

# DELHY TEJERO

1904-1968

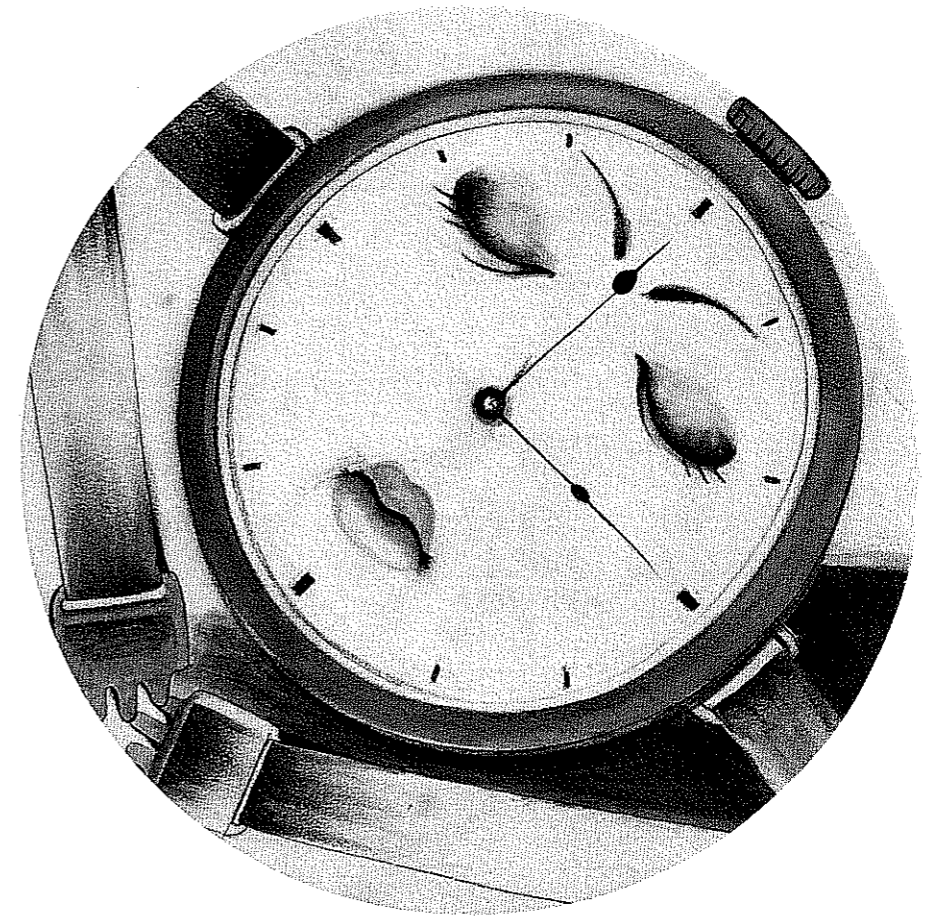
## CIENTO ONCE DIBUJOS

1 DE DICIEMBRE, 2005 - 22 DE ENERO, 2006



# DELHY TEJERO: UNA IMAGINACIÓN ENSIMISMADA

*en las décadas centrales del siglo XX*



MIGUEL CABAÑAS BRAVO

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DIEGO VELÁZQUEZ, III, CSIC



Podríamos decir, recordando y en cierto sentido parafraseando a José Luis Fernández del Amo, quien en 1975, al introducir una de las más importantes exposiciones antológicas que se dedicaron póstumamente a Delhy Tejero (Toro, 1904 - Madrid, 1968), comenzaba identificando su producción con la solitaria grandeza de Toro en el ancho panorama de la meseta —esas “viejas tapias de gloria, encumbradas sobre el páramo”—, que la obra que al cabo elevó la pintora toresana, surgida a partir de un medio altivo y austero, pero soñador, fue el fruto de toda una “imaginación ensimismada”<sup>1</sup>. Pero lo cierto es que, salvo refiriéndonos al aislamiento o retraimiento que —por voluntad propia o indecisión— caracterizó el mundo creativo y vivencial de la artista, su arte, por más que ensimismado y personal, no se alzó sobre el páramo que presenta el arquitecto amigo como punto de partida, ni al margen del desarrollo artístico renovador de la España del momento.

Antes bien, independientemente de los particularismos e intimismos, incluso de la frecuencia de su dual actuación estética, debemos ver a Delhy Tejero y su producción profundamente imbricadas, aún sin bulla y con sus indecisiones, en los diferentes tramos histórico-culturales y artísticos que le tocó convivir. Pues, efectivamente, aunque bastante silenciosamente, a partir del comienzo de su vida profesional, al inicio de la década de los años treinta, la obra de Delhy Tejero se hace presente o se vincula, de uno u otro modo, con el desarrollo de la escena artística avanzada del país. Debemos considerar, por tanto, no sólo que la toresana se formara y viviera activamente en la llamada Edad de Plata, sino también que, además, pese a su tendencia al individualismo y sus dualidades, su trayectoria siguió siendo no menos intensa e interesante a su paso por las décadas centrales de esa, en su conjunto, brillante centuria, a la que en más de una ocasión nos hemos referido como *Siglo de Plata*.

En este último sentido, pues, no sólo creemos necesario una revisión de la trayectoria de la pintora zamorana y su inscripción en tales décadas, sino que, al mismo tiempo, también creemos preciso realizar —dado que asimismo es el caso de otros notables artistas— una relectura del escenario artístico de su actuación. De manera que, aplicando una mayor perspectiva y menores prejuicios, se destierren muchos de los generalizados tópicos historiográficos que han querido presentar el período referido como un páramo o erial cultural, sin apenas continuidad con la llamada Edad de Plata, que en buena medida habría perdido a sus protagonistas en el exilio.

Y es que, ciertamente, poco parecía que se podía hacer con las limitaciones de la poderosa y recurrente adjetivación de “Edad de Plata”, que comenzó utilizando en 1965 José M<sup>a</sup> Jover y popularizó luego José Carlos Mainer, como imagen representativa del, en realidad notable, período cultural y creativo que discurrió en España a lo largo del primer tercio del siglo XX<sup>2</sup>, al que indicábamos que no fue ajena la pintora zamorana. Mas algo empezó a replantearse a partir de voces de alarma como la que, en 1976, sig-

<sup>1</sup> FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis: “Delhy Tejero, hoy”, en *Delhy Tejero*, (Catálogo de la exposición), Madrid, Salas de Exposiciones de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural, Abril 1975, s./p. (El mismo texto también aparece

recogido en la antología FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L.: *Palabra y obra. Escritos reunidos*, Madrid, COAM, 1995, pp. 227-232)

<sup>2</sup> MAINER, J.C.: *La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de un proceso cultural*, Barcelona, Asenet, 1975 y *La Edad de Plata*

nificó la publicación del famoso artículo de Julián Marías “La vegetación del páramo”; en el cual, éste, insistía en la necesidad de revisión de la imagen del páramo intelectual y creativo, aplicado a la España de postguerra por quienes –concluía Marías– “hablan de páramo y se les pasa esta frondosa, esperanzadora vegetación, que pudo brotar en el clima más inhóspito, sin abono, sin cultivo, mientras tantos intentaban simplemente descartarla”<sup>3</sup>. En la actualidad, a la vista de los trabajos, cada vez más abundantes, sobre la creatividad y la cultura desarrolladas en uno y otro momento, mientras se consolida la primera imagen, parece habernos crecido ya tanto la “vegetación” de la otra, que lógicamente van quedando arrinconadas las figuras del páramo o del erial; al tiempo que destacan figuras que, como Delhy Tejero, estuvieron presentes y sirvieron de transición entre uno y otro momento, incluso que se nos muestra el complejo protagonismo actualizador y de puente del que sirvieron en décadas como las de los cuarenta y cincuenta. Desde hace algún tiempo, por tanto, nuestra propuesta es la de considerar al conjunto del arte y la cultura españoles del siglo XX como nuestro *Siglo de Plata*, extendiendo una denominación que hasta ahora sólo se venía aplicando para su primer tercio<sup>4</sup>. Y ello no sólo por el mayor o menor esplendor del período anterior al conflicto bélico, por la cultura española desarrollada luego en el exilio, por la diferente y frondosa “vegetación” que se comprueba pobló las hasta ahora consideradas etapas más sombrías del siglo o, incluso, por los destellos del desarrollo cultural del último cuarto del siglo XX, sino también, sencillamente porque los períodos políticos autoritarios, como lo fue el franquista, no tienen por qué estar necesariamente reñidos con la sagacidad y la brillantez cultural y artística (y nuestro Siglo de Oro es un magnífico ejemplo referente).

Quizá nos cupiera hablar, al tratar de las primeras décadas de postguerra, de ciertas ralentizaciones y nefastos conatos reorientadores; mas su peso no es suficiente ni decisivo para dejar de conformar este *Siglo de Plata* contando con el resto –más abundante y positivo– de los aportes a la cultura y el arte del período franquista. Del mismo modo, la figura en tantos aspectos transicional de Delhy Tejero, a pesar incluso de su aparente aislamiento y de sus particularidades, en el mismo sentido aparece como un verdadero registro de las situaciones. Registro que, desde luego, no sólo aportará su creatividad a la “Edad de Plata”, sino que también contribuirá después a que prosperara la “vegetación del páramo” y a que su lustre enlazara con aquel momento previo, haciendo así más cabal la consideración de toda la centuria del novecientos. Desde este amplio punto de mira, por tanto, el caso de Delhy Tejero y de su actuación en el marco de las décadas de postguerra, nos ilustra claramente, con sus altibajos y vaivenes, no sólo

(1902-1939). *Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1983. El propio Mainer ha explicado (“Al final de otro noventa y ocho”, *Residencia*, n.º 7, Madrid, Marzo 1999, pp.33-35), como la denominación de *Edad de Plata*, aplicada al primer tercio de siglo, procede del profesor José M.ª Jover Zamora (véase URBIETO, A.; REGLÁ, J.; JOVER, J.M. y SECO, C.: *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Teide, 1965, pp.717-739).

<sup>3</sup> MARÍAS, Julián: “La vegetación del páramo”, *El País*, Madrid, 21-XI-1976

<sup>4</sup>Entre otras alusiones a este planteamiento, véase CABAÑAS BRAVO, M.: “El exilio artístico del 39 en México. Etapas y actividad del artista transterrado durante los años cuarenta”, en AA.VV: *El franquismo: El régimen y la oposición. Actas de las IV Jornadas de Castilla-La Mancha sobre la investigación en Archivos*, vol. 2, Guadalajara, ANABAD Castilla-La Mancha, 2000, pp.753-754 y n.1; CABAÑAS BRAVO, M.: “Ortega Muñoz”, *Archivo Español de Arte*, n.º307, Madrid, CSIC, Julio-Septiembre 2004, pp.339-340 y CABAÑAS BRAVO, M.: “Del ‘páramo cultural’ al ‘siglo de plata’”, *ABC (Blanco y Negro, Cultural*, n.º665), Madrid, 23-X-2004, p.18.

sobre la existencia de ciertas continuidades, inquietudes renovadoras y filiaciones creativas a lo largo de tan convulsa y renovadora centuria, sino también sobre sus ralentizaciones, extravíos y, al cabo, el esplendor de conjunto alcanzado.

En consecuencia, nos proponemos analizar aquí, fundamentalmente, la presencia de la pintora en el panorama artístico español de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, esto es, de las décadas centrales del pasado siglo, pero también las últimas de la trayectoria profesional de la zamorana. Sin embargo, para entender bien su inscripción en este momento –es decir, su vuelta a los géneros figurativos tradicionales producida a comienzos de los años cuarenta, la readaptación vanguardista que, con los pasos previos que partían del surrealismo y ya en los cincuenta, intentará conseguir con su utilización de la abstracción y la configuración de su particular “perlismo” y, finalmente, desde el final de esta década y hasta su fallecimiento, el equilibrio conseguido entre la figuración y la abstracción en una suerte de conjugación alternante de ambas–; para entender bien todo esto, decimos, no podemos aislar a la pintora de las décadas anteriores, que actuarán como punto de partida y contendrán enseñanzas siempre recurrentes. Antes bien, necesitamos hacer cierta referencia a su paso por tales años, tras su salida en 1925 de Toro –ciudad de su infancia y adolescencia– y su llegada a Madrid para recibir formación; o, lo que es lo mismo, tanto a sus formativos años veinte, en los que se acercó a algunos de los centros y figuras más representativos de la cultura del momento, como, sobre todo, a sus comienzos profesionales de los treinta, con su coqueteo con el *art déco* y el interés por las posibilidades neocubistas, expresionistas y surrealistas.

Distinguiremos, con todo –y a pesar de los vaivenes y dualidades siempre presentes en su producción–, tres momentos diferenciados en la actitud y trayectoria artística de Delhy Tejero desde su “alternativa” profesional. Es decir, en primer lugar, el de búsqueda y paulatino aumento del vanguardismo durante los años treinta, que culmina entre 1938-1939 con su acercamiento directo al surrealismo parisino. En segundo lugar, la ralentización, incluso el declive del avance renovador que, en medio de un embargo de espiritualismo y eclecticismo, registrará su obra en los años cuarenta; durante los cuales, no obstante, la pintora conservará latente y ocasionalmente hará emerger las enseñanzas vanguardistas de la etapa anterior. Y, finalmente, el momento más experimental y de renacer hacia la vanguardia que se dará en su producción a partir de 1951, como ella misma registrará; etapa en la que arrancará de la recuperación de su propia experiencia y medios surrealistas, para luego caminar hacia la abstracción –a pesar de no dejar de lado otras vías indagatorias figurativas y alternarlas–, incorporando desde entonces a su producción verdaderas innovaciones, como las matéricas de su “perlismo”.

Todos estos momentos o etapas, en cualquier caso, funcionaron en Delhy Tejero de manera acumulativa, es decir, por la suma paulatina de fórmulas y experiencias, que no la hacían abandonar por completo las formas de proceder anteriores, sino que las solía integrar o alternar, por diferentes que fueran y con lo bueno o lo malo que ello conllevara. Por otro lado, también son peculiares en su producción algunas constantes y fidelidades temáticas, como la honda espiritualidad y la especial sensibilidad feme-

nina y lírica que emana de sus obras; el carácter icónico y el tratamiento simbólico de sus representaciones humanas; el dominio constructivo de la línea y el dibujo en sus composiciones; la persistencia y unión de los temas referentes a lo popular, la religión, la maternidad o la infancia; la constancia en el cultivo de géneros como el retrato, el paisaje o el bodegón, y la vocación, fuera del caballete, por la decoración mural y la ilustración gráfica.

