Ugarte, Michael. "The Fascist Narrative of Concha Espina." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 1 (1997): 91-114. Impreso.