Precisamente este último aspecto, que es en el que esencialmente se centra ahora esta exposición de la pintora toresana, no sólo recoge muchas de las características expuestas, sino que también habla de la versatilidad de la artista y permite comprobar la íntima relación existente entre su dominio técnico del oficio, su diversa poética pictórica y su propio mundo interior. Por otro lado, esta vocación ilustradora, asimismo se corresponde con los tres momentos trazados anteriormente; de manera que, en el primero, podemos apreciar tanto la confluencia de la influencia déco y su conjugación con su gran interés por lo popular, como la creación de todo un mundo onírico y de fantasía infantil, que en ciertos casos se aproxima a la órbita surrealista. La pintora alcanzó a dar a conocer muchas de estas ilustraciones en conocidas publicaciones periódicas de la época, como las revistas *Crónica* (en especial, ya que en ella fueron numerosos los relatos o cuentos, folletines, artículos y portadas que ilustró), *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Estampa* o *La Esfera*, o diarios de gran tirada, como *ABC*, e incluso en poemarios (como *Poemas A*, de Marina Romero, 1935), en carteles o en exposiciones, pero bastantes de sus ilustraciones, especialmente para cuentos y relatos, quedaron a veces inacabadas o no se dieron a conocer, pese a volcar sobre ellas toda una imaginativa saga de brujas, duendecillos, personajes fantásticos y ambientes de ensoñación infantil realmente llamativos. No es extraño, por tanto, que Gaya Nuño, en el panorama que publicara en 1970 sobre la pintura española del siglo XX, no sólo situara a Delhy Tejero entre los creadores del “nuevo clima” que antecedió a 1939 –al lado de otras artistas, como Maruja Mallo o Norah Borges–, sino que también la recordara como “más ilustradora que pintora”<sup>5</sup>. Y es que, aparte de que, durante ese período, aquella faceta fuera la que más dio a conocer a una pintora poco pródiga en exposiciones individuales, la ilustración, aunque ya no apareciera tan frecuentemente publicada, continuó siendo importante en el quehacer de la toresana durante las primeras década de postguerra. La seguirá aplicando, especialmente, a la iluminación de cuentos y relatos, con frecuencia de su autoría y que en muchos casos quedaron inéditos –como los titulados “El hada Luzbelina” (1939-1942) (cat. n.º 66 al 70) o “El niño que creció al revés” (1938) (cat. n.º 62 al 65)–, aunque algunos llegaron a publicarse en los rotativos –como “Cermeñito” (*Ya*, 15-VIII-1954)–; pero la ilustración y sus estudios preparatorios, también ideada o fijada en carteles y otro tipo de publicaciones, asimismo le servirá para el registrar el paisaje y atmósfera del Madrid postbélico (cat. n.º 76 al 89), iluminar la historia y la religión o introducir poesía (*Poesía Española*, n.º 38, II-1955). Finalmente, en la década de los sesenta, se revitaliza en la prensa la presencia de sus ilustraciones, especialmente en los diarios *Ya* y *ABC*, que no sólo incorporaron éstas –en las que con frecuencia se dejan notar los líricos rastros de su paso por la abstracción–, sino también varias de las narraciones de Delhy Tejero que las motivaban.

<sup>5</sup> GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española del siglo XX*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1970, p. 220

La importancia de este medio para conocer mejor muchos de los registros de la producción de la pintora zamorana es, por tanto, manifiesta. Sin embargo, son también muchas otras las cuestiones previas que nos quedan por conocer y estudiar sobre su huidiza figura e inscripción. No nos proponemos ahora, pues, circunscribirnos únicamente al citado tipo de producción de Delhy Tejero, por otro lado, todavía precisado de un especial seguimiento, estudio y catalogación; sino que, como venimos comentando, nuestra intención es la de presentar e integrar a la escurridiza pintora y su singular mundo creativo, con explicación del bagaje anterior adquirido, en el escenario artístico de las décadas centrales del siglo que le tocó vivir.

\* \* \*

Aunque acaso demasiado silenciosamente frente al público y la crítica, a la vista de las características de la obra de Delhy Tejero, como antes avanzábamos, bien podemos decir que, a pesar de su ensimismamiento, su arte transitó por las décadas centrales del que –insistimos– debemos considerar *Siglo de Plata* de nuestra cultura y nuestro arte. Sin embargo, los comienzos de su trayectoria y buena parte del bagaje que luego sumará la pintora a su haber y desarrollo creativo, hay que ir a buscarlos en las décadas de los años veinte y treinta. En este sentido, aunque sea sucintamente, conviene recordar sobre aquellas cómo, en enero 1925, Delhy Tejero llegaba a Madrid procedente de Toro para completar su formación. Se instaló primero en una modesta residencia de monjas, pero entre 1928 y 1930 vivirá ya en la Residencia de Señoritas que dirigía María de Maeztu, institución vinculada a la cercana y famosa Residencia de Estudiantes de la calle Pinar y sus actividades. El hecho le dio la oportunidad no sólo de conocer las gentes y actividades de uno y otro lugar, sino también de hacer amistades –las establecidas con las residentes Marina Romero, Mariquiña Valle-Inclán, Josefina Carabias y Lula de Lara quedarían entre las más entrañables– y de que se le presentaran singulares ocasiones de acercamiento a la vanguardia; destacando entre ellas –como luego le veremos recordar en sus diarios o “cuadernines”– la ofrecida por Torres García, quien hacia 1933 debió proponerle, sin éxito, unirse a su grupo constructivista<sup>6</sup>. Y, acaso, ello no fue más que la misma indecisión que, aún con afinidades que iban más allá de la general indagación y preocupación por lo popular, lo instintivo o la fantasía, le hizo rehuir el interés que previamente había mostrado por ella la inquieta Maruja Mallo –a quien conocía de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando desde 1926–, o no profundizar en la poética vallecana con Benjamín

<sup>6</sup> El pintor uruguayo Joaquín Torres García (1874-1949), llegó a Madrid en diciembre de 1932, procedente de París, donde había residido desde 1926, había contactado con numerosos artistas vanguardistas –destacando los cubistas y neoplasticistas holandeses– y había fundado en 1930, junto a Michel Seuphor, el grupo *Cercle et Carré*, que se propuso promover la estructuración y la abstracción geométrica (véase sobre su figura y este contexto GUIGON, E., -comisario-: *Joaquín Torres García, un mundo construido*, Madrid, Museo Colecciones ICO, Octubre 2002-Enero 2003, y CABAÑAS BRAVO, M.: *El arte*

*posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*, Madrid, Espasa Calpe -Col. *Summa Artis*, vol. XLVIII, 2001, pp.184-190). En Madrid, pronto se relacionó con algunos de sus artistas e intelectuales más inquietos, llevando a cabo –antes de su regreso a Uruguay en abril de 1934– dos exposiciones individuales (una primera en el Museo de Arte Moderno y, una segunda, en el Salón de la Sociedad de Artistas Ibéricos; ambas en abril de 1933), más otra en Barcelona (entre mayo y junio en el Cercle Artístic de Sant Lluc). Además, editó la revista (*Guiones*), pronunció ocho conferencias en favor del arte

Palencia y Alberto, a quienes se sabe que también conoció y trató hacia los inicios de los años treinta<sup>7</sup>. Al mismo tiempo, la formación que la joven toresana vino a buscar a Madrid, unida al entorno artístico y humano de algunos profesores y colegas con los que sintonizó, aparte de una excelente facilidad para el oficio, le aportaron otras tantas enseñanzas y amistades de enfoque renovador. Pues, efectivamente, Delhy Tejero llegó a Madrid dispuesta a estudiar bachillerato en el colegio de San Luis de los Franceses y a preparar el ingreso en la Escuela de Artes y Oficios de la calle La Palma, en la cual estudió entre 1925 y 1927; pero, además, en octubre de 1926 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde tuvo un exigente aprendizaje —a cargo de profesores como Julio Romero de Torres, José Moreno Carbonero, Daniel Vázquez Díaz, Manuel Benedito, Cecilio Pla, Rafael Domenech, etc.— y donde le rodeó un notable grupo de condiscípulos. Muchos y diversos fueron éstos<sup>8</sup>, pero como ha destacado Francis Bartolozzi, una de sus compañeras y mejores amigas de entonces, aparte de la citada

vanguardista en diferentes instituciones madrileñas (Escuela Municipal de Cerámica, Ateneo, Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Residencia de Señoritas, Instituto-Escuela, Residencia de Estudiantes...) y, sobre todo, intentó agrupar a los artistas jóvenes e interesados por el arte nuevo. En este sentido, logró articular y liderar la formación de un *Grupo de Arte Constructivo*, que tuvo su presentación —y única actividad pública conocida— en octubre de 1933, en el marco del Salón de Otoño madrileño, donde expusieron como tal grupo Manuel Ángeles Ortiz, Luis Castellanos, Germán Cueto, Eduardo Díaz Yepes, Julio González, Maruja Mallo, Francisco Matcos, José Moreno Villa, Benjamín Palencia, Antonio Rodríguez Luna, Alberto Sánchez y el propio Torres-García. Poco de lo exhibido, sin embargo, entenderíamos hoy por “arte constructivo”; pero tampoco era la preocupación esencial de Torres-García, quien, más bien, pareció querer reunir en torno suyo —y en tal sentido debió también realizar la propuesta a la joven Delhy Tejero— a una serie de artistas preocupados por la modernidad reflexiva y la “instintiva” y nacionalista intención que apuntaba la poética vallecana, para así regular y canalizar su fuerza y emoción conformando un pequeño taller-escuela-museo de trabajo, intercambio y aprendizaje. El propio artista uruguayo lo aclaró en la revista *Art*, donde señaló que aquellos artistas no venían a ser un grupo, sino una “escuela de trabajo conjunto”, guiados por el principio de las expresiones universales, la antirrepresentación y la emoción confiada a un orden o una medida; sin dogmatismos y con cabida para tendencias y artistas varios (véase TORRES-GARCÍA, J.: “Un grup d’art constructiu a Madrid”, *Art*, Barcelona, Noviembre 1933). Y, de hecho, así también parece confirmarlo tanto, por un lado, el dibujo a pluma, de 1932, que Torres García tituló *Museo Escuela Madrid* —probable estudio preparatorio de un folleto, publicidad o cartel relacionado con tal proyecto— (véase ALAMINOS, E. -dir.-: *Madrid Contemporáneo. Adquisiciones 1999-2001*, Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2001, n.º 107, p. 161), como, por otro, la valoración de la

citada muestra que hicieron críticos como Guillermo de Torre, quien indicó que no había que detenerse en el significado del rótulo de la exposición, pues probablemente sólo se había elegido “para prestar una denominación circunstancial a pintores nuevos y excelentes muy diversos, la mayoría de los cuales antes que enfilarse por el camino de la pintura constructiva y abstracta, marcan más bien esa ‘vuelta al instinto’, a la libertad de inspiración, propio del arte postcubista” (TORRES, G. de: “Carta de Madrid. Aparición del ‘Grupo Constructivo’”, *Gaceta de Arte*, n.º 21, Tenerife, noviembre 1933, p. 1).

El interés de Maruja Mallo por ella —también comentado posteriormente por Delhy Tejero en sus diarios, considerándolo como la primera ocasión en la que el “arte nuevo” llamó a su puerta—, se produjo en tiempos de la Escuela de San Fernando; aunque allí sólo debieron coincidir ambas en 1926, año en el que la pintora gallega terminaba sus estudios en la institución, pero también en el que estrechaba su amistad con Salvador Dalí y se dedicaba a realizar sus famosas “estampas” llenas de temas populares, ferias, fiestas, objetos cotidianos, etc. Por otro lado, asimismo, la toresana debió seguir de cerca la trayectoria de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia que acabó configurando la surrealista e instintiva poética vallecana. Este último artista, tras su regreso de París en 1928, expuso en el Museo de Arte Moderno en ese mismo año, en 1930 y en 1932 y, conjuntamente con Alberto, realizó en 1931 una muestra de dibujos en el Ateneo. Se sabe que Delhy Tejero acudió, al menos, a la de 1932 y, además, existe una fotografía de hacia 1931-1933, que muestra juntos a Palencia, a Alberto y a la toresana en la inauguración de una exposición. (Véase GARCÍA DE CARPI, L.: *La pintura surrealista española (1924-1936)*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 136-172 y 182-186, y GARCÍA GARCÍA, I.: “Delhy Tejero, una mirada diferente a la vanguardia”, en SÁNCHEZ SANTIAGO, T. -coor.-: *Delhy Tejero. Una muchacha y su maleta*, Zamora, Ayuntamiento de Zamora, 1998-1999, pp. 79-101)

Maruja Mallo, hubo una especial unión y amistad entre la toresana, Remedios Varo y ella —las últimas, además, terminaron casándose con colegas a comienzos de los treinta<sup>9</sup>. Por otro lado, también la profesora M<sup>a</sup> del Mar Lozano Bartolozzi —a menudo basándose en recuerdos de su madre— ha evocado la estrecha relación de las tres y ha trazado un interesante análisis sobre los puntos de contacto de estas pintoras amigas que, como sus compañeras generacionales Maruja Mallo y Ángeles Santos, “también tuvieron mucho que ver con el surrealismo o al menos con el mundo de la fantasía y la invención”. Porque, efectivamente, como apunta ese análisis, aparte de ser amigas y condiscípulas en San Fernando, igualmente les fue común, estéticamente, una gran imaginación, que no rehuyó la influencia de los artistas del momento y que luego cada una llevó por sus propios caminos. Todas ellas, además, hicieron gala de una gran sensibilidad y un gran oficio dibujístico. De hecho, todas, que por igual tuvieron en común el interés por el mundo fantástico e infantil —respecto al que ellas mismas escribieron e ilustraron numerosos cuentos, narraciones y relatos—, trabajaron cerca de editoriales, publicaciones periódicas, publicidad e imprentas, donde ilustraron colaboraciones y temas propios y ajenos<sup>10</sup>. En esos primeros momentos, incluso, la influencia del art déco también se dejó sentir en ellas —especialmente en

<sup>8</sup> Además de las artistas amigas de las que enseguida hablaremos, coincidió allí con Rosario de Velasco, Pilar Gamonal, Amparo Vallina o Pura Verdú; así como, entre los compañeros, más abundantes, se hallaban en la institución Salvador Dalí (por poco tiempo, ya que fue expulsado en octubre de 1926), Cristino Mallo, José Luis Florit, Ángel López Obrero, Alfonso Ponce de León, José Cobo Barquera, Carlos Ribera Sanchís, Gerardo Lizárraga, Pedro Lozano, Francisco Ribera o Rafael Zabaleta. Con algunos de ellos, como el por entonces postcubista López Obrero, tuvo una especial amistad, otras, como las de José Luis Florit y Cristino Mallo, continuaron incluso durante la posguerra. (Véase respecto a ellas GARCÍA GARCÍA, I.: *Art. cit.*, 1998-1999, pp. 81-82 y LOZANO BARTOLOZZI, M. del M.: “Artistas plásticas españolas entre dos guerras europeas: Pitti (Francis) Bartolozzi, Delhy Tejero, Remedios Varo”, en CAMACHO, R. y MIRÓ, A. -eds.-: *Iconografía y creación artística. La identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga, Diputación de Málaga, 2001, pp. 289-328)

<sup>9</sup> Así, preguntada en 1986 por sus amigos y los de Varo entre los compañeros, respondía: “Teníamos amigos muy diversos, ten en cuenta que llegaban de toda España e incluso de América; entre los mejores amigos de Remedios y míos se contaba José Luis Florit, Gerardo Lizárraga con quien Remedios contrajo matrimonio unos años después, Pedro Lozano, que luego fue mi marido, ellos se veían mucho durante el verano. Pedro también veraneaba cerca de San Sebastián. Otra buena amiga era Maruja Mallo, un curso más adelantada, pero estábamos muy unidas por ser tan pocas. También iba con nosotros Francisco Ribera, un madrileño muy elegante, Delhy Tejero nos aparecía a diario con sombrero y capa negros, era muy divertida, íbamos siempre juntas, Delhy, Remedios y yo..., a esa chica luego le

perdí la pista, no sé qué fue de ella.” (VARO, B.: *Remedios Varo: en el centro del microcosmos*, Madrid-México, FCE, 1990, pp. 38-39)

<sup>10</sup> Así, en un primer momento, Francis Bartolozzi, hija del conocido ilustrador y escenógrafo Salvador Bartolozzi (quien ilustraba varias colecciones narrativas, escribía y adaptaba cuentos, colaboraba en revistas como *La Esfera*, *Nuevo Mundo* o *Blanco y Negro* y era director artístico de la Casa Calleja), comenzó trabajando en 1926 en Calleja, editorial para la que ilustró varios cuentos. Luego, siempre en torno al mundo infantil, también trabajó para la revista *Crónica* y colaboró en *Blanco y Negro*; al tiempo que se dedicaba a la escenografía y que, después, con la guerra, se adentraría en caminos más comprometidos. Remedios Varo, que desde pequeña también escribía cuentos y narraciones, que a menudo escondía si les daba sesgos cróticos, tras terminar la carrera en 1929 marchó a ampliar estudios a París y comenzó a entrar en contacto con el mundo surrealista. De vuelta en 1932 e instalada en Barcelona, gracias a la ayuda de su antiguo compañero Francisco Ribera, por entonces director artístico de la agencia de publicidad J. Walter Thompson, comenzó a trabajar dibujando anuncios publicitarios; labor que, de un modo u otro —y a pesar de su reinstalación en el país galo (1937-1941) y su exilio posterior—, mantuvo siempre como medio de vida hasta que comenzó a tener éxito con su onírica pintura en los años cincuenta. En cuanto a Delhy Tejero, ya hemos aludido a su interés por el mundo de la fantasía infantil, sus narraciones y su labor como ilustradora —que le hacen presente en diferentes publicaciones periódicas desde 1930—; pero además, este último aspecto, motiva la presente muestra y se trata con más profundidad respecto a sus primeros momentos en otro lugar.

Delhy Tejero y Remedios Varo—, aunque dentro de la inicial versatilidad y absorción de influencias que todas reflejan, asimismo les fue común la del postcubismo rebajado de Vázquez Díaz y el interés por un neocubismo genérico, frecuentemente asociado y matizado con rasgos expresionistas<sup>11</sup>.

La posterior trayectoria profesional y vital de cada una de ellas, les llevaría por caminos diferentes; no obstante, desde nuestro punto de vista, la amistad entre Remedios Varo y Delhy Tejero, quienes recuperaron el contacto en París durante la guerra civil, todavía resultaría de enorme importancia para el acercamiento de la pintura de la zamorana al surrealismo y lo que esto significó para su posterior trayectoria.

Específicamente, la vida profesional de Delhy Tejero, con todo, diríamos que comienza en 1930, año en el que no sólo termina su carrera en San Fernando, sino también en el que empiezan a aparecer sus ilustraciones en revistas de gran tirada —*Crónica, Estampa, La Esfera, Blanco y Negro*, etc.— y en el que se presenta, en la sección de Arte Decorativo, a la Exposición Nacional inaugurada en mayo, obteniendo ya un Premio de Aprecio. Volvería a concurrir en todas las ediciones de este certamen celebradas durante la década; también en la misma sección en 1932 (en la que se le otorgó una Medalla de Tercera Clase por su tríptico al temple *Castilla*, que pasaría al Museo de Arte Moderno madrileño) y en 1934 (con *En el Circo*) y en la de Pintura (con dos obras, entre ellas *Bañistas del Duero*) en 1936, edición que no tuvo tiempo de establecer los galardones ante el estallido de la guerra<sup>12</sup>. También participó a finales de 1934, obteniendo excelentes críticas, en el Concurso Nacional sobre Trajes Regionales celebrado en Madrid, en el que exhibió su logrado y neocubista *Mercado zamorano*. Aunque, donde verdaderamente se dio a conocer su pintura de forma amplia —tanto en técnicas, como en temas, pues incluían por igual aspectos incidentes en el mundo de lo popular y las fiestas, como en el imaginativo de lo onírico y la fantasía infantil—, fue en la muestra que inauguró en diciembre de 1933 en el Círculo de Bellas Artes madrileño, única individual que celebró durante la década y en la que, al lado de proyectos de decoración mural como *Labradoras de Toro* o *Tríptico castellano*, presentaba uno de sus temas más peculiares, el de las brujas; “musas” mágicas de la toresana que tanto interesaron a Manuel Abril<sup>13</sup> y que también fue un motivo que inspiró no solo a Francis Bartolozzi o Remedios Varo, sino en general —en lo que el tema tenía de esotérico y escape de la imaginación— a buena parte del incipiente surrealismo español<sup>14</sup>. El éxito de la exposición, finalmente, incluso haría en Toro que, en 1934, la revista *Babú* dedicara un número monográfico a la pintora y el Ayuntamiento pusiera su nombre a una plaza.

<sup>11</sup> LOZANO BARTOLOZZI: *Art. cit.*, 2001, pp.289-328. Sobre las influencias art déco en los iniciales dibujos publicitarios de Remedios Varo, véase también VARO, B.: *Op. cit.*, 1990, p.52

<sup>12</sup> Véase sobre las características de estas ediciones PANTORBA, B. de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, J. R. García-Rama, 1980, pp.282-306

<sup>13</sup> ABRIL, M.: “Delhy Tejero y sus brujas”, *Blanco y Negro*, 14-I-1934 (también recogido en SÁNCHEZ SANTIAGO, T. -coord.: *Op. cit.*, 1998-1999, pp.54-55)

<sup>14</sup> GARCÍA GARCÍA, I.: *Art. cit.*, 1998-1999, pp.88-89 y LOZANO BARTOLOZZI: *Art. cit.*, 2001, pp.312-313

Por otro lado, a la joven artista le había proporcionado gran estabilidad, tras su regreso de una estancia de estudios europea, su nombramiento en julio de 1931 como profesora interina de Pintura Mural en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, labor que desarrollará durante tres años y donde tuvo alumnos tan aventajados como Julio Ramis<sup>15</sup>, quien le insistió en la importancia del color —luego veremos que lo considerará en sus diarios como una tercera ocasión, tras las propuestas de Maruja Mallo y Torres García, en la que el arte nuevo la buscaba—; aunque, en otro orden, también el ambiente altivo y vetusto de la institución le resultaba opresivo y aislante<sup>16</sup>. Por lo demás, en la misma línea profesional y de especialización en la pintura mural, además de los proyectos y los viajes formativos, en el último trimestre de 1936 impartió clases en la Universidad de Salamanca, aunque no aceptó la cátedra de pintura mural que “el Nuevo Estado” le quiso crear. Así, en 1937, desde febrero hasta acabar el curso, ejerció como profesora de Dibujo en el Instituto de Toro y, en septiembre, gracias a un salvoconducto obtenido con el pretexto de estudiar técnicas murales en Italia, saldrá de una España en guerra que no soportaba<sup>17</sup>. En cuanto a las producciones de las que existen referencias, en Madrid decoró en 1933 la fachada e interiores de la perfumería “La Hamburguesa”, sita en la Gran Vía; en 1937 pintó el comedor y la escalera del Hotel Condestable de Burgos y, ya fuera del país, ese mismo año decoró al grafito en Capri parte de la Villa Pompeyana y, en París, entre 1938 y 1939, dos hoteles y algunos salones particulares.

No obstante, quizá la pintora no obtuvo de esa vida profesional —que imponía unas limitaciones de las que más de una vez se lamentó— tantas enseñanzas como de sus salidas al exterior. Y es que, los viajes y estancias fuera de España, fueron una notable fuente de aprendizaje, inspiración y renovación, que le dejarían una huella muy perdurable en su trayectoria. La primera de estas estancias fue

<sup>15</sup> El mallorquín Julio Ramis, cuya pintura incidió en la trayectoria de la toresana, se había formado en Barcelona y desde 1931 residió en París, donde no sólo había entrado en contacto con Picasso y muchos de los pintores españoles que residían en aquella capital, sino que también había asimilado perfectamente el postimpresionismo y el postcubismo, el fauvismo —especialmente a Matisse— y el expresionismo alemán. En 1933, una beca de la República, le permitió trasladarse a Madrid y matricularse, en el curso 1933-1934, de la asignatura Composición Decorativa en la Escuela de Artes y Oficios, dado que su flexibilidad en los planes de estudio, le permitía viajar con frecuencia a París. Su obra se hallaba por entonces bajo la impronta matissiana e informada sobre expresionismo alemán y la abstracción. (Véase MARTÍNEZ, Bruno: *Julio Ramis*, Barcelona, Polígrafa, 1987, p.48)

<sup>16</sup> Por un lado, respecto a su actuación y método, en 1934 indicaba a Manuel Abril que, en la cátedra de Pintura Mural de la que se encargaba desde hacía tres años, ensayaban “la maestra y los discípulos, en simpática igualdad de emulación, ya una materia nueva, ya un procedimiento de pintar, ya una especie de concursos en los cuales cada uno proyecta a su manera y con

su personalidad una composición a base de un tema previo. La profesora ejecuta con todos; de la comparación se desprende la enseñanza. Así resulta ¿el qué? Resulta que los discípulos piden, al llegar las vacaciones, que no se interrumpan las clases.” (ABRIL: *Art. cit.*, 14-I-1934). No obstante, por otro, la pintora también anotó en sus diarios: “La lucha en la Escuela de Artes y Oficios con todos aquellos señores viejos, que, por ser ellos tanto y yo tan joven, me miraban con precaución y dureza, fingiendo indiferencia... No sé cómo definirlo... pero sola, yo sola siempre” (recogido en SÁNCHEZ SANTIAGO, T. -coord.: *Op. cit.*, 1998-1999, pp.84 y 228)

<sup>17</sup> Así, el 19 de septiembre, víspera de su salida, anotaba en su diario: “Ahora estoy en este hotel de San Sebastián y no puedo conciliar el sueño. No me deja la pena de abandonar España con todo lo que hay en ella que yo tanto quiero (...). No soporto la guerra, no resisto el ruido de la muerte que traen cada mañana los aviones. Y ahora España huele a sangre, a sangre y a mortaja. Ya no me huele a naranjas y a leche recién hervida. Así que me voy, me voy con este salvoconducto que tengo apretado en mi mano bajo la almohada de esta habitación, como si fuera la razón de mi vida.” (*Ibidem*, p.29)

a París y Bruselas, entre enero y julio de 1931, y tuvo un carácter formativo<sup>18</sup>, aunque también llegó a exponer en una colectiva de L'École Supérieure de Loguelain. En 1934, tras solicitar una pensión de la Junta de Ampliación de Estudios, mediante una memoria sobre su concepción de la pintura mural<sup>19</sup>, dejaba definitivamente la Escuela de Artes y Oficios y viajaba de nuevo a París para ampliar esos conocimientos. Visitó entonces escuelas y academias de Bellas Artes, museos y exposiciones, pero a mediados de año decidió marcharse con un amigo a Marruecos. Allí, hasta su vuelta en diciembre, viajará por Tánger, Fez, Marrakech y otros lugares; descubrirá la luz y costumbres del país y tomará numerosos apuntes. Mas en 1935, con la ayuda de la beca del Estado, de nuevo regresaba a París, donde le sorprende el comienzo de la guerra civil, aunque consigue volver a España en agosto vía Casablanca y Lisboa. Una nueva instancia para ampliar conocimientos de pintura mural, firmada el 28 de julio de 1937, le proporcionará el salvoconducto para cruzar una vez más los Pirineos.

Su objetivo era Italia, sobre todo para estudiar el fresco, aunque primero pasará por París, donde —como dejó reflejado en sus diarios— visitó la Exposición Internacional y su famoso Pabellón de la República Española, en el que se encontró con los artistas allí desplazados<sup>20</sup>. Luego, su primer destino italiano fue Florencia. Allí asistió unos meses a las clases de la Academia de Bellas Artes, donde encontró “el mismo ambiente retrógrado de San Fernando”<sup>21</sup>, y después pasó por las de Roma y Nápoles, aunque sería en Pompeya y en Capri donde más directamente consiguiera profundizar en la técnica del fresco. Pero en mayo de 1938 de nuevo regresó a París, iniciando un importante y trascendente contacto con los pintores surrealistas, en el que seguramente la introductora fue Remedios Varo<sup>22</sup>, unida por entonces a Benjamin Péret y gran amiga de Esteban Francés y Óscar Domínguez, con quienes solía reunirse y hacer tertulias en el estudio de éste último o en el café La Coupole de Montparnasse. Precisamente debió ser en este café, al que Delhy Tejero acudía todas las tardes para ver si encontraba —como anotó— “a alguien de Madrid”, donde el 5 de julio se encontró con la vieja

<sup>18</sup>En la memoria que presentará en 1948 al concurso nacional para la decoración mural del Ayuntamiento de Zamora, la pintora comentará que, en Bélgica, había adquirido experiencia sobre la técnica mural en “la Escuela de Bellas Artes de Bélgica, donde estudié los métodos primitivos en las obras tradicionales, desde los hermanos Van Dyks, llamados inventores de la pintura al óleo. Y en la Escuela Loguelain, de Bruselas, para métodos industriales modernos” (Véase “El amanecer jurídico del Municipio zamorano”, *El Correo de Zamora*, 3-III-1949)

<sup>19</sup>La amplia memoria, de 1934, llevó por título “De qué modo concibo yo la orientación del arte decorativo y por qué desearía completar mis estudios con arreglo a esta orientación” (recogida en *Ibidem*, pp.214-218)

<sup>20</sup>Así, el 23-IX-1937, anotaba: “Fui al [pabellón] español y me encontré con los artistas. Hablé con ellos de nada. Lo vi bien y estuve sufriendo por la pobre España. Comí en el de Rusia mi bocadillo y bebí un refresco en el de Argentina. Después fui al

de pintura; nada de particular he visto.” (“Los cuadernines”, en *Ibidem*, p.191)

<sup>21</sup>*Ibidem*, p.230

<sup>22</sup>Remedios Varo se había aproximado al surrealismo ya en su etapa de Barcelona (1932-1937), en la que, además, compartió estudio y había sido amante de Esteban Francés e hizo amistad con Óscar Domínguez, Marcel Jean, Péret y otros surrealistas franceses. En la primavera de 1937, había dejado todo para marcharse con Péret a París, instalándose con él —que la introdujo plenamente en el grupo de Breton— en un estudio de Montparnasse, cerca de los que en este barrio también tenían Francés y Domínguez. El del pintor canario, situado en la Rue Froi de Vaux frente al cementerio, fue uno de sus principales centros de reunión, incluso de famosos episodios, como el de la disputa acerca de Remedios entre Domínguez y Francés, que en agosto de 1938 acaba dejando tuerto al pintor Victor Brauner. (Véase VARO, B.: *Op. cit.*, 1990, pp.57-58)

amiga de San Fernando, motivándole al principio unas duras reflexiones sobre las aventuras amorosas y la adscripción política<sup>23</sup>. Aunque, pese a ello, no sólo continuarán los encuentros con Remedios Varo, incluso con otros españoles exiliados, sino también la inmersión misma en el surrealismo parisino. De esta manera, volvería a precisar en otro lugar: “Mi encuentro con el subrealismo [sic], con Remedios Varo, Óscar Domínguez, me enseñó todos los trucos. Picasso. Los yugoslavos, Pío Baroja, Solana (“¿ya sabes hablar (francés)? Yo sólo café con leche”), Mariquiña [Valle-Inclán], Pérez Ferrero...”; así como: “En París me entusiasmé un poco con los surrealistas y expuse a su lado con el mismo entusiasmo que en Italia me enamoré de las bellas pinturas pompeyanas y quise aprender su técnica y su arte.”<sup>24</sup>

Efectivamente, Delhy Tejero debió conocer de cerca la obra de Remedios Varo, Esteban Francés y Óscar Domínguez y el mundo de experiencias en el que se hallaban inmersos con el resto de los surrealistas parisinos; especialmente respecto a las técnicas del automatismo, al entrecruzamiento de múltiples líneas, perspectivas y objetos de Esteban Francés y, sobre todo, a la técnica de la decalcomanía descubierta por Óscar Domínguez en 1936 y que todos practicaron. De hecho, la toresana también empleó estas enseñanzas, como —a falta de obras del momento— podemos apreciar en diferentes tipos de producciones suyas de los años cuarenta y cincuenta, tales como *Capricho* (1943), *Castillo soñado* (1944), *Barrancos de Toro* (1945), *Uno* (1952), *Las Artes* (1953), *Composición abstracta* (1953) o *Brío* (1955) y en numerosos fondos y luces de sus ilustraciones de cuentos. Por otro lado, ciertamente, la integración de Delhy Tejero en aquel ambiente surrealista galo fue notoria y llegó hasta las salas de exposición, pues en 1939 expuso con ellos en la muestra *Le rêve dans l'art et la littérature. De l'Antiquité au Surréalisme*, organizada por Frédéric Delanglade en la Galerie Contemporaine y que permaneció abierta entre el 24 de marzo y el 12 de abril, contando también con obra de Joan Miró, Óscar Domínguez, Remedios Varo, Esteban Francés, Víctor Brauner, Roberto Matta, Yves Tanguy, Dora Maar, Man Ray, Jean Cocteau, Max Jacob, Paul Klee, Marc Chagall y Henri Michaux, entre otros. Sin embargo, salvo los pequeños dibujos que dejó en los márgenes de sus cuadernos y lo que se puede colegir a tenor de su producción posterior, poco se conoce de lo que fue la pintura surrealista que realizó Delhy Tejero en París; ya que, siguiendo un rasgo muy de su indecisa y contradictoria personalidad, en un nuevo raptó de espiritualidad, destruyó toda esta producción a su vuelta a España<sup>25</sup>.

<sup>23</sup>“Nunca —escribía el 5-VII-1938— he vivido a costa de nadie. Jamás una aventura amorosa me ha solucionado nada. Completamente ha estado separado para mí el amor y el dinero. Me encuentro a Remedios [Varo], pobre, rojita, perdida. Verdaderamente es estúpido lo de España. Las pequeñeces, me refiero. Me he dado cuenta sobre todo esta noche, al despedirme [de] cualquiera de éstas que me encuentro, después de hablarle con una naturalidad asombrosa de sus trabajos y de su vida (ésta me dice: “Yo ahora ya no gano nada pero he estado haciendo propaganda antifascista con lo que he ganado”), “Buena chica, salud”, me dicen. Yo las digo “Adiós, que te vaya

bien. Hasta otro día”. Y verdaderamente se deben asombrar un poco. Yo no miento nunca. Digo si me lo preguntan de dónde vengo, dónde está mi familia... (a dónde voy no, por que qué más quisiera yo que saberlo)”. (“Los cuadernines”, en SÁNCHEZ SANTIAGO, T. -coor.-: *Op. cit.*, 1998-1999, pp.193-194).

<sup>24</sup>Recogido en “Copos”, en *Ibidem*, pp.206-207

<sup>25</sup>De hecho, ya a finales de octubre de 1938 había escrito sobre sus pinturas surrealistas: “Sí, es verdad. Son terribles, debo destruirlas. ¿No se podrá ver el otro lado? ¿Sólo éste? No. Es muy fuerte. Siempre dan miedo. No sé si romperlo todo, pero



Y es que, durante su estancia en París, en verdad la toresana no sólo anduvo próxima a los surrealistas —en esa que consideró la “cuarta ocasión” en la que le buscó el arte nuevo—, sino que también se matriculó a finales de 1938 en la Escuela de Teosofía de París, cuya pretensión era conocer los principios que regían la armonía universal y propiciar una nueva relación espiritual con el mundo, lo que abocaba en el arte hacia la interrelación de aspectos y sensaciones y al concepto de arte total, habiendo interesado su filosofía entre los artistas —en sus aspectos analíticos, órficos, abstractos o expresivos— a Mondrian, Robert Delaunay, Kupka, Kandinsky, Franz Marc, Paul Klee y otros<sup>26</sup>. Se producía así en la joven zamorana lo que luego denominó “mi primera conversión mística”, lo cual preparaba ya el terreno para lo que sería su vuelta a España y su trayecto de progresiva inmersión en lo espiritual —sin tampoco olvidar en su producción las enseñanzas surrealistas— durante los primeros años cuarenta.

\* \* \*

De este modo, el 10 de agosto de 1939, la pintora retornaba a España, comprobando ya desde Irún las que llamará “heridas mal cicatrizadas” que había dejado la guerra. Se instaló en Madrid, en un pequeño estudio del Palacio de la Prensa, en la plaza de Callao, que conservaría toda su vida, y —como reflejan sus anotaciones en los cuadernos de 1940-1942— se fue entregando a una honda espiritualidad de despojamiento tendente a “lo esencial”, mientras iba —como dice— “aprendiendo a estar sola con mis silencios” y conformando un concepto ecléctico y clasicista del arte<sup>27</sup>. Y es que, reforzada por la atmósfera de ese momento postbélico y autárquico y marcada por sucesos como la muerte de su padre en 1943 (que le recluyó en Toro durante algún tiempo, volcada fijamente en pintar a su familia), fue estrechando su relación con círculos madrileños imbuídos de un fuerte espiritualismo cristiano, encabezados por el padre César Vaca —que pregonaba un cristianismo practicante apoyado en las doctrinas de Teilhard de Chardin y cierto neoplatonismo—, la influyente y aristocrática Lili Álvarez, la duquesa de Maqueda, Isabel Flores de Lemos, etc. Fue lo que ella llamaría luego “mi segunda conversión”, cuyo misticismo y moralidad influyó en su pintura no sólo conduciéndole a avergonzarse y destruir buena parte de su obra

tenía que destruirlas en España. Sí, sí, es verdad, estoy segura de que a mí misma me dan miedo, un miedo perverso, atractivo y terrible (...)./ Aquí en París, cuánta indiscreción. A mí qué me importan sus sueños, sus decadencias. El Arte es tanto más grande cuanto más impersonal. Será más universal si está hecho con espíritu universal, y llegará al pueblo si está hecho con espíritu.” A lo que añadía en el mes de noviembre: “Mi pintura de ahora no tendrá interés, será débil y absurda. No será ya ni exageradamente sexual y repugnante como para interesar ni tan delicada, espiritual porque estoy tan cerquita de las dos cosas que ya no estoy en ninguna. Creo yo que debo estar en la raya.” (*Ibidem*, p.195)

<sup>26</sup>Tomás Sánchez Santiago ha hecho un elocuente análisis y llamada de atención sobre la incidencia de este aspecto en la obra de la zamorana (“Cinco visperas de Delhy Tejero”, en *Ibidem*, pp.46-51)

<sup>27</sup>Así, respecto al último hecho, anotaba el 9-III-1942: “Este es mi concepto hoy del arte. Quiero saber si cambio de opinión más tarde. El máximo eslabón que podría hoy subirse en el arte de la pintura estaría formado así: la nobleza, maestría y sinceridad de Velázquez. La fuerza de la raza y facilidad de Goya. El alma y el inmenso misterio de El Greco. El conocimiento y la grandiosidad de la forma de Miguel Ángel. El colorido de Tiziano. La ingenuidad, delicadeza y color del Angélico./ Con la suma de dos o tres de éstos se pueden formar los otros dos grandes que deben figurar: Rembrandt y Leonardo. Pondré también a Rafael. Del Renacimiento francés, me parece que Manet./ No importa que sean unos anteriores a otros. Hablamos de eternidad, de espacios inmensos.” (“Los cuadernines”, en *Ibidem*, pp.198-199)

anterior, sino también imponiéndole, junto a una tendencia hacia la austeridad de lo esencial y la precisión en el símbolo, una nefasta autocensura y escrupulosidad moral.

Por otro lado, la pintura mural comenzó a ser uno de sus trabajos principales. Realizará en Madrid, por tanto, proyectos y murales para el comedor y la escalera del Hogar del Niño en El Pardo (1941), para decorar al fresco el cine del Palacio de la Prensa (1941), el Hogar Azul de Ciudad Lineal y algún Banco. También pintará murales de finalidad religiosa, como la Capilla de la Anunciación en la calle Abascal (1942) y, sobre todo, los frescos de las capillas y altar dedicado a la Virgen en la Iglesia de El Plantío (1942-1944)<sup>28</sup>. Fueron murales, en cualquier caso, que nunca obedecieron a un “arte militante” y que no deben apreciarse —como en sentido general se ha dicho de sus producciones y las de otros muralistas del momento: Rosario de Velasco, Vaquero Turcios, José Luis Gómez Perales, Carlos Andrés, etc.—, como “obras franquistas”, sino como “obras aisladas realizadas en el período franquista”<sup>29</sup>. Y es que, aún con todo, sí presentan cierto aire de espiritualidad y valores de época, que en algún caso raya con cierto misticismo de la autora. De hecho, en 1946, varias publicaciones periódicas la presentaron como una singular “decoradora de iglesias” y dieron a conocer ciertas partes de sus cuadernos íntimos, en las cuales la artista narraba unas experiencias muy especiales y que parecían tocadas por lo sobrenatural, acaecidas mientras pintaba los murales de la iglesia del pueblo madrileño de El Plantío<sup>30</sup>.

En la misma línea de trabajo mural y absorción de valores de la época, ahora respecto a la exaltación de la historia patria y local, la toresana culminaría la década con la realización de la decoración mural del Salón de Actos del Ayuntamiento de Zamora. Para ello, a comienzos de 1949, había ganado por unanimidad el concurso nacional convocado por esa Casa Consistorial<sup>31</sup>, al cual había presentado el proyecto titulado *El amanecer jurídico del pueblo zamorano*, que representaba el fuero que concedió

<sup>28</sup>Toda la producción enumerada, era relacionada por la pintora como obra mural ya realizada, aunque sin ofrecer fechas, en la citada memoria presentada en 1948 para decorar el Ayuntamiento de Zamora. (Véase “El amanecer...”, *Art. cit.*, 3-III-1949)

<sup>29</sup>LLORENTE, Á.: *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, p.191

<sup>30</sup>La información y el sesgo provino de José Vara Finez, quien presentó a la artista en la revista cristiana *Signo*, de Madrid, como profundamente castellana e hispana —pues, decía, “ha llegado a pintar claveles en la cabellera de oro de Nuestra Señora”—, plena de espiritualidad y de ternura femenina y maternal. Reproducía para probarlo un amplísimo fragmento de su diario, en el cual la toresana narraba sus especiales experiencias y razones para pintar determinados símbolos a los ángeles y a la Virgen; entre ellas cómo, cuando estaba falta de inspiración respecto a las alas de los ángeles de una de las capillitas, le había aparecido una dócil mariposa, a la que había recompensado con un clavel sustraído a una imagen mariana, que le pensó devolver. Y terminaba escribiendo sobre lo más singular del episodio: “Lo que pasó al día siguiente no lo quie-

ro decir. Vuelvo a repetir que tengo miedo de pensar que todo fuera algo extraordinario. (...). Dos años más tarde, pintando la Virgen de El Plantío, un atardecer, también de julio, cuando estaba sola arriba, en el andamio, con un lápiz en la mano, empezó éste a dibujar un clavel en la cabeza de la Virgen. Yo lo dejé seguir, ya que otras veces tiene que esperar él por mí. Y tampoco esta vez hablé nada, pero mi pensamiento le decía: “Te devuelvo el clavel y alguno más por el tiempo pasado” (VARA FÍNEZ, J.: “Delhy Tejero, la pintora de personal singularidad. Páginas del diario íntimo de esta artista castellana, decoradora de iglesias”, *Signo*, Madrid, 26-X-1946. Con idéntico autor y título, el artículo también se reprodujo íntegramente en *El Correo de Zamora*, Zamora, 15-I-1947)

<sup>31</sup>El concurso fue juzgado en Madrid por Daniel Vázquez Díaz, José Camón Aznar, Eduardo Figueroa (conde de Yebes), Eduardo Lloset Marañón y Rafael Casanova, que decidieron por unanimidad otorgar el premio a su proyecto. (Véase “Delhy Tejero decorará el nuevo Ayuntamiento de Zamora”, *Informaciones*, Madrid, 25-II-1949 y “Nuevo triunfo de Delhy Tejero”, *Ya*, Madrid, 23-II-1949)

Fernando I el Magno al Municipio, tema sobre el que se había documentado a conciencia<sup>32</sup>. Fue realizado con una técnica singular, en oro y matizaciones de sienas, y no pudo ser montado hasta mediados de 1950, originando por entonces numerosos comentarios sobre sus personajes e iconografía, especialmente en la prensa local<sup>33</sup>.

En otro orden, ya hemos comentado que, al mismo tiempo que este tipo de producción, también realizó una obra de signo diferente, llena de sensibilidades y simbiosis y, a menudo, bajo la impronta de las enseñanzas y técnicas surrealistas. Se reflejó sobre todo en su obra sobre papel, en sus dibujos, tintas, acuarelas, etc., que con frecuencia tenían por finalidad ilustrar relatos y narraciones de su invención, en algún caso publicados. Fueron también numerosas las ocasiones que dejó reflejada su singular sensibilidad ante el paisaje, y especialmente mediante vistas de Madrid y sus barrios —calle Segovia, Lavapiés, Las Vistillas, Cibeles, el Manzanares—, realizadas dentro de un realismo muy poético, en el que afloraba, mediante vaporosas iluminaciones o luminosas nieblas, cierta vaguedad, ensoñación y melancolía (cat. n.º 76 al 92). Así, el dibujo, a menudo actuó como medio de escape hacia una realidad soñada o enternecida, que se hizo especialmente llamativa en los que, dando un paso más sobre la estela de la soñadora fantasía volcada para sus cuentos, a veces llamó o, incluso, tituló “caprichos”, los cuales comenzó a dar a conocer en 1946 y 1947, coincidiendo con sus primeras muestras individuales.

Con todo, durante la década, Delhy Tejero, no salió mucho al ruedo de las exposiciones y concursos, y, cuando lo hizo, para las miras renovadoras llegó tan a trasmano y oculta o mostró obras de orientación tan diferente, que a menudo desorientó a la crítica. Se animó a presentarse, sin embargo, a las Exposiciones Nacionales, esto es a la de 1943 —en plena fase de su “conversión mística”—, donde acudió con un sólo óleo que pasó sin pena ni gloria, y a la de 1948, a la cual ya habían precedido dos años de una mayor presencia pública de la pintora por medio de alguna colectiva, sus dos llamativas individuales e, incluso, la segunda medalla obtenida —resaltando así su papel de magnífica ilustradora— en la sección Arte del Libro de la específica I Exposición Nacional de Artes Decorativas, celebrada en 1947. Por tanto, en la Nacional de 1948, que precisamente había sido aplazada un año para que no coincidiera con el citado certamen de Artes Decorativas, se reparó más en los dos óleos y varios dibujos que exhibió la toresana, y su jurado —presidido por José Francés—, además, le otorgó —aunque en su caso sin unanimidad— una Medalla de Tercera Clase por su dibu-

<sup>32</sup>Al conocerse el fallo del jurado, Delhy Tejero fue entrevistada por el diario zamorano *Imperio*, al que comentó diversos detalles sobre su documentación (además de bibliotecas y archivos, había consultado a Menéndez Pidal, Ballesteros y otras autoridades), la orientación temática, los personajes de la composición y el procedimiento (su preferencia era al fresco, con oros, pero dependería del presupuesto del Ayuntamiento). (Véase JUAN MANUEL: “Delhy Tejero va a dejar una obra maestra en el nuevo Ayuntamiento”, *Imperio*, Zamora, 16-II-1949). Por otro lado, mientras se exponía el boceto en el

Ayuntamiento, *El Correo de Zamora* publicaba íntegra la memoria explicativa presentada por la pintora al concurso (Véase: “El amanecer...”, *Art. cit.*, 3-III-1949)

<sup>33</sup>Véase “Dely [sic] Tejero en Zamora”, *El Correo de Zamora*, 10-VII-1950; MARTÍN BELLOCIN, María: “Las pinturas murales de Delhy Tejero”, *El Correo de Zamora*, 17-VII-1950 y CASAS ANDREU, Francisco: “La pintura mural de Delhy Tejero para el Ayuntamiento de Zamora”, *El Correo de Zamora*, 22-VII-1950

jo *La Favorita*, basado en viejos apuntes de su viaje marroquí de 1934; lo cual fue motivo para cierta aparición suya en la prensa<sup>34</sup>.

No habían sido muchas otras, con todo, las muestras colectivas en las que se hizo presente en los dos años anteriores, que fueron en los que, esencialmente, comenzó a salir la pintora de sus “silencios” (aunque, puntualmente, también se la hiciera aparecer entonces como una mística “decoradora de iglesias”). Y, paralelamente, en aquellas ocasiones de exhibición tampoco había sobresalido demasiado su producción, que, sin embargo, alguna vez sí que alcanzó a verse como equívoca y desorientada. Es decir, Delhy Tejero estuvo presente en 1946 en una pasajera colectiva del Instituto Británico de Madrid, y, de una forma más interesante, al vincularse la muestra con la llamada “Joven Escuela de Madrid” y sus maestros, en la abierta en enero de 1947, bajo el título “La acuarela en la joven pintura española”, por la Galería Bucholtz<sup>35</sup>. Eduardo Lloset, por entonces director del Museo de Arte Moderno de Madrid, hizo en esa ocasión una crónica de la muestra, con la cual intentó establecer, respecto al arte de las décadas anteriores, “eslabones útiles para reconstruir esta quebrada cadena de nuestra pintura”. Y esa continuidad la halló, sobre todo, en las acuarelas de Benjamín Palencia, que encabezaban la exposición, pero también en torno “a su estilo, a su autenticidad, [donde] se polariza una escuela de seguros valores: José García Guerrero, Álvaro Delgado, Francisco San José, Zabaleta, García Ochoa, Novillo”; encontrándose, en el conjunto de acuarelas expuesto, también “otras expresiones independientes” complementarias, esto es las de Pedro Bueno, Montserrat Fargas, María Droc y —añadía— “la inadecuada representación de una interesante artista: Delhy Tejero”, que el crítico prefería no recordar<sup>36</sup>. Por otro lado, en esa infrecuente tónica de contacto con lo que se organizaba con nuevo aire en Madrid, Delhy Tejero también fue incluida —el mismo Lloset, junto a Álvarez de Sotomayor y José Aguiar fueron los seleccionadores— en la representación de la “Exposición de Arte Español Contemporáneo”, inaugurada en octubre de 1947 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, que, a pesar de su carga política, comenzó a mostrar lo que podía moverse desde lo oficial en el escenario artístico español<sup>37</sup>.

<sup>34</sup>Véanse las entrevistas de Emilio F. de ASEÑSI: “Pintoras en la Exposición Nacional de Bellas Artes”, *Fotos* n.º 585, Madrid, 8-V-1948; y de Josefina CARABIAS: “Confesiones de una expositora que ha ganado una medalla”, *Informaciones*, Madrid, 10-VII-1948 (también reproducida íntegramente bajo el título “Delhy Tejero, la pintora zamorana que acaba de ganar una medalla”, en *El Correo de Zamora*, 22-VII-1948). Sobre las características de esas ediciones, véase PANTORBA: *Op. cit.*, 1980, pp.311-316 y 323-334)

<sup>35</sup>Esta galería se abrió en Madrid, a finales de 1945, con la exposición “Joven Escuela Madrileña”, compuesta por un grupo diverso de pintores jóvenes con ganas de renovación, cuyas principales afinidades provenían, sobre todo, del magisterio de Benjamín Palencia, con su libertad del color y su visión del paisaje, y de Vázquez Díaz, con su postcubismo geométrico. Manuel Sánchez Camargo y Ramón Faraldo acabaron acuñando para ellos el nombre de “Escuela de Madrid”, la cual enla-

zaba sus presupuestos con la antigua “Escuela de Valdecasas”, fundada en los años veinte por Alberto y Palencia. La Galería Bucholtz, por otro lado, continuó la exposición de 1945 con la titulada “Facetas del arte español actual”, celebrada en enero de 1946, y, la referida de enero de 1947, supuso, por tanto, una tercera ocasión de reunión en el establecimiento de la “Joven Escuela Madrileña”, cuya trayectoria genérica como “Escuela de Madrid” fue muy amplia y prolongada (véase un breve análisis al respecto en CABAÑAS BRAVO, M.: *La política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996, pp.61-62)

<sup>36</sup>LLOSET, E.: “El arte en la semana. La acuarela en la joven pintura española. Galería Bucholtz”, *Arriba*, Madrid, 5-I-1947

<sup>37</sup>La amplia muestra —compuesta casi de un centenar y medio de artistas, entre quienes también se encontraban Dalí, Solana, Ferrant, Planes, Cossío, Zabaleta, etc.— fue organizada por el Instituto de Cultura Hispánica y la Dirección General de Bellas Artes con evidente sentido diplomático y, por ello mismo,

En cualquier caso, lo más amplio, renovador e indicativo de la producción de Delhy Tejero que pudo verse durante la década, fue lo exhibido en las dos —y únicas— exposiciones individuales que realizó durante la misma: la que inauguró el 1 de junio de 1946 en la Galería Estilo y la que, justo un año después, celebró en el Gabinete de Estampas del Museo de Arte Moderno, ambas en Madrid y con muy destacable éxito. De hecho, la primera, que contó en su inauguración con la asistencia del propio ministro de Educación Nacional, Ibáñez Martín, y tuvo un público que —se dijo en la prensa— “acudió desde el primer día en interminable avalancha”<sup>38</sup>, recibió de la crítica encendidos elogios, como los de Francisco Pompey, quien indicó que la artista ya podía “contar con un legítimo derecho al triunfo de una cultura y de una técnica que la rinde vasallaje, como premio compensador a la defloración espiritual de su carrera artística”<sup>39</sup>. Rafael Alonso Barrachina, con una retórica aún más local y aprovechando que la prensa y la radio se venía ocupando intensamente de la toresana, acudió a su estudio para conocer de primera mano las obras, describiendo luego el contenido de varios de los óleos —*Labradora de Toro*, *Tagarabuena*, *Desde el Canto*, *Las Cuestas de Toro*, *Autorretrato*, *Una amiga: Carmela*—, que serían exhibidos junto a “otros muchos más” y “con una colección de dibujos de estilo propio, con fondos raros y difíciles, que constituyen el propio arte de Delhy”<sup>40</sup>. También el diario *Ya* calificaría de “magnífica exposición de pinturas y dibujos” a la inaugurada por la zamorana<sup>41</sup>; mientras, *El Alcázar* recordó que el conocimiento que hasta ahora había de su autora, se debía a las “sobradas muestras de su valía” dejadas en “su extensa e intensa labor de ilustradora”, aunque ahora se apartaba de lo que imprecisamente podía llamarse “femenino en la pintura, (...) y se adentra con la mejor fortuna por el amplio camino del óleo”<sup>42</sup>. Y, en *Domingo*, el académico José Francés, que llamaba “la inquieta” a la pintora, también aludía a sus orígenes de ilustradora en *La Esfera*, a su insaciable búsqueda del “interés, la emoción, la belleza del motivo y el desarrollo”, a su potencia y gran aptitud “para todos los géneros: el retrato, el paisaje, la decoración mural, la ilustración editorial” y a la “diversidad de sus obras”, destacado tres como “admirables”: *Autorretrato*, *La Visitación* y *Muchacha de pueblo*<sup>43</sup>. Sin embargo, todo aquello, analizado casi una década después<sup>44</sup>, lo vería la expo-

incorporó ya a creadores renovadores hasta entonces relegados. (Véase sobre estos aspectos JIMÉNEZ BLANCO, M. D.: *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1989, pp.57-59; LLORENTE, Á.: *Op. cit.*, pp.125-126 y CABAÑAS, M.: *Op. cit.*, 1996, pp.162-163)

<sup>38</sup>“Delhy Tejero triunfa en Madrid”, *El Correo de Zamora*, 27-VIII-1946

<sup>39</sup>Recogido en *Ibidem*

<sup>40</sup>BARRACHINA, R. A.: “Delhy Tejero y su arte”, *El Correo de Zamora*, 4-VI-1946

<sup>41</sup>“Exposición Delhy Tejero”, *Ya*, Madrid, 2-VI-1946

<sup>42</sup>“Exposición en la Sala Estilo”, *El Alcázar*, 12-VI-1946

<sup>43</sup>SILVIO LAGO (seudónimo de J. Francés): “Delhy Tejero, la inquieta”, *Domingo*, Madrid, 30-VI-1947

<sup>44</sup>Así, el 6-III-1955, la inminencia de la inauguración de una nueva muestra individual, le había hecho reflexionar a la pin-

tora respecto a las ocasiones anteriores, escribiendo en su diario respecto a ésta: “Luego vino la segunda, en mil novecientos cuarenta y seis. En la sala Estilo esperaban flotando mis nuevos cuadros: *La visitación*, *Autorretrato*, *Muchacha de pueblo*, *Recuerdo del perdón*... Yo ya había expuesto en Bélgica, en París, en Italia. Había descubierto la pintura mural de Fray Angélico y a Cimabue y a Giotto; pero también a Picasso, a Óscar Domínguez, a Breton... siempre esa doble hoja en mi vida, Dios mío, esas terribles tijeras disyuntivas que se abren delante para obligarme a escoger: o la infinitud de lo consabido o la infinitud de lo ignorado. Y yo, cuando esto sucede, hago una pirueta y me escondo, me escondo en mi interior de donde salen luego llenas de flemas y de sangre y de sudor y en carne viva mis pinturas, mis criaturas que tanto me cuesta hacer aparecer.” (Recogido en SÁNCHEZ SANTIAGO, T. -coor.-: *Op. cit.*, 1998-1999, pp.35-36)

sitora como una gran crisis disyuntiva, que le había obligado a elegir entre la aplicación de sus descubrimientos respecto a la pintura mural renacentista más espiritual o la de sus hallazgos surrealistas con el conocimiento de Picasso, Óscar Domínguez, Breton, etc., resultando de ello un repliegue depurador —tan doloroso como creativo— hacia la inspiración interior.

Esa nueva y depurada inspiración se pudo ver mejor en la siguiente muestra individual, que fue la celebrada en junio de 1947, en el Gabinete de Estampas del museo que dirigía Eduardo Llorent, contando con 16 óleos, 18 dibujos y la sección que la autora llamó “caprichos” (cat. n.º 100). Nuevamente, varios diarios madrileños, al tiempo que reproducían algunas de las obras, hablaban —como *Arriba*— de lo interesante y el “éxito unánime de crítica y público” o —como *ABC*— del “gran éxito” con el que se estaba celebrando la muestra<sup>45</sup>. Igualmente, José Francés, volvió a realizar para *Domingo* una nueva crónica, en la que, pese a su rechazo del surrealismo, nos acercó más a su entorno la producción de la pintora. Es decir, en las columnas que le dedicó, sobre todo destacó la “enorme potencia imaginativa” que contenía, sus “retornos”, “el afán constante de soñar las cosas viéndolas a medias o corrigiéndolas como deben ser” y el asomo siempre, desde lo más realista de sus retratos a sus más tiernas interpretaciones religiosas, de “una escapada personal irrefrenable del espíritu disconforme de la artista”. Ello alejaba su estilo, añadía, tanto de “la fría perfección academicista”, como del “estúpido piruetaje de los siervos por impotencia o cinismo de la extravagancia”. Y Francés lo terminaba explicando con estos ilustrativos párrafos, que no nos resistimos a transcribir:

“Gusta de ser y es ella misma. Con esas audacias ardientes de tímida pronto afrontada con la realidad y, sobre todo, con su soñadora fantasía de chiquilla precoz y de mujer experta que se cuenta a sí misma cuentos de hechicería, misterio y bonita inverosimilitud. Así, Delhy Tejero ha llegado a ser el más sutil y terriblemente inocente de los grandes ilustradores españoles de hoy. Sus dibujos, concisos, precisos y esquemáticos; sus estampas, difusas, etéreas, están empapados de las nieblas luminosas de la ensoñación. Calles de Madrid o de París adquieren, a través de la visión vibrante de melancolías —de afán de abstraerse de la realidad que se da a todos—, una vaguedad deliciosa, un localismo arbitrario, pero no inexacto. Pero donde hallamos a Delhy Tejero como si la sorprendiéramos en el ensimismamiento de sí misma y desquite de los demás es en sus “Caprichos”, en la serie de estampas de un mundo ultraférico que forma parte del sistema planetario donde giran los mundos de Dulac, Rackam y Segrelles. Todo en esas maravillosas estampas de Delhy Tejero supera, rehaciéndola más que destruyéndola, a la realidad de los seres, las cosas y la Naturaleza. Pero, ¡cuidado!, no se hable aquí de la farsa enfermiza y malintencionada, de la porquería sensitiva y pictural de “eso” que llaman surrealismo. La superación de la realidad por el ensueño tiene en Delhy Tejero un espiritualismo noble, antítesis sanamente femenina del ambiguo inversionismo freudiano.”<sup>46</sup>

<sup>45</sup>Véase “Exposición de Dely [sic] Tejero”, *Arriba*, Madrid, 5-VI-1947; “Delhy Tejero: María Dolores”, *ABC*, Madrid, 7-VI-1947

<sup>46</sup>SILVIO LAGO (J. Francés): “Delhy Tejero y su soñadora fantasía”, *Domingo*, Madrid, 6-VII-1947

Las palabras del crítico, al tiempo que nos hablan del característico “ensimismamiento” de la artista, nos ponen en claro aviso sobre los peligros que había en la época –procedentes del dominante e impositivo sector clasicista– para orientarse hacia el innumerable surrealismo. Sin embargo, tanto el notable interés que suscitaron sus “caprichos”, como las propias declaraciones de la artista, sugieren no sólo la existencia atenta de otras inquietas miradas artísticas, sino también que la toresana, a pesar de sus dicotomías, se había instalado en el camino renovador. Así, a la pregunta del escritor Eusebio García-Luengo: “¿Cómo definirías o interpretarías tus “caprichos”, que tanto están llamando la atención?”; la artista respondería: “Yo llamo a mis dibujos jaulas de mis sueños. Los “caprichos” intentan romper los barrotes de esa jaula, dar forma a los anhelos ilimitados e imposibles”; terminando por comentar el primero: “Delhy bucea en sí misma para explicar la génesis de sus pinturas que llama caprichos. Su explicación, como los mismos caprichos, es vagorosa y misteriosa. A veces contradictoria, como todo lo sincero. Delhy Tejero es muy inteligente.”<sup>47</sup> Y, efectivamente, la artista consideraría –como anotará en 1955, quejándose al tiempo de la incomprensión de la crítica– que en esta nueva individual había depurado considerablemente, eliminando detallismos superfluos y llegando a la abstracción, su doloroso proceso de inspiración interior, para quedarse en lo esencial y elemental, en la inocencia<sup>48</sup>.

Fue posiblemente hacia el cambio de década, si no antes, mientras la zamorana continuaba su proceso depurador hacia la abstracción y su trabajo mural, cuando ésta debió entrar en contacto con el joven arquitecto católico José Luis Fernández del Amo<sup>49</sup>, destacado promotor de la renovación artística a quien aludíamos al comienzo de este texto y que, desde nuestro punto de vista, fue de notable importancia en su carrera. A él se debió no sólo una activa defensa de la abstracción y su entorno en unos difi-

<sup>47</sup>GARCÍA-LUENGO: “Delhy Tejero expone”, *Jornada*, Valencia, 27-VI-1947

<sup>48</sup>“La tercera exposición –escribía en sus diarios el 6-III-1955– fue al año siguiente [en 1947] en el Museo de Arte Moderno. Voy depurando todo de detallismo innecesario, lo mismo que el destino había hecho conmigo. He encontrado el abstracto por fin; he chocado con él como última solución del despojamiento. ¿Pero es que nadie se ha dado cuenta de que en mi pintura y en mi vida he ido quitando capas y capas hasta quedarme en lo esencial, en lo más elemental, allí donde sólo quema ya la inocencia? Y la crítica reprochándome a media voz que sabía demasiado, que mostraba una dispersión incomparable, que no acababa de serenarme nunca, que en mi pintura había excesivos tratamientos como para hacerse una idea cabal. Y ya me van poniendo el sello de la inquietud, “la artista desvelada” “la artista inquieta”, me llaman en los periódicos.” (Recogido en SÁNCHEZ SANTIAGO, T. -coor.-: *Op. cit.*, 1998-1999, p.36)

<sup>49</sup>Fernández del Amo (Madrid, 1914-1982), graduado como arquitecto en 1942, trabajó desde entonces y hasta 1947 en “Regiones Devastadas”. Participó así, entre otras tareas de reconstrucción, en la de las ciudades aragonesas o en las iglesias de las Alpujarras, residiendo en Granada, donde conoció

a su influyente alcalde, Gallego Burín, a quien en 1951, el nuevo ministerio de Ruiz Giménez, nombró Director General de Bellas Artes, que a su vez le designó a él Director del Museo de Arte Contemporáneo, cargo en el que permaneció hasta 1958 y desde el que colaboró en importantes hitos, como la Muestra Internacional de Arte Abstracto celebrada en 1953 en Santander, a la que luego aludiremos. Por otro lado, Fernández del Amo, había regresado a Madrid en 1947 como arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, desde el que promovió una intensa campaña de ayuda a los artistas avanzados (Mompó, Pablo Serrano, Pascual de Lara, Valdivieso, Delhy Tejero, etc.), a quienes encargó numerosos murales y retablos para las iglesias de los nuevos pueblos; al tiempo que ejerció la crítica artística en varias publicaciones y defendió la nueva corriente abstracta y su sentido religioso. (Véase sobre los diferentes aspectos JIMÉNEZ-BLANCO: *Op. cit.*, pp.69-111; URRUTIA, Á.: *Arquitectura española, siglo XX*, Madrid, Cátedra, 433-435 y LÓPEZ, J. Á.: “La renovación artística española de fines de los cuarenta bajo el signo del ‘absolutismo plástico’”, en BRIHUEGA, J. y LLORENTE, Á. -comisarios-: *Tránsitos. Artistas antes y después de la guerra civil*, Madrid, F. Caja Madrid, 1999, pp.131-133)

ciles momentos de conservadurismo, sino también la promoción de esta sensibilidad en amplios sectores del catolicismo español (ante los que defendió que el sentido religioso en el arte, debía provenir esencialmente de la pureza espiritual, y no del tema representado) y en los círculos oficiales de los museos, las universidades y los nuevos pueblos de colonización, a cuyas iglesias llevó la decoración mural de numerosos artistas renovadores, entre ellos Delhy Tejero.

Por su parte, en la nueva década de los cincuenta, la toresana continuó por la vía de la depuración hasta ir adentrándose cada vez más en el mundo de la abstracción. Sin embargo, nunca abandonaría el doble camino de su estética. Así, el uno de marzo de 1951, volvió a inaugurar en Madrid una nueva muestra –su cuarta individual–, ahora colgando 19 cuadros en la sala del Internacional Institute de Boston<sup>50</sup>, precisamente ubicado en una de las antiguas sedes –calle Miguel Ángel, 8– de la Residencia de Señoritas, en la que la pintora había vivido entre 1928 y 1930<sup>51</sup>. Aunque, sin embargo, como ella misma se lamentará más tarde, sus propuestas estéticas parecieron no interesar –no vendió ninguna obra–, ni la crítica entendió bien su indefinición y los cambios de orientación a los que le habían ido conduciendo su depuración, su mezcla de sensaciones y su experimentación con la materia<sup>52</sup>.

Con todo, muy pronto, a partir de octubre de ese mismo año, de hecho, se iba a dar luz verde a un nuevo momento en la aceptación de la vanguardia en los certámenes oficiales, cual fue el de la inauguración de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, magno certamen celebrado en Madrid entre octubre y febrero de 1951-1952 con el que, por fin, se echaron abajo muchos de los proteccionismos anteriores hacia el arte más conservador. Además, a resultas de su organización, se acabó creando el Museo de Arte Contemporáneo que precisamente dirigiría desde ahora, sustituyendo a Lloent, Fernández del Amo. Aún en medio todavía de un claro eclecticismo, acabó siendo más fácil para la estética abstracta, pues ya pudo verse en esta primera edición de la Bienal la destacada participación de Julio Ramis<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Permanecería abierta durante toda esa primera quincena de marzo (véase “Cuadros de Delhy Tejero”, *ABC*, Madrid, 1-III-1951). La pintora, sin embargo, se disponía a exponer veinte cuadros (véase nota siguiente).

<sup>51</sup> Sobre los avatares del edificio, así como sobre el recuerdo de residentes que, como Marina Romero, sitúan allí a Delhy Tejero, viviendo, como ella, “a menudo más cerca del mundo infantil que del otro que no suele ser tan halagüeño”, véase ZULUETA, C. de y MORENO, A.: *Ni convento ni college. La Residencia de Señoritas*, Madrid, Residencia de Estudiantes-C.SIC, pp.189-209 y 229-230. Por otro lado, también la pintora, el 24-II-1951, anotaba en su diario los recuerdos que el lugar le traía de la Residencia y sus residentes –especialmente de la directora, María de Maeztu, y Marina Romero–, y, sobre todo, esa sala en la que iba a exponer “veinte cosas que dejaría flotando en esta habitación y hoy se han dejado prender y ahí están, colgadas cada una, encerradas en su marco. Veinte, pre-

cisamente veinte cuadros.” (“Los cuadernines”, en SÁNCHEZ SANTIAGO -coor.-: *Op. cit.*, 1998-1999, p.200)

<sup>52</sup> Así, al reflexionar el 6-III-1955 sobre sus individuales, escribió sobre ésta: “Y aún más [siguió la crítica poniéndome el sello de la inquietud] en la cuarta exposición, la del Instituto Boston del cincuenta y uno. No interesaban mis propuestas estéticas. Vuelta a decir que me faltaba definirme, asentarme... ¿y no era la inquietud uno de los rasgos que dibujaban al artista del siglo XX? Los modernistas, Kandinsky, Modigliani, Picasso, ¿no mezclaban sensaciones, no experimentaban con la materia, no rompían bruscamente la orientación de sus trayectorias? No soy yo para compararme con ellos, ya lo sé, pero también he tenido que hacer eso: dejar el mismo latido de mi obra bajo distintas apariencias, ¡eran tantas las posibilidades!” (*Ibidem*, p.36)

<sup>53</sup> Sobre las características y gran trascendencia de este certamen, véase CABAÑAS, M.: *Op. cit.*, 1996 (pp.289, 301, 355, 560, 627 sobre Ramis)

Julio Ramis, que, como dijimos, había sido en los años treinta uno de los alumnos más sobresalientes de la zamorana, previamente a la Bienal, había realizado en abril de 1951 una aclamada muestra individual en la Galería Clan de Madrid —a la vez propiciadora de su presencia, en mayo, en el selecto VIII Salón de los Once y luego en el certamen hispano—<sup>54</sup>, que fue toda una revelación para la pintora, quien, precisamente a tenor de ella, realizó una elocuentísima reflexión —varias veces referida— sobre las ocasiones de enganche al arte avanzado que se le fueron presentando y dejó escapar, pero que, ahora, le animaba a entrar de lleno en el mundo de la pintura abstracta. La reflexión es tan elocuente, que creemos que merece la pena reproducirla:

“Hoy descubrí otra gran verdad (...). Voy a recordar las cuatro o cinco veces que llamó éste [el arte nuevo] a mi puerta y creo yo que si hubiera echado el resto... pero el ser de Toro y de mi familia, y sobre todo la religión, han debido tener mucha culpa. No sé bien, todavía no lo veo claro, habrá que estar un poco más lejos, pero tengo la sensación de que ésta es una de mis últimas llamadas por ese camino. En la escuela encontré a Maruja Mallo, a la que tanto interés, pero me asustó con sus blasfemias. Y, sobre todo, esto: *mi solitarismo*. Cuánto me habrá perjudicado mi rebeldía a copiar a nadie no interesándome nada (...). Toda la vida estuvo contra mí la Escuela de San Fernando con un profesorado anticuado, y allí habiendo vencido algo Maruja Mallo, debía haberme unido a ella (primera ocasión). Ya en la Residencia conocí a Torres García. Me propuso irme con él. Debí haberlo hecho (segunda ocasión). En Artes y Oficios tuve como discípulo a Ramis, que me dijo “no es nada de eso que hace Vd., hay que buscar colores puros también en la sombra” (tercera ocasión). Y ya en París, con los surrealistas, cuarta ocasión. Y aquí Gero y José Luis [¿Fernández del Amo?], quinta ocasión. En contra, puedo citar muchas más. Ayer fui con Solina a (...), me habían hablado muy bien de una exposición y cuál no sería mi sorpresa cuando me encontré a mi discípulo, que yo no recordaba ni lo supe nunca. Era Ramis, que me gustó mucho, muchísimo su exposición. ¿Y por qué va a ser tarde? ¿Y por qué no empezar hoy mismo aquí, sí, sí, sí, sí, sí, las cinco oportunidades que tuve.”<sup>55</sup>

Delhy Tejero, por otra parte, no llegó a participar en la I Bienal Hispanoamericana, que tantas dudas sobre su orientación estética final suscitó entre los artistas, como fue el caso de Ramis o el de sus amigos Cristino Mallo y Ángel Ferrant, que, sin embargo, acabaron estando presentes en sus salas y en sus polémicas<sup>56</sup>, aunque la toresana, interiormente, también viviera intensamente la excitación de la escena artística del momento<sup>57</sup>. Pero, posiblemente, si hubiera participado, tampoco se hubiera aventurado

<sup>54</sup> Véase MARTÍNEZ, B.: *Op. cit.*, 1987, pp.81-86

<sup>55</sup> Anotado el 20-IV-1951 en “Los cuadernines”, en SÁNCHEZ SANTIAGO -coor.-: *Op. cit.*, p.201

<sup>56</sup> Véase CABAÑAS, M.: *Op. cit.*, 1996, pp.289-302

<sup>57</sup> No conocemos referencias expresas en sus escritos a esta I Bienal; sin embargo, muy posiblemente, aluda a este momento y

las duras polémicas desatadas por este certamen —en las que las referencias al surrealismo y la locura fueron constantes—, su dibujo *Sueño surrealista*, de 1951, en el cual se aprecia conjuntamente representado tanto el hecho de selección de los artistas y el museo dónde se celebraba la Bienal, como el de las polémicas que —tras una famosa carta del director del Prado, Álvarez de Sotomoyor, acusando de locos a los artistas y arremetiendo

a llevar de forma exclusiva alguna de las pinturas abstractas que por entonces había comenzado a hacer, pues para su representación en los certámenes o bien llevaba una doble faceta, como ocurrió cuando la convocatoria tuvo un carácter más internacional, o bien, como resolvía respecto a las “Nacionales”, se retraía de exhibir lo demasiado vanguardista o temáticamente arriesgado, caso este último de su presencia en la Exposición Nacional de 1954, en la que figuró su *Virgen del Carmen Marinera*.

Sin embargo, sí concurrió a las siguientes dos ediciones de la Bienal Hispanoamericana que llegaron a celebrarse: la de La Habana, en 1954, y la de Barcelona, en 1955. En la primera, que sufrió numerosos retrasos hasta su inauguración en mayo, para animar a la participación, pronto se hizo sonar su fichaje y se reprodujeron obras suyas tanto en diarios, caso de *Arriba*<sup>58</sup>, como en la revista cercana a los organizadores *Correo Literario*, en la que además se resaltó su vocación, su pasada cercanía a los surrealistas y su actual vida recoleta, anunciándose tanto que concurriría a la Bienal como que preparaba una muestra para el Museo de Arte Contemporáneo<sup>59</sup>. Y, efectivamente, acudió a la edición habanera con tres lienzos, *Románico*, *Cosa seria* y *Los dos*<sup>60</sup>; aunque las críticas, insistentes en su falta de definición y en su feminidad, no fueron muy buenas. Así, entre los críticos<sup>61</sup> que viajaron a La Habana para la ocasión, Luis Figuerola-Ferretti se limitó a situarla “entre las mujeres pintoras aquí representadas”, mientras Juan Barcino indicó que “Delhy Tejero se descubre vacilante y falta de convicción, yendo de una concepción a otra”, y Alberto del Castillo que la emplazaba entre “los nombres más aupados” del círculo madrileño, al igual que halló indecisa —entre la “pintura poética” y las “fantasmagorías abstractas”— la obra del galardonado José Caballero, coincidiendo en parte con Barcino, encontraría que esa “oscilación pendular entre dos conceptos opuestos, cuya pública y conjunta ostentación consideramos impropio, la repite exagerada Delhy Tejero”. Acaso, ciertamente, con independencia del sesgo conservador de estas críticas, entre la obra y trayectoria de Caballero y la zamorana, ambos procedentes del surrealismo y que utilizaron más de un registro al mismo tiempo, podría considerarse más de un paralelismo, que todavía observaba Moreno Galván en 1960, quien los agrupó entre los artistas de una modernidad dinámica, heterodoxa y añorante de los “ismos”, los cuales intentaron salir del embargante eclecticismo de postguerra forzando su poética por la vía surreal, su expresividad por la del expresionismo declarado o su vivencia tradicional por la de los moldes italianos; artistas, por tanto, que “no

contra el surrealismo y otros “ismos”— tuvieron como centro de atrincheramiento el Café Gijón, que es remarcado incluso con el famoso móvil de Ángel Ferrant con el que contaba el establecimiento. (Sobre esas trascendentes polémicas, que al cabo supusieron la “batalla final contra el academicismo”, véase *Ibidem*, pp.551-625)

<sup>58</sup> Véase “Para la Segunda Bienal: *Los dos*”, *Arriba*, Madrid, 20-XII-1953, que reproducía e informaba sobre la participación en la muestra del óleo *Los dos* de la toresana.

<sup>59</sup> “Dely [sic] Tejero”, *Correo Literario* n.º 88, Madrid, 15-I-1945, p.16. Se reproducía el óleo *Corbelios 2*

<sup>60</sup> Asientos 446, 447 y 448 —respectivamente de *Románico*

(82x63), *Cosa seria* (100x73) y *Los dos* (116x89)— de los catálogos *Catálogo de la Muestra Española. II Bienal Hispanoamericana de Arte. La Habana, 1954*, Madrid, Gráficas Valera, 1954, p.39 y *II Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo General*, La Habana, Impresora Mundial, 1954, p.125

<sup>61</sup> Véase, respectivamente, FIGUEROLA-FERRETTI, L.: “Segundo vistazo a la Bienal”, *Arriba*, Madrid, 2-VI-1954; BARCINO, J.: “La II Bienal Hispanoamericana de Arte. Ojeada general sobre el conjunto de las aportaciones españolas”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 13-VII-1954 y CASTILLO, A. del: “La II Bienal Hispano-Americana de Arte”, *Goya*, n.º 2, Madrid, Septiembre-Octubre 1954, p. 118

dejaron cristalizada en un momento único su actitud vanguardista”, entre otras razones, “porque la posibilidad dinámica del estilo era el ingrediente fundamental de su actuación”; de manera que si, la pintura de Caballero, indagaba entre la figuración y la abstracción, entre el expresionismo y el surrealismo, de forma semejante, la de Delhy Tejero hacia “descansar una delicadeza femenina en la gracia del arabesco.”<sup>62</sup>

Algo más amplificada, novedosa y exitosa, que no definida, se mostró la creadora zamorana en la tercera edición de la Bienal Hispanoamericana, inaugurada en septiembre de 1955 en Barcelona y a la que, como en seguida veremos, incluso había precedido –en cuanto a conocimiento de la obra de la artista– su paso tanto por un importante hito de confrontación y sanción de las estéticas abstractas y figurativas avanzadas en Santander, como, en Madrid, por su elogiada muestra individual, de la que ahora procedían varias piezas. Al certamen de la ciudad condal, pues, nuestra artista presentó tres obras a la sección de pintura: los óleos *María Dolores*, *Brío* y *Adinto*, y otras tres a la de dibujo: los titulados *Mussia*, *Nacarola* y *La armónica*<sup>63</sup>; abarcando con ello desde los líricos retratos del primer lienzo y el último dibujo, a la abstracción e innovadora técnica que circulaba por las piezas restantes. A la hora de los galardones, en esta ocasión, Delhy Tejero obtuvo, en la sección de dibujo, el Premio del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay (250 dólares), el de mayor importancia del apartado tras el Gran Premio de Dibujo otorgado a José Vela Zanetti<sup>64</sup>. La crítica, sin embargo, no la destacó demasiado, y cuando lo hizo, se fijó preferentemente en su condición femenina y en los aspectos más líricos de su representación, no siendo unánime a la hora de valorar sus aspectos figurativos o abstractos, aunque supo apreciar lo novedoso de sus dibujos<sup>65</sup>. El premio, con todo, no solo sirvió para que su nombre se citara en los panoramas artísticos que los diarios solían hacer al cambiar el año, sino también para que,

<sup>62</sup>MORENO GALVÁN, J.M.: *Introducción a la pintura española actual*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1960, pp.88-92

<sup>63</sup>Respectivamente en el catálogo, asientos 445, 446 y 447 –para los óleos *María Dolores* (186x92), *Brío* (116x80) y *Adinto*– y 75, 76 y 77 –para los dibujos *Mussia* (40x60), *Nacarola* (40x60) y *La armónica* (40x60)–. También se asientan en la sección de grabado, con los números 58, 59 y 60, otras tres obras de Delhy Tejero, aunque parece tratarse de un error, pues se especifica la técnica del dibujo y tienen los mismos títulos que los de esa sección (Véase *III Bienal Hispanoamericana de Arte. Catálogo oficial. Barcelona, 1955-1956*, Barcelona, Imp. Vélez, 1955, pp.191, 213 y 219)

<sup>64</sup>La relación de premiados que la incluían, pronto se hizo pública en la prensa; entre otras ocasiones, véase: “Los premios de la III Bienal Hispanoamericana de Arte”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 16-XII-1955, p.23; “Adjudicación de los grandes premios de Arquitectura y Urbanismo de la III Bienal”, ABC, Madrid, 16-XII-1955, p.49; “Fallo de la III Bienal” y “Los premios de la III Bienal” (reproduce al citar el premio de la artista *La niña de los pájaros-La armónica*); ambos en *Mundo Hispánico*, n.º 94, Madrid, enero 1956, pp.4 y 44-46.

<sup>65</sup>Así, Ramón Faraldo, aunque la acogía entre sus “figuras sobresalientes”, se limitaba a situarla, junto a M.ª Antonia Dans, Carmen Vives, M.ª Luisa Samper, Pistolozzi y Juana Francés, entre las que “representan la pintura femenina madrileña con absoluta dignidad, afirmando el hecho inminente de que la pintura ha dejado de ser, como durante tantos siglos, sólo para hombres” (FARALDO, R. D.: “Figuras sobresalientes de la III Bienal”, *Ya*, Madrid, 13-XI-1955); y, Alberto del Castillo, que la ubicaba en los dominios de “los abstractos”, consignaba –como “dato curioso”– que “abundan las artistas”, encabezadas por Delhy Tejero “con tres buenas piezas” (CASTILLO, A. del: “La pintura en la III Bienal”, *Goya*, n.º 8, Madrid, Septiembre-October 1955, p.89). Por su parte, Antonio Oliver, emplazó su pintura en “las regiones felices de acusada sensibilidad y lírica resonancia, dentro de lo figurativo”, resaltando “ese retrato de muchacha de Delhy Tejero, musical en el tema y en la resolución, donde la música se ve y por la vista pasa al oído y del oído al alma”, así como reparaba en los muy buenos dibujos, “de innovadora técnica”, que presentaba (OLIVER BELMOS, A.: *Teoría de la III Bienal Hispanoamericana de Arte*, Madrid, Gafipías-Col. ENAG, s./a. (1956), p.6)

como en el caso del resto de los artistas premiados<sup>66</sup> en Barcelona, sus dibujos formaran parte de la muestra de selección de la III Bienal que, bajo el título *Picasso et l'art contemporain Hispano-Américain*, fue exhibida en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra entre marzo y mayo de 1956<sup>67</sup>.

La participación en estos eclécticos certámenes bienales, con todo, acaso no da una idea suficientemente precisa de la parte más vanguardista que había comenzado a aparecer en la producción de la toresana desde 1951. Por ello, quizá sea más sintomático –tanto sobre este hecho, como sobre la elección entre la figuración o la abstracción que comenzaba a demandar el momento artístico a los creadores– que nuestra pintora fuera seleccionada precisamente para participar en la *Exposición Internacional de Arte Abstracto* que, en 1953, organizó su amigo Fernández del Amo en Santander, coincidiendo con el famoso congreso dedicado al mismo tema por los cursos de verano de la UIMP. La muestra se celebró en el Museo Municipal y en el Palacio de la Magdalena de Santander, en el mes de agosto (luego, algo mermada, también se consiguió llevar al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid), y, además de diferentes artistas surrealistas y abstractos procedentes de Cuba, Estados Unidos, Francia, Inglaterra e Italia, entre los españoles, en ella participaron antiguos componentes de los grupos pioneros del surrealismo y la abstracción de posguerra: Pórtico, Dau al Set o LADAC –como Lagunas, Laguardia, Pérez Piqueras, Tharrats o Millares– y otros artistas que también anduvieron por esas y otra vías renovadoras, como José Caballero, Antonio Saura, Berrocal, Eudaldo Serra, Ferreira, Vázquez Molezún, Mampaso, Valdivieso..., y Delhy Tejero, quien presentó tres lienzos de título progresivo, *Uno*, *Dos* y *Tres*, con los que, en consonancia con las cuestiones que se aireaban en el paralelo congreso, parecía explicar sus depuradores avances y dominio de la abstracción, tanto desde los presupuestos de la geometría y el dibujo como desde los de la figuración y el color.

El marco oficial y el ámbito artístico que posibilitaron y rodearon aquella trascendente actuación santanderina, así como su alta significación, no pueden ser desligados de la línea renovadora emprendida por la Escuela de Altamira, la Bienal Hispanoamericana y el nuevo Museo de Arte Contemporáneo madrileño<sup>68</sup>, pero también es cierto que, a partir de los planteamientos de Santander, los enfrentamientos entre tendencias<sup>69</sup>, que fundamentalmente posicionaron a figurativos y abstractos, se dirimirían ya en

<sup>66</sup>FARALDO, R. D.: “Un año en el arte: vivimos un período de tregua”, *Ya*, Madrid, 3-I-1956

<sup>67</sup>Véase asientos del catálogo 229, 230 y 231, correspondientes a *L'harmonica* (40x60), *Mussia* (40x60) (dibujo indicado como receptor del Premio de Uruguay) y *Nacrée* (40x60). *Picasso et l'art contemporain Hispano-Américain. Picasso. Nonell. Manolo. Sélection de la IIIe. Biennale Hispano-Américaine*, (Ginebra, Musée d'Art et d'Histoire, 17 de Marzo a 6 de mayo de 1956), Ginebra, Imp. Populaires Genève, 1956, p.36

<sup>68</sup>Véase CABAÑAS, M.: “La tercera reunión de la Escuela de Altamira, celebrada en Madrid en 1951”, *Trasdós*, n.º3, Santander, 2001, pp.202-213 y CARRETERO, S. y DÍAZ, J. (textos):

*La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*, Santander, Museo de Bellas Artes, Enero-Marzo 1999. Sobre el congreso y la exposición de 1953, véanse también sus actas GULLÓN, R. (cd.): *El Arte Abstracto y sus Problemas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1956, y JIMÉNEZ-BLANCO: *Op. cit.*, 1989, pp.96-103.

<sup>69</sup>Nuevamente, Moreno Galván, en 1960 exponía con elocuencia ese proceso desde la I Bienal de 1951: “En la Bienal, donde ya figuraban algunas obras más bien abstractizantes que puramente abstractas, cristalizaba la subversión total de la vanguardia genérica contra el academicismo; en la exposición de Santander quedaba resueltamente planteada la lucha del arte abstracto contra el representativo” (*Op. cit.*, 1960, p.119)

el propio seno de la modernidad. A Delhy Tejero, le costó mucho elegir y se mantuvo siempre cerca de lo avanzado de esas dos posiciones modernas, como se vio en La Habana, aunque sus inclinaciones también se fueron dejando notar, sin ser excluyentes, según unos u otros momentos.

De este modo, unos meses antes de su referida concurrencia a la Bienal de Barcelona, en la que fuera galardonada y a donde llevó buena parte de las obras de ahora, Delhy Tejero había presentado en los salones de la Dirección General de Bellas Artes, en el Paseo de Recoletos de Madrid, la que fue su quinta exposición individual. Se inauguró el 7 de marzo de 1955, con asistencia —como informó la prensa— de los directores generales de Bellas Artes, Gallego Burín, y Radiodifusión, Suevos, y se exhibió en ella un conjunto de 64 obras, que comprendían 30 óleos de varios géneros y diversas épocas y 34 dibujos realizados en diferentes y originales procedimientos<sup>70</sup>. La propia artista recordaba su contenido la víspera de la inauguración, “antes del atosigamiento de la gente y de las aceitosas miradas de envidia de otros pintores”: “Hasta mañana —escribía despidiéndose—, mis adorables criaturas, mis ensoñaciones enjauladas a las que puse nombres inexplicables (zúrimo, botilo, adinto, dágora, nacarola), pues no tiene explicación el color del misterio en los ojos de los niños. Mañana todos os mirarán con ojos sorprendidos y externos, como los de los peces fuera del agua.”<sup>71</sup>

La crítica y los artistas —pues no sólo asistieron a ver la muestra jóvenes pintores, a quienes la obra les pareció una revelación, sino incluso también otros tan consagrados como Salvador Dalí y Benjamín Palencia— la recibieron muy bien. Manuel Sánchez Camargo señaló: “su exposición es una demostración de que sabe hacer de todo, y bien, tanto lo figurativo como lo abstracto y creemos que dentro de este último apartado es donde tiene más interés su pintura en sí; aunque en otros aspectos, singularmente los retratos, se acusa más directamente la sensibilidad”<sup>72</sup>; mientras José Camón Aznar indicó: “nos presenta [la muestra] las últimas inquietudes de esta pintura plasmadas en unos lienzos y en unos dibujos en los cuales su maestría técnica tan consolidada se alía ahora a una fantasía que nos descubre los más ricos mundos imaginativos. En las obras aquí expuestas ensaya no sólo nuevas formas, sino, lo que es más importante, nuevas técnicas. Unas iluminaciones irreales se aunan a un mundo fabulístico impregnado de la más honda poesía. En los retratos ha conseguido una mezcla de elegancia y de ingenuidad que destaca del modelo sus más delicados valores emocionales. Es sobre el plano lírico de donde arranca el sentido creacional de esta artista.”<sup>73</sup> Para Delhy Tejero, en cambio, esta individual, tan elogiada por los artistas, representó un gran éxito de la obra y un fracaso de su autora, que le obligaba a recomenzar y a reorganizarse profesionalmente<sup>74</sup>.

<sup>70</sup> “Exposición Delhy Tejero”, *Ya*, Madrid, 8-III-1955

<sup>71</sup> Anotado el 6-III-1955 en sus diarios (recogido en SÁNCHEZ SANTIAGO -coord.: *Op. cit.*, p.36)

<sup>72</sup> Recogido en “Ronda crítica (miscelánea)”, en *Ibidem*, p.63

<sup>73</sup> CAMÓN AZNAR, J.: “El arte en Madrid”, *Goya* n.º5, Madrid, Marzo-Abril 1955, p.306

<sup>74</sup> Así, anotaba en sus diarios en abril de 1955 sobre la muestra:

“Ha sido un gran fracaso del artista y un gran triunfo de la obra. Esta se defendió solita, como siempre, y no sólo esto sino a pesar mío. Gustó mucho a los pintores y alguno me dijo: “Esto es ya definitivo, por si te faltaba algo...” Y sin embargo, para mí es un gran esfuerzo, como si hubiera estado muerta y hubiera resucitado. Como volver a empezar. Para los pintores y gente muy joven ha sido una revelación, pero no sé qué regusto tan malo me quedó en la boca al sentirme impotente para esa segunda parte, más importante que pintar: organización.

Por otro lado, ciertamente, hubo en esta muestra y en el conjunto de su producción de aquel momento destacados retratos y composiciones, en los que sobresalía una gran sensibilidad poética y juego lírico, en los que niños y adultos aparecían retratados con juguetes, instrumentos y actitudes musicales, pájaros, animales, plantas y otros símbolos caracterizadores, al igual que en las composiciones personas y seres conformaban oníricas simbiosis entre madres e hijos, parejas, cruce de sueños, etc. Pero también, por el mismo momento, las nuevas técnicas empleadas no dejaron de llamar la atención. A la artista le gustaba experimentar con ellas y con la abstracción, que disponía de su lado inexplorado y azaroso, imaginativo y de sutil espiritualidad. De este modo, aunque desde 1951 venía experimentando con la materia, fue en torno al período en el que preparaba la citada individual que, la unión de la base surrealista de la pintora y la indagación sobre lo abstracto, la orientaron hacia la clara incorporación de materiales a su producción, especialmente minerales. Ella misma lo consideró su nuevo “ismo”, de invención y práctica propia, y lo denominó “perlismo”, técnica matérica consistente en introducir en el cuadro mediante procedimientos mixtos pequeños trozos o partículas pulverizadas de minerales<sup>75</sup>, con las que conseguía dotar al cuadro de texturas granuladas y calidades mineralizadas, que, pronto liberadas, la introducirían en la abstracción informalista casi al mismo tiempo que Tàpies lograba atrapar la atención del mundo artístico con sus cuadros matéricos presentados a la III Bienal Hispanoamericana.

Mas, salvo las ocasiones reseñadas y su fugaz participación —también en 1953— en una muestra colectiva de la madrileña Sala Turner dedicada a la temática del tren<sup>76</sup>, durante toda esa primera mitad de la década, la pintora no dio muchas más oportunidades de conocimiento público de su obra, ni de forma individual ni junto a otros artistas. Prefirió continuar realizando murales, a veces ensayando nuevas técnicas, como sus proyectos en mosaico para la Universidad Laboral de Gijón, que no llegaron a realizarse, o haciendo ilustraciones —ahora publicadas con más frecuencia y a menudo junto a sus propios relatos— en diarios como *Ya*, cuyas páginas fueron vestidas con ilustraciones de la toresana en diferentes ocasiones. Hubo que esperar, por tanto, a dos nuevas muestras individuales de Delhy Tejero, ambas realizadas en 1959, una en Salamanca y otra en Valladolid, para de nuevo poder apreciar de manera amplia los progresos y orientaciones de su producción, en la que, como entonces se vería, se hallaba ya claramente asentado su “perlismo” más informalista, aunque tampoco había renunciado a la producción figurativa. Así, la primera individual, celebrada en febrero en la Escuela de Bellas Artes de San Eloy, contó con treinta obras, en las que la expositora alternó pintura figurativa y abstracta, cuyos rasgos más novedosos y actuales se encargó de resaltar la conferencia pronunciada por el crítico Bartolomé Mostaza<sup>77</sup>. Muy semejantes fueron las treinta y tres obras exhibidas al mes siguiente en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Salamanca en Valladolid —que sería la última exposición individual que conoce-

con una salud extraordinaria para aguantarla y una inteligencia comercial para saber cuál es el punto clave. Me perjudicó a mí que vinieran Dalí y Palencia, ahogándome.” (“Los cuadernos”, en SÁNCHEZ SANTIAGO -coord.: *Op. cit.*, p.202)

<sup>75</sup>MOSTAZA, B.: “Delhy Tejero expone sesenta y cuatro cuadros en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid”, *Semana*, Madrid, 22-III-1955; GARCÍA GARCÍA, I.: *Art. cit.*, 1998-1999, pp.97

<sup>76</sup>Fue inaugurada el 23-II-1953 bajo el título *Pinturas sobre temas del tren*

<sup>77</sup>La conferencia de este crítico del diario *Ya*, llevó por título “Tendencias del arte moderno y actualidad de la pintura de Delhy Tejero”. Sobre la muestra, véase DELGADO, J.: “Exposición Delhy Tejero en la Escuela de San Eloy”, *El Adelantado*, Salamanca, 26-2-1959

mos, realizada en vida por nuestra artista—. Luis Calabia, así, comentó en la ocasión que la artista llevaba a Valladolid “un gran oficio” y un variado proceso vanguardista, construido entre lo clásico y lo abstracto y en el que “la destreza técnica y hasta polémica de esta artista zamorana no puede sustraerse al aprendizaje que hizo”<sup>78</sup>.

Por otra parte, también fue entre los años 1959 y 1963 cuando la artista empezó a realizar una intensa labor de cara a la decoración mural de, al menos, cinco iglesias de los nuevos pueblos del Instituto Nacional de Colonización, donde no faltó la introducción de su experimentación con esmaltes y vidrieras. De este modo, recibió encargos para realizar murales-retablo en iglesias muy distantes de pueblos de Huelva, Almería (Las Norias, Mojácar), Badajoz o Jaén (Arroturas). Los realizados para el Colegio de los Padres Mercedarios, en la Ciudad de los Ángeles de Madrid, y para Tabacalera, en Sevilla, ya realizados entre 1965 y 1967, serían los últimos que hizo. En estos años, con todo, el arte español ya había despegado mucho, había pasado la fase pionera de “reconstitución” y la de sintonización y engarce con la vanguardia internacional de las dos primeras décadas de postguerra. De nuevo volvía la figuración, al ritmo del pop y las críticas neofiguras españolas. Delhy Tejero continuó investigando sobre nuevas técnicas para llevar a sus muros, como las que aludíamos del vidrio y el esmalte, pero su estética no sufrió ya grandes cambios; continuó empleando todos los lenguajes y procedimientos aprendidos anteriormente, aunque ya de una forma intuitiva, reflexiva y serena, concebida como finalidad en sí misma. De este modo, dos años antes de su muerte a causa de una angina de pecho, la artista escribía:

“Desde que comprendí lo que me pasaba, soy una artista libre. Pinto con ilusión lo que la gente ha definido con varios nombres: figurativo, abstracto, pop-art, ismos, realismo mágico..., sabiendo como sabemos [que] todo es figurativo. No se inventa nada. Todo está en este mundo. Todo es barajar y anacronismo. En un corte de terreno está el realismo más grande de un abstracto y todo lo demás, incluso la unificación (...). He pasado toda mi vida tratando de asegurar preferencias, y creo que lo que aparentemente parecen cosas distintas tienen una gran unidad en su “desunidad”. Me parece sinceramente que la gran libertad de un artista está en hacer en cada momento lo que sienta y lo que quiere (...). Yo pinto con ilusión siempre y creo que las distintas modalidades, conceptos, no se queman, no tienen meta. Se puede volver a etapas anteriores porque eso es la libertad del artista, pues en el espacio limitado con que cuenta va a llevar lo que ha retenido, porque ya lo ha visto, o [va] a encontrar lo que no esperaba.”<sup>79</sup>

Se había acostumbrado a aceptarse, a aceptar que, en la diversidad de su producción, en la alternancia sin renuncias de su sensibilidad y su saber, estaba el mérito de una artista ensimismada. Quizá ahora, en los cauces de la sensibilidad postmoderna, con su variedad de miras y registros, quepa ya algún hueco para el recuerdo de lo que fuera este yo de artista diferente.

<sup>78</sup> CALABIA, L.: “Delhy Tejero, artista de vanguardia, va desde lo clásico a lo abstracto”, *El Norte de Castilla*, Valladolid, 20-III-1959

<sup>79</sup> Anotado en su diario el 28-I-1966 (“Los cuadernines”, en SÁNCHEZ SANTIAGO -coor.-: *Op. cit.*, pp.204-205)